



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Solitarios y obedientes narradores.

El solitario Atlántico de Jorge López Páez y
La obediencia nocturna de Juan Vicente Melo:
valoración crítica a partir de sus narradores

Tesis

que presenta

Jorge Antonio Muñoz Figueroa

para obtener el título de

Maestro en Letras

Tutora

Dra. Eugenia Revueltas Acevedo



Ciudad Universitaria, 2009



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.

Agradecimientos

Han pasado tantos meses desde que inicié la planeación, la redacción y la corrección de esta tesis que igualmente han estado presentes muchas personas: algunas compañías ya se han ido, muchas han permanecido y otras más han llegado recientemente, así que sería insensato enlistar a todas ellas, pues temo omitir a alguien y por eso, a veces, se hacen las enemistades. Valga, pues, un agradecimiento profundo y afectuoso a quienes han colaborado en este largo proyecto que parecía infinito, pero que por fin ha terminado.

A la doctora Marcela Palma, al maestro Federico Patán, a la doctora Mariana Ozuna y al maestro Israel Ramírez, quienes amablemente leyeron mi trabajo e hicieron generosas observaciones para corregirlo.

A la entrañable doctora Eugenia Revueltas, por su paciencia infinita, por su amabilidad y por su ejemplo como docente. Muchas gracias.

A la memoria de Conchita, don Rafa y Anita.

Mínimo homenaje a mi maestro, Jorge López Páez

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. ¿Generación de Medio Siglo o Generación de Casa del Lago?	
Antecedentes críticos	6
Mitad del siglo xx. ¿Para qué revisar lo ya revisado?	6
Autores del cambio: José Revueltas y Agustín Yáñez	
Antes de la década del cuarenta	8
José Revueltas	11
Agustín Yáñez	13
La dificultad de las “generaciones”	15
Por qué también estudiar los casos, además de los grupos o generaciones	24
La teoría narrativa. El método de análisis	27
3. <i>El solitario Atlántico</i>, un viaje por la soledad	31
El “Modo” en <i>El solitario Atlántico</i>	
Introducción	31
El solitario narrador: el principio de la confusión	32
Modo	33
Distancia	34
Relato de acontecimientos	36
Relato de palabras	40
Perspectiva	45
Focalización	46
Restricciones focales	50
Narración consonante y narración disonante	53
La “Voz” en <i>El solitario Atlántico</i>	
Introducción	57
La instancia narrativa	58
Tiempo de la narración	59

Niveles narrativos	63
Metadiégesis	64
Pseudodiégesis	67
Persona	69
Narradores heterodiegético y homodiegético	70
Narradores autodiegético y testimonial	71
4. La obediencia nocturna, la insoportable soledad	76
El “Modo” en <i>La obediencia nocturna</i>	
Introducción	76
El desorientado narrador: ordenar el caos	78
Modo	81
Distancia	81
Relato de acontecimientos	81
Relato de palabras	87
Perspectiva	94
Focalización	94
Restricciones focales	101
Narración consonante y narración disonante	103
La “Voz” en <i>La obediencia nocturna</i>	
Introducción	106
La instancia narrativa	106
Tiempo de la narración	107
Narración retrospectiva	108
Narración prospectiva	111
Narración simultánea	114
Niveles narrativos	117
Narrador extradiegético	118
Narrador intradiegético	120
Pseudodiégesis	121
Persona	123

Narradores heterodiegético y homodiegético	123
Narradores autodiegético y testimonial	123
Narrador testimonial	124
Narrador autodiegético	126
5. Solitarios y obedientes narradores: vasos comunicantes entre	
<i>El solitario Atlántico y La obediencia nocturna</i>	130
Introducción	130
Solitarios y obedientes narradores: vasos comunicantes	131
El lector, ese elemento tan subjetivo	136
Jorge López Páez, Juan Vicente Melo y la crítica	137
Vientos de cambio: la modernidad social y la modernidad literaria	140
Mapas y cartografías, una labor incesante	143
6. Bibliografía	151

I. INTRODUCCIÓN

México entró al siglo XX al borde de una agitación social de grandes proporciones, aunque no de nivel nacional como varios estudiosos o intelectuales lo quisieron ver; por ejemplo, Samuel Ramos señaló en su texto “En torno a las ideas sobre el mexicano” (1951) que la Revolución “ocasionó una verdadera mescolanza de todos los hombres del país. De los del norte con los del sur; los del occidente con los del oriente; los de abajo con los de arriba. Todos fueron mezclados y sacudidos como si el país fuera una enorme coctelera”. Así, en tal contexto y con ideas como la anterior, vemos surgir el concepto del “mexicano”, de un ser nacional único sin importar el punto geográfico de la nación o la extracción étnica, pues eran más las similitudes (por ejemplo el idioma o la religión, según Ramos) que las diferencias. Este fue uno de los tantos aspectos que trajo la Revolución una vez que se hiciera gobierno, y, como sabemos, se echó a andar todo un aparato político, ideológico y social que legitimaba los alcances y logros de este nuevo sistema, de ahí la necesidad de continuar proclamando y reafirmando (aunque fuera en el nivel discursivo) la gesta militar y sus frutos.

En el marco de este proceso ideológico puesto en marcha, el arte no quedó ajeno y así quedó expresado en distintas manifestaciones artísticas; en la literatura, la novela de la Revolución dominó el panorama durante varias décadas y dejó un testimonio en la prosa de las hazañas o de las dudas que el movimiento generaba. A pesar de la clara intención del medio cultural e intelectual de destacar lo mexicano y lo nacional, no debemos olvidar otros momentos

importantes de la producción literaria en diversos géneros (como el grupo de Contemporáneos), aunque lo que nos ocupe principalmente sea la narrativa.

En el primer capítulo, “Antecedentes”, se pasa revista a algunas características de la prosa que tiene como tema principal el movimiento armado, la cual dejó una amplia estela a lo largo del siglo pasado, y justo con esta estética es con la que rompen dos autores que han sido tomados como estandartes del cambio: Agustín Yáñez y José Revueltas, escritores que incorporaron acertadamente innovaciones que ya se habían hecho presentes en otras tradiciones literarias; las “enseñanzas” de Woolf, Joyce, Proust y otros más se dejan sentir en los textos de este par de narradores, y aunque temáticamente la Revolución mexicana siga presente, los cambios ya se gestan en lo formal, como lo corroboraremos con los autores que aparecen a mediados de siglo. Este grupo, promoción o generación de escritores representa una renovación, en todos los géneros, para la literatura mexicana; sin embargo, existen diferencias en los criterios y en las formas de agrupar a tantos y tan diferentes creadores, por lo que en este capítulo también se hace una pequeña puesta al día del estado de la cuestión sobre los usos y cómo se ha registrado la idea de reunir por generaciones a esta rica nómina de autores y autoras que dominaron el horizonte cultural desde entonces y hasta, incluso, finales de siglo. La sensación de que es un tanto polémico y delicado el uso del criterio generacional me mueve a una revisión y a pensar en que es necesaria una lectura particular de las obras, de los autores, para realizar valoraciones que permitan establecer panoramas y cartografías tanto de los grupos como de las obras que trajeron nuevas temáticas y nuevos procedimientos narrativos.

Por eso, y de eso tratan los capítulos dos y tres de esta investigación, el método de análisis propuesto para abordar *El solitario Atlántico* (1958), de Jorge López Páez, y *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo (autores que comienzan a publicar en los cincuentas) pretende destacar y hacer énfasis en algunos rasgos particulares de su prosa, de ahí que el uso de dos de las categorías propuestas por el teórico francés Gérard Genette en su libro *Figures III* (1972) sea necesario para el presente estudio, ya que se centran en un aspecto capital del relato: el narrador. Y es que a través de este ente ficcional no sólo tenemos acceso a la información diegética, sino que vemos los efectos de la configuración del espacio, la manipulación del tiempo, la mediación de lo dicho por los personajes, por ejemplo; definitivamente el narrador es fuente de muchos (por no decir todos) elementos constitutivos de un relato.

Por eso, los aspectos elegidos del modelo genettiano son “Modo” y “Voz”, que a su vez contienen categorías más finas para estudiar a fondo al narrador. Ciertamente han pasado varios años desde que el teórico francés propuso el aparato crítico que utilizó para estudiar *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, sin embargo, sigue siendo punto de referencia para aquellos estudiosos que discuten o acuerdan con él, e incluso quienes trabajan aspectos más precisos, como lo hace Luz Aurora Pimentel, a quien recurro para puntualizar algunos detalles que encuentro en dos de las novelas más representativas de López Páez y Melo, las cuales presentan dificultades o peculiaridades que dichos apartados resuelven en gran medida y permiten una lectura más puntual de los textos. Las divisiones propuestas (“Modo” y “Voz”), en efecto, pueden resultar arbitrarias en varios aspectos, pero se utilizan con el fin de señalar procedimientos narrativos

similares, e incluso afinidades, que poseen las obras estudiadas. Con todo, este estudio no es exhaustivo y no pretende agotar todas las posibilidades interpretativas sobre las primeras novelas de estos autores veracruzanos, cuyas narraciones merecen más y mejores análisis desde diferentes enfoques teóricos.

Con respecto al cuarto y último apartado, “Solitarios y obedientes narradores”, en un principio se pretendía que fuera un capítulo antes de las conclusiones, cuando en realidad éstas ya asomaban incesantemente y parecían no esperar más, por lo cual me centré en las características que hacen tan particulares a *El solitario Atlántico* y a *La obediencia nocturna*, así como a las que, de alguna u otra manera, comparten. A pesar de que cuando varias personas escucharon hablar del corpus de esta investigación y siempre las asaltaba la duda de cómo podían coexistir en un mismo trabajo escritores tan “disímiles” como López Páez y Melo, en todo momento aclaré que no era un ejercicio de literatura comparada ni competencias por ver cuál texto era mejor, sino una indagación en los mecanismos narrativos que son, aunque no lo parezca, similares, y que los resultados en las propuestas ideológicas de ambas narraciones resultan sorprendentemente afines. Así, pues, abre el último capítulo, con una especie de síntesis que retoma las peculiaridades de los textos y consigna cómo ambos (a pesar de los once años que los separan en cuanto a su publicación y a las distintas trayectorias de los autores) contienen angustias, dudas e incertidumbres que “hermanan” en algunos puntos a los dos narradores-protagonistas, y éstos no son otra cosa que el resultado de las nuevas estéticas, las novedosas búsquedas y de las terribles incertidumbres del hombre moderno que se halla ante un desconcierto generalizado, mismo que vendrá a confirmar, en el contexto

mexicano, el agotamiento del concepto que en varios órdenes impuso y ahora ve desmoronarse la clase que se apoderó de la Revolución mexicana.

Por eso, me parece válido hacer una mínima reflexión sobre el contexto sociopolítico y sobre cómo distintos grupos se apoderaron de “su” Revolución, lo cual se enlaza con algunas ideas sobre cómo, en el ámbito literario, distintos grupos y críticos realizaron un procedimiento similar, es decir, se apropiaron de “su” literatura mexicana, de ahí que regrese sobre las huellas del criterio generacional y de cómo se conformó el canon en la literatura mexicana, reflexiones que sin bien son apenas esbozadas y quedan más como apuntes reflejan una inquietud que será trabajada en investigaciones posteriores, pero cuya discusión quise iniciar desde ahora y a propósito de nuestros autores, quienes han permanecido al margen del canon o a “merced” de los críticos que los han agrupado, o de otros críticos más que han dado relevancia a ciertos autores consagrados, dejando a los más en la penumbra crítica e injustamente relegados en los estudios sobre la narrativa mexicana del siglo XX.

En todo caso, el móvil de esta tesis son dos novelas, dos propuestas narrativas que, independientemente de la generación literaria en la que hayan sido (o no) enlistados sus autores, muestran una alta calidad técnica, suficiente para asegurarles un lugar en las letras nacionales. De entrada, quiero ponderar este par de novelas por sus propios méritos artísticos y no por las amistades de sus autores con tal o cual crítico o autor famoso, por haber trabajado en tal o cual lugar. Me parece que de esos trabajos ya tenemos suficientes. Ahora espero que la propuesta esbozada en estas líneas haga un poco de justicia para este par de excelentes narradores veracruzanos. Confío en que así sea.

II. ¿GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO O GENERACIÓN DE LA CASA DEL LAGO? Antecedentes críticos

Mitad del siglo xx. ¿Para qué revisar lo ya revisado?

Antes del análisis, o mejor dicho: justamente para comprender el objeto de estudio de esta investigación —las novelas *El solitario Atlántico* de Jorge López Páez y *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo—, es preciso conocer no sólo el entorno textual en que surgieron ambas obras, sino también el estado de la crítica respecto de uno de los momentos de quiebre de la literatura nacional durante el siglo xx. Como sabemos, poco antes de la segunda mitad del siglo pasado la literatura mexicana experimenta una vitalidad peculiar; aparecen obras y autores que han marcado nuevos caminos que todavía son transitados. Tales son los casos de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes, por ejemplo, autores que son de “primera línea” y fama internacional. Esto lo entendemos ahora, ya con varias décadas recorridas, por lo cual resulta necesario indicar que lectores y especialistas de esos años no tenían distancia temporal y crítica, de tal suerte que expresaron comentarios que ahora nos parecen poco afortunados.

En un libro publicado en 1949, José Luis Martínez consignó lo que veía en el ambiente literario mexicano:

Escasas las personalidades relevantes entre los jóvenes escritores, y sin que haya surgido ninguna tendencia sugestiva que impulse la creación literaria, todos parecen preferir un reposo crítico, una revisión de un pasado que arrastramos aún como masa informe. Consiguientemente, al aparente ocaso de los géneros de creación ha sobrevenido un esplendor considerable del ensayo, de la crítica y de todos los géneros en prosa no narrativa.¹

¹ José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX, 1910-1949*, México, CONACULTA, 2001, p. 100.

Tanto en páginas anteriores como posteriores a lo citado, Martínez deja ver cierto escepticismo por la producción literaria de su momento y espera que cambie el panorama, aunque la tendencia que percibe no parece la propicia:

Un catálogo de los temas y escenarios de la novela y el relato mexicanos en los últimos años, ofrecería al curioso el singular dato de la predilección que por los basureros muestran muchos de nuestros narradores. “El basurerismo en la literatura mexicana”, podía llamarse un ensayo de tan abundante tema como fatal pronóstico, que estudiara esta forma aberrante de nuestros complejos, esta inclinación a la autotortura que nos hace preferir tan desolados marcos para las vidas ideales de los personajes novelescos.²

Debemos reconocer, por supuesto, que Martínez modifica sus opiniones y las ajusta a las nuevas lecturas que realiza y expone en otros textos. Resulta obvio que, cuarenta años después, las percepciones hayan cambiado y el crítico tenga nociones diferentes sobre los mismos autores en el libro *La literatura mexicana del siglo xx*, por lo que las notas originales, en varios casos, se ven modificadas sustancialmente; sin embargo, una buena parte de esas lecturas o impresiones de 1949 se repiten casi medio siglo después y son consignadas sin más ajuste que la síntesis o el aumento sólo en el sentido cuantitativo, esto por cuestiones editoriales. ¿Para qué señalar el caso de José Luis Martínez? Para llamar la atención sobre el estado de la crítica literaria, a veces un tanto desgastada por la mera repetición o apenas retocada para darle un barniz de actualidad, como ocurre con los casos de John S. Bruswood (*México en su novela*) o Emmanuel Carballo (*Protagonistas de la literatura mexicana*). Estas líneas no tratan de restar importancia ni de descalificar el trabajo que tales críticos han realizado, sino de revisar, diversificar y aumentar lo que ellos han “cartografiado”.

² *Ibid.*, p. 263.

Estamos obligados, pues, a releer y replantearnos cuestiones ya discutidas que no deben tomarse como definitivas. Coincido con la siguiente idea e inquietud de Federico Patán (a la que regresaré en el último capítulo de este estudio) a propósito de las revisiones que establecen los diferentes críticos:

[...] los mapas narrativos propuestos por estos autores no correspondían (ni tenían por qué corresponder, desde luego) al que mis lecturas me han ido creando. Aclaro: Hay grandes extensiones cartografiadas en las cuales coincidimos, pero a la vez hay islas ocultas y promontorios eliminados y bosques sin catalogación cuya ausencia me intrigaba.³

En este capítulo de antecedentes críticos recopilaré las opiniones que varios críticos han expresado de cómo han agrupado a Jorge López Páez y Juan Vicente Melo con otros escritores (se han manejado, sobre todo, los términos Generación de medio siglo y Generación de la Casa del Lago), y de los necesarios cambios que se gestaron en la literatura mexicana en los años cuarenta para que fueran posibles las nuevas propuestas de mitad de siglo xx; de ahí, se desprende la necesidad de mencionar, aunque sea brevemente, a José Revueltas y a Agustín Yáñez. Luego, una vez analizadas las obras de los autores veracruzanos, regresaré a revisar algunas opiniones que ha producido la crítica a propósito de los textos de López Páez y Melo.

Autores del cambio: José Revueltas y Agustín Yáñez

Antes de la década del cuarenta

Como sabemos, la Revolución mexicana tiene varias consecuencias en nuestro país; una de ellas, que los intelectuales y artistas encauzaran sus esfuerzos creadores hacia el tema que, colectivamente, legitimaba el esfuerzo por “lo

³ Federico Patán, *El espejo y la nada*, México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1998, pp. 53-54.

propio”, lo “auténticamente mexicano”. La Revolución se convirtió en una fuerza centrípeta, en el tema religador para la música, la pintura y demás artes. Por supuesto, la literatura no escapó a dicha fuerza. Carlos Monsiváis apunta a propósito de este tema:

Sea o no la necesidad política de crear válvulas de escape la causa, el hecho es que en diciembre de 1924, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, el ministro Puig Casauranc promete la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma. Una obra literaria que describa el sufrimiento y se enfrente a la desesperación [...] A la exhortación ministerial la han precedido las novelas de Azuela y la sucede —inspirada o no por la arenga— una novelística cuya suma de aspectos compartidos (formales, temáticos, ideológicos, de clase) desemboca en una sorprendente congruencia, en un rechazo monolítico de cualquier visión alborozada y celebratoria de la Revolución.⁴

Tanto se escribió sobre el tema revolucionario, que el mismo Monsiváis menciona que las obras aparecieron desde 1911 (*Andrés Pérez maderista* de Mariano Azuela), pasando por las obras emblemáticas de esta corriente (*Los de abajo*, *La sombra del caudillo*, *Ulises criollo*, entre otros títulos), hasta 1955 (*Pedro Páramo* de Juan Rulfo), 1962 (*La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) e incluso 1964 (*Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia).⁵ También podríamos agregar a los años anteriores la década de 1980 con otros dos ejemplos: 1988 (*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta) y 1989 (*Como agua para chocolate* de Laura Esquivel).

La narrativa de la Revolución, además de monotemática, privilegió el uso de algunos recursos literarios —como la temporalidad lineal, las claras posturas ideológicas de los autores, el uso de narradores omniscientes que buscan

⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México* (vol. 2), México, El Colegio de México, 1998, p. 1446.

⁵ Cf. Carlos Monsiváis, “Notas sobre...”, pp. 1946 y 1974.

primordialmente persuadir al lector—. Al mismo tiempo o con cierto desfase, se practicaron otras tendencias literarias, mismas que, con algunas variantes, en su mayoría ocuparon las técnicas empleadas en la Novela de la Revolución, otorgando más importancia a los temas que a las formas de contarlos: el Colonialismo, el Indigenismo, la novela Cristera, el Costumbrismo, la novela proletaria o de contenido social. Ese era, pues, el ambiente predominante en la literatura mexicana, sobre todo en la narrativa, de la primera mitad de siglo.

Sin embargo, otros acontecimientos culturales, a veces a la par de los mencionados líneas arriba, marcarían los rumbos que después continuarían Revueltas y Yáñez: la aparición de Estridentistas y Contemporáneos en la década de 1920 —con sus ideas “esteticistas” y “extranjerizantes”, mismas que permitirían la apertura de la literatura mexicana años después—, la llegada de los intelectuales españoles a partir de 1938, así como la aportación del grupo de la revista *Taller*. Con estos impulsos distintos y hoy reconocidos como renovadores, el camino ya estaba marcado para las irrupciones de, por lo menos, dos obras que cambiarían el panorama literario y lo dejarían allanado para la generación que llegaría a partir del medio siglo: *El luto humano* (1943) de José Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez. Escribe Christopher Domínguez:

“Los impulsos y tendencias que animaron a la literatura mexicana anteriores a 1940”, escribía José Luis Martínez en 1949, “han sido agotados y su vigencia ha concluido. Ningún otro camino, ninguna otra empresa suficientemente incitante han tomado su lugar: no han surgido personalidades literarias de fuerza creadora...”

El momento, sin duda, era crítico. La aparición de *El luto humano* de Revueltas en 1943 y de *Al filo del agua* de Yáñez cuatro años después no parecían lo que eran: el inicio de la metamorfosis. No era fácil ver brillar las perlas en el fangal de una narrativa social o revolucionaria en verdad exhausta.⁶

⁶ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (tomo I), México, FCE, 1996, p. 1011.

José Revueltas

Mucho se ha escrito, y se escribirá, sobre José Revueltas (1914-1976). A veces, para algunos lectores y críticos, la densidad de la obra de Revueltas impide un libre tránsito por sus páginas, parece que “sigue siendo un enigma que no hemos acabado de descifrar”,⁷ como dice Evodio Escalante, uno de los críticos más notables de la obra del escritor duranguense. Sin embargo, el propio Escalante y otros críticos han estudiado cuentos y novelas, en su conjunto e individualmente, para explicar la riqueza literaria de Revueltas, y de igual manera arroja muy buenos resultados la investigación de los vasos comunicantes de la obra; ejemplo de lo anterior son los trabajos de Eugenia Revueltas (las afinidades entre Dostoievski y Revueltas) y Vicente Francisco Torres (las influencias de “Micrós” y Malraux, así como la afinidad (y no influencia) con Faulkner).⁸

Si bien cada obra puede separarse del resto para ser analizada con éxito, revisar el conjunto nos proporciona constantes, de técnica narrativa o temática, en la obra de Revueltas. Tomemos un aspecto: resulta singular la técnica que emplean sus narradores para establecer los tiempos diegético y discursivo, los ritmos del relato, técnica novedosa que aparece desde sus primeros textos y que contrasta con la mayoría de lo publicado en esos años. Varios críticos han llamado la atención sobre estos aspectos. Un caso es Marta Portal:

⁷ Evodio Escalante, “Discutiendo a los críticos de José Revueltas” en *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998, p. 217.

⁸ Cf. Eugenia Revueltas, “Dostoyevski y Revueltas”, y Vicente Francisco Torres, “Las influencias literarias de Revueltas: Micrós, Faulkner, Malreux”, en Edith Negrín (selec. y pról.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México, Era/ UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1999.

El procedimiento de manipulación temporal [...] sitúa cronológicamente el modo literario de Revueltas. Desde los años veinte y treinta de este siglo, los grandes innovadores —Joyce y Virginia Woolf, sin olvidar a Faulkner— rompieron la linealidad de la anécdota introduciendo la técnica del flujo de conciencia. *Los días terrenales* es, en este sentido, representativa de la novela de la primera mitad del siglo XX, una novela que exige *no ser contada*, ni *relatada* (en el relatar se explica de antemano), sino *convivida* con el lector.⁹

Basta revisar cualquier narración de Revueltas para constatar lo dicho por Portal; asimismo, las descripciones de los espacios o la caracterización de los personajes llaman la atención por el desarrollo, por la profundidad que ambos elementos tienen. Por lo señalado hasta aquí, es claro que la aparición en la literatura nacional de Revueltas se convierte en un acontecimiento que marcará un cambio. Pensemos en *El luto humano* (1943) y en las obras que se publican en los primeros años de la década del cuarenta: escritores como Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz o Gregorio López y Fuentes continúan su labor con la Novela de la Revolución, tendencia predominante que vive sus últimos años, pues ya asoman los cambios que serán asimilados por las siguientes generaciones de escritores.

Son varias las virtudes de la escritura de Revueltas, son varias las razones por las que debemos volver una y otra vez a su obra. Para los fines que persiguen estas líneas, basta señalar que Revueltas es uno de los escritores que emplea estrategias narrativas que no habían sido incorporadas a nuestra literatura y que las ejercita con maestría para señalar las nuevas rutas en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo pasado.

⁹ Marta Portal, “Una lectura mítica de *Los días terrenales*”, en José Revueltas, *Los días terrenales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 299.

Agustín Yáñez

Sin duda, Agustín Yáñez (1904-1980) es reconocido por su aportación al cambio de la narrativa mexicana; en específico, *Al filo del agua* atrae sobre sí las miradas y se han señalado sus virtudes técnicas en repetidas ocasiones, incluido el término que, parece, la define y atrapa según varios críticos: novela polifónica. Como en el caso de *Revueltas*, también son muchas las líneas que han escrito a propósito de Yáñez y de *Al filo del agua* (1947). Citemos a un reconocido crítico, John S. Bruswood:

Sería injusto decir que *Al filo del agua* cambió la dirección de la novela. Pero sí señala un hito, encierra las características de una nueva dirección. Incorpora y rebasa la anécdota, el costumbrismo, la protesta social, el calculado esteticismo presentes en las novelas anteriores, aunque casi nunca en combinación. Y alcanza un grado de interiorización que es raro encontrar en la prosa mexicana anterior. El libro mismo se encuentra “al filo del agua” literariamente. Y se encuentra en una posición semejante como expresión de la nación mexicana porque traslada la realidad del momento de su escena, históricamente pasada, a la realidad del presente, el momento de la toma de conciencia. También traspone otra realidad —literaria ésta— desde el pasado hasta el presente, pues representa el florecimiento de la intención del grupo de los Contemporáneos, de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, intención que tuvo que esperar a verse realizada hasta que la toma de conciencia fuese un hecho.¹⁰

También podemos anotar que desde sus primeras obras, Yáñez incorpora elementos que resultan novedosos en la literatura mexicana y que pertenecen a otras tradiciones literarias, como ocurre en *Archipiélago de mujeres* (1943) con la “adaptación” de personajes como Melibea, Desdémona e Isolda al contexto nacional.¹¹ Como ocurre con *Revueltas*, Agustín Yáñez reúne en *Al filo del agua* influencias, afinidades y técnicas narrativas innovadoras que ya habían probado escritores como J. Joyce, V. Woolf, W. Faulkner y M. Proust. Por supuesto, no se

¹⁰ John S. Brushwood, *México en su novela*, traducción de Francisco González Aramburu, México, FCE, 1998, p. 23

¹¹ Cf. Gloria Gamiochipi de Liguori, *Yáñez y la realidad mexicana*, México: [s.e.], 1970.

pueden olvidar las aportaciones que ya habían realizado otros autores mexicanos.

Françoise Perus revisa estos nexos:

[...] su concepción y su práctica artísticas —en esta novela al menos— recogen y *bordean* otras herencias: la de la reacción estetizante y humanista del Ateneo de la Juventud en contra del positivismo imperante durante el Porfiriato y en la novela mexicana del siglo XIX; la del arielismo de Rodó y el “vitalismo” de Bergson; la del “nacionalismo cultural” propugnado por Vasconcelos; y la de los “Contemporáneos”, los “Estridentistas” y “Grupo Taller”, sin contar con el interés despertado por el libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), por las teorías psicoanalíticas (Freud, Adler y Jung).¹²

Según algunos lectores, *Al filo...* es la obra maestra de Yáñez y marca el camino que seguirá el resto su obra, misma que no logra ir más allá con su afán innovador y se limita a repetir la “fórmula” lograda en su novela más conocida; sin embargo, otros lectores han señalado que, dueño de un estilo propio y con pleno dominio de las técnicas probadas en *Al filo...*, en novelas como *La tierra pródiga* (1960) o *Las tierras flacas* (1962) continúa exitosamente con su exploración estética. Por supuesto, hay múltiples trabajos que establecen la ruta seguida por Yáñez y cómo traza su proyecto narrativo. Un ejemplo: Ignacio Díaz Ruiz destaca que “*Al filo del agua* marca un nuevo principio para la literatura mexicana. Aparece como un libro altamente innovador”¹³, para luego establecer el itinerario del autor.

Estas escasas líneas no pretenden más que bosquejar un panorama de los autores y obras que preceden a los veracruzanos López Páez y Melo, cuyas obras son nuestro objeto de estudio; sin embargo, estos mínimos antecedentes aparecen como un alto obligado en el camino para ponderar los cambios narrativos que se aprecian a partir del medio siglo.

¹² Françoise Perus, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica Arturo Azuela (coord.), Madrid: Archivos, CSIC, 1992 (colección Archivos núm. 22), p. 367.

¹³ Ignacio Díaz Ruiz, “*Al filo del agua* en la historia personal de Agustín Yáñez y el itinerario de su obra”, en Agustín Yáñez, *op. cit.*, p. 275.

La dificultad de las “generaciones”

Poco después de que Revueltas y Yáñez introdujeran elementos novedosos en la narrativa mexicana, a finales de los años cuarenta un nutrido grupo de autores comienza a publicar y, sin desconocer o cancelar totalmente los vínculos con el pasado literario inmediato, realiza nuevas propuestas estéticas y temáticas.

Escribe Emmanuel Carballo en su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*:

Hoy puedo referirme a determinados momentos de nuestras letras como el Ateneo de la Juventud, el Colonialismo, el grupo de los Contemporáneos, los narradores de la Revolución, los prosistas posrevolucionarios y los grandes maestros dados a conocer a partir de 1949 (año en que se publica *Varia invención* de Juan José Arreola) con el convencimiento de que puedo agregar a las afirmaciones contenidas en manuales y estudios monográficos las palabras de algunos de los principales actores que hicieron posibles dichos momentos de nuestra historia literaria.¹⁴

Producto de su constante labor crítica, Carballo sintetiza y destaca los momentos literarios de mayor importancia en la primera mitad del siglo pasado, y señala, como punto de quiebre, el año 1949. Otro estudioso de la literatura mexicana, J. Bruswood, resalta la publicación de tres colecciones de cuentos durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX y, sobre todo, deja clara la noción que estamos rastreando, la aparición de una nueva generación:

Durante los años en que una generación de mayor edad estaba desapareciendo y otra más joven comenzaba a acreditarse, el cuento cobró una importancia excepcional en la ficción mexicana. Tres obras en particular hicieron más por realzar la conciencia artística de la novela que tres novelas cualesquiera del mismo periodo: *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola, *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, y *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes.¹⁵

Jorge López Páez (Huatusco, 1922) y Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932-1996) comienzan a publicar en la década de 1950: el primero inicia su trayectoria con *La*

¹⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Alfaguara, 2005, p. 12.

¹⁵ Brushwood, *op. cit.*, p. 54.

última visita (1951),¹⁶ pieza teatral, y con *Los mástiles* (1955), su primer libro de cuentos; Melo inaugura su breve pero significativa obra en 1956 con *La noche alucinada*, volumen de relatos que el autor tenía “escondido celosamente porque sólo respondía a un temprano desahogo sentimental”.¹⁷ Afortunadamente, esa primera publicación no se perdió y forma parte de la bibliografía de Melo.

Revela cierta vaguedad consignar que ambos escritores “comienzan a publicar en la década de 1950”; sin embargo, esta precaución de mi parte se debe a que existen, por lo menos, dos términos que se aplican para ubicar temporalmente a estos dos autores veracruzanos: “Generación de Medio Siglo” (o “medio siglo”) y “Generación de la Casa del Lago”. Como resulta un tanto difícil elegir el término a emplear (mismo que si bien es importante no resulta imprescindible), las siguientes líneas buscan señalar el estado de la cuestión y destacar los principales criterios que han utilizado los estudiosos del tema.

El primer término (“Generación de medio siglo”) es el más empleado y, también, el que más diferencias presenta. Por ejemplo, en la *Historia general de México*, Carlos Monsiváis¹⁸ destaca los nombres que Rosario Castellanos le proporciona a

¹⁶ Aunque ya había publicado el cuento “El que espera” en 1950.

¹⁷ Juan Vicente Melo, *Autobiografía* en *Cuentos completos*, Veracruz: CONACULTA/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, 1997, p. 68.

¹⁸ “Entrevistada por Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos le proporciona la lista de su grupo literario: los dramaturgos Emilio Carballido y Sergio Magaña, los poetas Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, el narrador Augusto Monterroso. Por los mismos años, —a mediados o finales de los cuarenta— empiezan a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibargüengoitia, y se produce la actividad del grupo filosófico Hyperion (Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Emilio Uranga). A todos ellos a falta de autodesignación y en caso de que hiciese falta un común denominador, José Emilio Pacheco los agrupa bajo el rótulo de ‘Generación del 50’ que posee la vaguedad y la precisión necesarias. Otro dato: como órgano de impulso inicial, la mayoría de los miembros de esta generación/promoción dispone de la *Revista Antológica América* dirigida por el cuentista y poeta Efrén Hernández.” Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México* (vol. 2), México, El Colegio de México, 1998, p. 1479.

Emmanuel Carballo en una entrevista,¹⁹ y emplea, para identificarlos, el “rótulo” que utiliza José Emilio Pacheco para designar a este grupo de escritores e intelectuales: “Generación del 50”. Por su parte, Federico Patán²⁰, en el libro *El espejo y la nada*, se refiere a la “Generación del medio siglo” en el ensayo “Los narradores ocultos”. En dicho texto, Patán desarrolla la atractiva idea de los “mapas narrativos”: rutas o panoramas literarios que proponen los especialistas de acuerdo a sus criterios, lo cual provoca una rica variedad de mapas, mismos que no necesariamente coinciden siempre.

Sin duda estoy de acuerdo con la idea propuesta por el maestro Patán, pues los escritores que él señala y que la crítica ha agrupado como generación (Juan García Ponce, Sergio Pitol y Juan Vicente Melo, por mencionar algunos) y los que cita Monsiváis como “Generación del 50” (enlistados por Castellanos, incluida ella: Emilio Caballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso) dan la impresión de pertenecer a dos grupos distintos. Y

¹⁹ Castellanos: “Me di a conocer con un grupo de jóvenes, más o menos de mi misma edad, en la revista *América*. Entre ellos figuraban Dolores Castro, con quien me unió una amistad muy íntima y de muchos años (juntas cursamos desde el tercero de secundaria hasta la profesional). En Filosofía y Letras conocimos a Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines (los dos somos de Chiapas y nuestras familias se conocen desde que ambos éramos niños), Luisa Josefina Hernández y varios escritores hispanoamericanos: Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Otto-Raúl González, Tito Monterroso y Carlos Illescas. Era un grupo coherente. Nos llevábamos muy bien: tal vez porque no mezclábamos la vida privada con las cuestiones literarias. Miguel Guardia también pertenecía a este grupo.

[...]

“En aquellos años, el estilo y los propósitos eran un tanto confusos. Unos a otros nos influíamos a causa de lecturas mutuas y, paralelamente, por admiraciones literarias compartidas. Nuestras influencias provenían de los libros, nunca de los autores en persona. Efrén Hernández fungía un tanto como maestro de todos nosotros: no desde el punto de vista literario, sí como la persona mayor y más respetable, la que, además, nos abrió generosamente las puertas de su revista. Nunca saldamos con él, como merecía, esta deuda de gratitud.” Emmanuel Carballo, *op. cit.*, pp. 600-601.

²⁰ “Luis Cardoza y Aragón fue muy claro: ‘Hay ya una generación que sale resueltamente del naturalismo costumbrista, del adocenamiento narrativo y técnico, de la pueril habla folklórica...’ [...] Cardoza y Aragón habló de una generación puesta en el mismo camino. La crítica ha terminado por llamarla ‘Generación del medio siglo’, e incluye en ella a Juan García Ponce (1932), a Sergio Pitol (1933) y a Juan Vicente Melo.” Federico Patán, *El espejo y la nada*, México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1998, pp. 138-139.

aquí es donde encontramos que el mismo término (Generación de medio siglo) ha sido empleado para denominar a un bloque considerable de escritores que empezó a publicar en la década de 1950, y la “lista” de los integrantes varía constantemente.

Asimismo, Armando Pereira²¹, especialista en literatura mexicana del siglo xx, recurre al empleo de “Generación de Medio Siglo” (“llamada así en homenaje a la revista del mismo nombre que en sus inicios contribuyó a agruparlos”, según Pereira),²² y los nombres que proporciona coinciden en gran medida con la lista que Patán utiliza.²³ Así, la aparición de Juan Vicente Melo en ambos grupos resulta común. Incluso, en la entrada de Melo en el *Diccionario de escritores mexicanos* se dice que “pertenece a la llamada Generación de Medio Siglo”.²⁴

²¹ “Ése era, a grandes rasgos, el panorama cultural de mediados de los años cincuenta al que habrían de incorporarse los jóvenes escritores más tarde conocidos como integrantes de la Generación de Medio Siglo (llamada así en homenaje a la revista del mismo nombre que en sus inicios contribuyó a agruparlos). Muchos de ellos venían de provincia —Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibarguengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán—, buscando tal vez, en la ciudad de México, un horizonte más amplio para desplegar sus aptitudes literarias.” Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, México: UNAM/IIFL, 1997, pp. 26-27.

²² Dicha revista fue *Medio siglo* [Expresión de los estudiantes de la Facultad de Derecho. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (1953-1957)], donde figuraban Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo, entre otros, en el Comité directivo, y tenía como colaboradores a Salvador Elizondo y a Sergio Pitol, entre otros. “Medio Siglo”. *Diccionario de literatura mexicana*, Armando Pereira, coord., Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, colab., México, UNAM/IIFL/Ediciones Coyoacán, 2004, p. 309.

²³ En un texto posterior sobre este tema, el mismo crítico asegura sobre la publicación que después agrupó a esta generación: “A lo largo de sus diez años de existencia, la *Revista Mexicana de Literatura* conoció tres épocas fundamentales: desde su fundación en 1955 hasta 1958, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo; de 1959 a 1962, dirigida primero por Tomás Segovia y Antonio Alatorre y más tarde por el propio Segovia y Juan García Ponce, y finalmente de 1963 a 1965, bajo la dirección única de García Ponce. También su comité de colaboradores sufrió cambios y modificaciones. Si en un principio figuraban en él Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso, Ernesto Mejía Sánchez, Jorge Portilla, Emma Susana Speratti Piñero, Luis Villoro y Ramón Xirau, más tarde se irían sumando los nombres de Isabel Fraire, Jorge Ibarguengoitia, Juan Vicente Melo, Jomi García Ascot, Rita Murúa, Federico Álvarez, Huberto Batis y José Emilio Pacheco, entre otros. Aunque hay que señalar que tanto los cambios de dirección como los del comité de colaboradores no significaron virajes sustanciales en la orientación ideológica y estética de la revista.” Cf. Armando Pereira, “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, 2000, pp. 194-195.

²⁴ “MELO, Juan Vicente”, *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*, 8 vols., Vol. V., México, UNAM/IIFL, 2000, p. 223.

En cuanto al término “Generación de la Casa del Lago”, son varios los críticos y participantes de la generación quienes lo prefieren. José Emilio Pacheco,²⁵ al citar un estudio de Louis Panabiére (fallecido en diciembre de 1995, por lo que la investigación quedó inconclusa), lo propone para abarcar a esa generación de artistas. Por supuesto, resulta peculiar que Monsiváis utilice un “rótulo” propuesto por Pacheco y éste, años después, acepte el que Panabiére utiliza, lo cual da una idea de cómo continúa el estudio —y en ocasiones el debate— de esta generación y sus miembros.²⁶ También se suman al empleo del término y de la noción críticos como Adolfo Castañón²⁷ o Tomás Segovia.²⁸ Se puede notar, incluso, que más allá de la simple etiqueta de generación, existe la tendencia de reconocer cómo los mismos escritores y artistas se agruparon por los intereses comunes o por la amistad que los unía, así como por los lugares donde trabajaron, como ocurre de

²⁵ “Al concepto astrológico de las generaciones (‘si naciste la noche del 22 de noviembre ya no eres Escorpio sino Sagitario’) Louis Panabiére, en un vastísimo análisis todavía inédito pero ya adelantado en *Los Universitarios*, opone la idea de una “generación de la Casa del Lago” en que resume la pluralidad y la diversidad cultural de aquellos años. Aquellos años que, como todas las arcadias mexicanas anteriores, fueron sepultados entre la fiesta de las balas.” José Emilio Pacheco, “Notas sin música para Juan Vicente Melo”, *Proceso*, número 743, 26 de enero de 1991, texto solicitado en www.proceso.com.mx el 4 de mayo de 2006.

²⁶ Por ejemplo, cuando fui alumno de Huberto Batis en sus cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, tuve la oportunidad de presenciar la molestia que le causó al maestro que un compañero le preguntara si había pertenecido a la “Generación de medio siglo”: “¡Generación de la Casa del Lago!”, contestó enérgico. Resulta obvia la preferencia por el segundo término, misma que compartieron varios compañeros generacionales de Batis.

²⁷ “...a Louis (Panabiére) esa familia llamada de la generación de la Casa del Lago —con José de la Colina, Huberto Batis, Juan José Gurrola, Jomi García Ascot y Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Juan Vicente, Manuel Felguérez y Arnaldo Coen— le parecía —y a mí también por doble contagio— una de las cosas más trascendentes que le han sucedido a la cultura en México, más acá o más allá de premios, bustos, diplomas, dólares, fotos, más fotos, cenas y demás *paramo-fernalía*.” Adolfo Castañón, “El poeta en su taller” en *Boletín editorial*, número 119, México, El Colegio de México, enero-febrero 2006, pp.20-21. Texto consultado el 4 de mayo de 2006 en www.colmex.mx/PDFs/boletines/boletin119.pdf

²⁸ “El mundo literario ha cambiado muchísimo en México desde nuestros tiempos, y ahora hay mil reflexiones, informaciones y consecuencias de cualquier nimio acontecimiento de las letras. Pero sigue siendo bastante desatendida la cuestión de qué significaron y qué huellas dejaron cosas como la *RML* (*Revista Mexicana de Literatura*) o la primera Casa del Lago. Nuestro amigo Panabiére (que no es por nada, pero casualmente era francés), que se había puesto en serio a estudiar el tema, murió muy joven sin haber podido avanzar mucho. Nadie ha tomado el relevo.” Tomás Segovia, “Tantos años sin vernos” en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, número 370, octubre de 2001, p. III. Texto consultado el 4 de mayo de 2006 en www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/OCT_2001.pdf

manera evidente con los participantes de la Casa del Lago.²⁹ Otro rótulo para denominar a estos mismos escritores ha sido “generación” o “grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*”, como lo hace Luis Arturo Ramos en el libro *Melomanías: la ritualización del universo*,³⁰ lo cual no parece desacertado.

Además de los criterios anteriores (llamar de la misma manera a dos grupos distintos de escritores o preferir un segundo término, a veces rechazando el primero), existen otros que también resultan llamativos. Por ejemplo, Christopher Domínguez señala que son dos los momentos, dos las generaciones, que marcan las décadas de 1950 y 1960; sobre todo, la observación se apoya en los años de nacimiento de la mayoría de los autores (la década de 1920, para el primer bloque,³¹ y la de 1930, para el segundo³²) y los años en que publican los libros

²⁹ La Casa del Lago, como es bien sabido, desde 1959 funciona como el primer centro cultural extramuros de la UNAM. Sus tres primeros directores (Juan José Arreola de 1959 a 1961, Tomás Segovia de 1961 a 1963, y Juan Vicente Melo de 1963 a 1967) impulsan de manera extraordinaria diversas manifestaciones artísticas, como lo anotan diferentes autores y críticos cuando se refieren a esa época dorada de la Casa del Lago; incluso, la misma página de internet de la Casa del Lago así lo consigna: “Inicia la Casa del Lago sus actividades de 10 de mayo de 1959. Se invita al público los fines de semana a jugar ajedrez, escuchar poesía y apreciar exposiciones de artes plásticas. [...] Con Arreola participaron Pilar Pellicer, Enrique Lizalde, Elda Peralta, María Teresa Rivas, Raúl Dantés, Luis Antonio Camargo, Gastón Melo, Carlos Payán y, por supuesto, Juan José Gurrola, entre otros. En poco tiempo, la Casa del Lago se convierte en uno de los recintos de difusión cultural más importantes de la capital mexicana. [...] Tomás Segovia es nombrado director de la Casa del Lago. Las actividades se intensifican y adquieren mayor prestigio. Promueve a un grupo valioso de artistas: Juan García Ponce, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez y Alberto Gironella, entre otros. [...] Juan Vicente Melo, director de la Casa del Lago, desarrolla notablemente ciclos de conferencias que dan a conocer sistemáticamente autores y distintas tendencias literarias; pequeñas exposiciones de artistas apoyadas por Juan García Ponce; obras de teatro que expresan la actitud de los participantes de Poesía en Voz Alta que renuevan su quehacer escénico; conciertos de compositores de vanguardia como Silvestre Revueltas. Se realiza también el curso titulado Aproximaciones a la Literatura Mexicana del Siglo XIX, impartido por José Emilio Pacheco. Las artes escénicas son impulsadas vigorosamente por Juan José Gurrola.” Información consultada el 4 de mayo de 2006 en el sitio de internet de Casa del Lago: www.casadellago.unam.mx/pagesp/htm/f_casa.htm

³⁰ Cf. Luis Arturo Ramos, *Melomanías: la ritualización del universo (una lectura de la obra de Juan Vicente Melo)*, México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Literatura, 1990, pp. 9-12. Esto se comunica en buena medida con lo que escribe Armando Pereira en la publicación *Literatura Mexicana*.

³¹ “Se trata de una generación esencialmente compacta. Casi todos se manifiestan y a veces dan lo mejor de sí en esa década o algunos años después. Hay escritores tardíos como Francisco Tario y Josefina Vicens —nacidos en 1911—, Archibaldo Burns (1914), o Rafael Bernal y Edmundo Valadés —nacidos en 1915— [...] El grueso de los maestros modernos nace en la tercera década del siglo: Elena Garro (1920), Jorge López Páez

que marcan, significativamente, su trayectoria (las décadas de 1950, para el primer grupo, y 1960, para los más jóvenes). Escribe Domínguez:

Los narradores del medio siglo [...] lograron definitivamente liberarse de los dogmas nacionalistas, pero se vieron opacados por la generación inmediatamente posterior, más original, brillante y agresiva, aunque a veces más escueta en las dimensiones de sus obras de ficción.

Esta generación, tan precoz, creció al amparo de Rulfo, Arreola, Fuentes y Octavio Paz. Se formó en las empresas editoriales de Jaime García Terrés en la UNAM y de Fernando Benítez en la prensa cultural.³³

Así, Domínguez deslinda dos generaciones contiguas: la de medio siglo y la de la Casa del Lago. Sin embargo, hay quienes prefieren reunir en un solo bloque a todos estos escritores, como lo hace Alfredo Pavón³⁴ en la introducción de la antología *Cuento mexicano moderno* o Lauro Zavala³⁵ en su libro *Paseos por el*

(1922), Ricardo Garibay (1923), como Ana Mairena, Luis Spota (1925), Sergio Galindo (1926-1993) y Amparo Dávila en 1928. La abundancia de estupendas escritoras es una de las características del periodo. Eraclio Zepeda (1937) se integra precozmente a ese clima literario con la publicación de *Benzulul* en 1959.” Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (tomo I), México, FCE, 1996, p. 1037.

³² Domínguez nos da los siguientes nombres: Luisa Josefina Hernández (1928), Salvador Elizondo (1932-2006), Juan García Ponce (1932-2003), José Emilio Pacheco (1939), Julieta Campos (1932), Vicente Leñero (1933), Fernando del Paso (1935), Sergio Fernández (1926), Carlos Valdés (1928-1990), José de la Colina (1934), Inés Arredondo (1928-1989), Augusto Monterroso (1922-2003), Pedro F. Miret (1932-1989), Juan Vicente Melo (1932-1996), Sergio Pitol (1933) y Jorge Ibarguengoitia (1928-1983). Como podemos observar, la lista de Domínguez se nutre de nombres que no aparecen en otras enumeraciones realizadas por otros críticos, tal vez por el esfuerzo de síntesis que realiza en las obras señaladas y para abarcar no movimientos —como la Onda o la Generación de la Casa del Lago— sino los autores que aparecieron entre los años 1950 y 1970. Cf. José Luis Martínez y Christopher Domínguez, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 1995, pp. 215-218.

³³ *Ibid.*, p. 215.

³⁴ “Incrustados entre los expresionistas, pero miembros más bien de la generación de medio siglo, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco son precoces narradores que habrán de unirse, entre otros, a Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Vicente Leñero, Jorge López Páez, Sergio Pitol, Emilio Carballido, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Emma Dolujanoff, Jorge Ibarguengoitia, Hugo Hiriart, Eraclio Zepeda, Juan Tovar, Salvador Elizondo, para producir un cuento insolente y gozoso, pleno de desconfianza en el progreso industrial, de análisis de la compleja naturaleza humana, de pensar sobre los mecanismos del arte de narrar, de pérdida de las fronteras genéricas y discursivas, de aglutinamiento de la anécdota, de perspectivismo complejo, de metaficción e intratextualidad. No les son ajenos, además, el mundo juvenil y la problemática femenina, el rechazo del predominio del final sorpresa, el rejuego con el minicuento. Su época de madurez se inicia en 1965 y habrá de continuarse hasta hoy.” Alfredo Pavón, *Cuento mexicano moderno*, México, UNAM/Universidad Veracruzana/Aldus, 2000, p. XVII.

³⁵ “Como todas las formas de posmodernidad, la nuestra recupera irónicamente las tradiciones literarias más valiosas de las generaciones. Y entre todas ellas, la más canónica ha sido sin duda la del Medio Siglo, a la que pertenecen Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Sergio Pitol y Salvador Elizondo. [...] Pero la escritura de quienes han empezado a publicar desde los años sesenta y que siguen escribiendo hoy en día,

cuento mexicano contemporáneo, y señalar que la generación que definió el nuevo rumbo de nuestras letras comenzó a publicar a partir del medio siglo, posiblemente para evitar divisiones y listas, así como para reconocer la variedad, la riqueza de la década del 50. Concuera con esta idea, y la lleva más allá en su listado, el equipo que elaboró el *Diccionario de literatura mexicana*, que determina, siguiendo al historiador Wigberto Jiménez Moreno, que:

[...] sus integrantes —la mayoría nacidos en México entre 1921 y 1935— comienzan a participar activamente en la década de los cincuenta [...] Su labor cultural se desarrolló sobre todo en las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando muchos de sus integrantes llegaron a la ciudad de México, provenientes de la provincia, para ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, o regresaron del extranjero tras haber sido becados por alguna institución.³⁶

Es muy significativo que los textos de los autores arriba citados (Pavón, Zavala y el equipo del *Diccionario...*), en los que se incorpora a muchos escritores en una sola “lista” y la nombran como “Generación de Medio Siglo”, son los esfuerzos más recientes (del año 2000 a la fecha), lo cual deja ver el tiempo que se ha tardado la crítica en sistematizar y establecer una periodización para este par de décadas, 1950-1970, tan importantes en nuestras letras.

parece tener como antecedentes directos a los *otros* escritores de la década de 1950, y que, por cierto, son también los que están más presentes en el extranjero: Juan Rulfo y Juan José Arreola.” Lauro Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004, p. 14. Más adelante, cuando se refiere de nueva cuenta a la Generación de Medio Siglo, Zavala incluye a Francisco Tario, Julieta Campos y Juan Manuel Torres (p. 56), y a Juan Vicente Melo y Carlos Valdés (p. 171).

³⁶ “Generación de Medio Siglo”, *Diccionario de literatura mexicana*, pp. 207-208. Vale mucho la pena citar la extensa nómina y los campos que los autores del *Diccionario...* proporcionan en las mismas páginas: “Dentro del campo de la novela, el cuento y el ensayo, destacan los siguientes nombres: Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Margo Glantz, Enrique González Casanova, Jorge Ibarguengoitia, Jorge López Páez, Sergio Magaña, Juan Vicente Melo, Ernesto Mejía Sánchez, María Luisa Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Luis Spota y Edmundo Valadés. En poesía: Isabel Fraire, Ulalume González de León, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Luis Rius y Gabriel Zaid. En el área de lingüística sobresalen: Antonio Alatorre, Margit Frenk y José Pascual Buxó. Y como escritores teatrales destacan: Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero.”

Ahora bien, pensemos en nuestros autores. A Jorge López Páez la crítica lo ha puesto, a veces, en la Generación de medio siglo o, simplemente, no lo ha nombrado. A Juan Vicente Melo le ha tocado ser parte de la Generación de medio siglo, de la Generación de la Casa del Lago y, también, de la Generación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Por supuesto, ubicarlos nos ayuda para revisar el entorno textual e intelectual que los contiene; las tendencias, los intereses comunes, las afinidades temáticas y estéticas que comparten ambos veracruzanos con sus contemporáneos. En un mínimo intento por ubicarlos, siguiendo el criterio de la fecha de nacimiento, las fechas de publicación, incluso el de las inquietudes temáticas y estéticas, López Páez queda en la Generación de medio siglo y Melo en la de la Casa del Lago.³⁷ Se antoja cómoda y sin conflictos esta división. Pero, finalmente, al evaluar a cada autor por el valor de su obra, por sus méritos propios, las etiquetas no resuelven todo y no les darán a las obras el lugar que, por sí mismas, merecen.³⁸

³⁷ Vale la pena apuntar que existe una diferencia notable entre ambos escritores y su idea de pertenencia a un “grupo” o “generación”. En varias ocasiones que he platicado con el maestro Jorge López Páez, y ante el mismo cuestionamiento formulado de diferentes maneras de si él considera que perteneció a un grupo o a una generación, la respuesta es la misma: considera que no y que ese “aislamiento” voluntario, posiblemente, lo ha marginado un tanto de los círculos culturales y editoriales; en cambio, Juan Vicente Melo siempre estuvo consciente de su grupo, de su generación. Por ejemplo, Melo apunta en su autobiografía: “Se trata [la tarea de crítico], creo, de un rasgo común a la generación que pertenezco y que no vacilo en calificar de tumultuosa (tengo la edad de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola —que se aumenta años, no sé por qué). Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las artes y los demás autores.” Juan Vicente Melo, *op. cit.*, pp. 95-96. Además, como es bien conocido, varios de los compañeros de generación de Melo, incluido él, ocuparon cargos importantes en las áreas culturales de la UNAM en la década de 1960, otro aspecto importante que se debe señalar, así como lo que señalan varios críticos citados líneas arriba sobre la participación de este compacto grupo en la *Revista Mexicana de Literatura*.

³⁸ El problema para definir a las generaciones puede resultar un tanto complicado, a veces delicado, y en algunas ocasiones riesgoso. Por supuesto es un tema interesante y que merece una investigación extensa. No es el fin de esta tesis deslindar y ubicar definitivamente las generaciones de nuestra literatura, pero deseo sentar un precedente para continuar en lo futuro con dicho estudio.

No hace falta poner especial atención a toda la crítica para observar las discrepancias o confluencias que provoca el tema de las generaciones y las listas que incluyen o excluyen autores; a veces, recorrer estos “mapas” nos indica las tendencias de la crítica literaria y, a veces, también las simpatías que algunos estudiosos tienen hacia algunos casos de la literatura mexicana, lo que revela, en cierta medida, cómo se ha conformado el canon mexicano; también, cómo se han generado huecos, olvidos en los “mapas” que han predominado en la crítica mexicana, de ahí el desigual e injusto estudio de nuestros autores.

Por qué también estudiar los casos, además de los grupos o generaciones

Tras el breve repaso de los autores (Revueltas y Yáñez) que significativamente allanan el camino para que la literatura mexicana de la primera mitad del siglo xx expanda sus horizontes y alcances, tras revisar los distintos bloques (Generación de medio siglo, de la Casa del Lago, de la *Revista mexicana de Literatura*) que a juicio de la crítica han tenido nuestras letras a partir de 1950, se vuelve necesaria una mínima reflexión sobre el trabajo realizado por los especialistas en la materia. De igual forma, se propone un camino paralelo, complementario, que permita cartografiar de manera más eficiente y equitativa ese rico terreno que llamamos literatura mexicana; en el caso de esta investigación, la parcela correspondiente a las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo anterior. Veamos, pues, a manera de ejemplo, un par de casos que evidencian la necesidad de estudiar, además del bloque, a las obras en particular.

En el ya citado libro *Literatura mexicana. Siglo XX, 1910-1949*, José Luis Martínez agrupa a los autores de la primera mitad de la centuria; de cierta manera

establece periodos y tanto Revueltas como Yáñez quedan incluidos en dos tendencias muy nítidas para el crítico: literatura de contenido social y literatura de inspiración provinciana. Estas dos tendencias, explica Martínez, se desprenden de la que dominó el panorama literario durante varios lustros, la Novela de la Revolución:

Agotados los temas que proporcionaba la Revolución o perdido el interés por ellos, casi todos los novelistas que participaron en esta tendencia derivaron a la novela rural y de la ciudad, cuando no a la novela de tesis o de contenido social. En ambos casos, los autores continúan preocupados con las consecuencias de aquellas luchas y tratan de mantener el espíritu que las originó o de patentizar su desencanto (p. 54).

Así, el bloque de la Novela de la Revolución dio paso a otros dos. Veamos el de contenido social y a uno de sus representantes, Revueltas:

La primera novela de José Revueltas fue un apasionante relato sobre los deportados políticos en las Islas Marías. Más tarde, ha dado a conocer otra novela, llena de trágico y oscuro aliento, *El luto humano* (1943), y un volumen de cuentos de semejante inspiración, *Dios en la tierra* (1944). Por su dramatismo seco y desesperado, por esa épica de la miseria que ha expresado vigorosamente, la obra de Revueltas, pese a sus limitaciones, es una de las más distinguidas contribuciones que esta corriente ha aportado a nuestras letras (p. 63).

Hasta aquí las anotaciones sobre Revueltas. Parece que no hay mucho en la obra del duranguense además del “dramatismo seco y desesperado” y la “épica de la miseria”. Como el interés de Martínez se centra en revisar el bloque, la tendencia, las virtudes de la obra son apenas perceptibles. No hay, todavía, los elementos para señalar en Revueltas al gran autor. Aunque le vaya mejor con los comentarios, algo similar le ocurre a Yáñez, representante de la literatura de inspiración provinciana:

El más destacado prosista de esta tendencia es Agustín Yáñez, uno de los escritores que más ha enriquecido su obra en los últimos años. Además de sus ensayos históricos y filosóficos, Yáñez, que se había dado a conocer en las letras como narrador, ha escrito bellas evocaciones de su infancia y su juventud

jaliscienses; una fina estampa, *Espejismo de Juchitán* (1940), y algunas de sus novelas, entre las que sobresalen por su originalidad y riqueza imaginativa, las que forman el volumen *Archipiélago de mujeres* (1943) y *Al filo del agua* (1947), poderoso análisis de los dramas de la conciencia en el medio provinciano y una de las novelas más importantes de los últimos años. Los trabajos de crítica literaria de Yáñez están dedicados en su mayor parte a asuntos mexicanos, siguiendo con predilección las huellas de aquellos escritores que han contribuido a la constitución y definición de nuestra nacionalidad (p. 73).

No sería justo valorar la obra ensayística de José Luis Martínez por estas breves citas, ni es la intención de estas líneas, pero sí resaltar que para que Revueltas y Yáñez tuvieran el sitio que ahora les otorgan los especialistas, fueron necesarios estudios detallados, particulares; fue obligatorio sacarlos del bloque y reconocer que eran los artífices del cambio en la literatura mexicana, como ya lo hemos visto. Por supuesto, tenemos la distancia temporal y crítica para dimensionar las obras de ambos autores; incluso, en las ediciones especializadas que se realizan actualmente de Revueltas y Yáñez, los ensayos y análisis que acompañan al texto literario, enfatizan la importancia y la influencia que esa obra y ese autor imprimen en la literatura contemporánea. El bloque, la tendencia, parecen ya no ayudar en el estudio, como ocurrió después con autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola o Carlos Fuentes. Tal vez no falte demasiado para emprender tal tarea con los autores de las “generaciones” ya detalladas en párrafos anteriores. Así, se impone la tarea de regresar una y otra vez sobre los mapas y cartografías ya establecidos antes de que el tiempo los vuelva ilegibles o definitivos, casi “intocables”.³⁹

³⁹ Como ocurre, por ejemplo, con las opiniones vertidas en los prólogos (algunos ya obsoletos y otros más superficiales) de la colección “Escritores Mexicanos” de la Editorial Porrúa. Los criterios plasmados en estos textos se han repetido sin mayor dificultad por estudiantes e incluso críticos, prolongando un juicio de hace varias décadas y que, parece, no se piensa actualizar por parte de los editores.

Por tales razones, esta investigación pretende justificarse. Si bien son sólo dos autores (López Páez y Melo) y dos novelas (*El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna*), el analizar cada libro, cada obra, en conjunto e individualmente, puede ayudar, además o a pesar de la etiqueta generacional, a valorar o revalorar la trayectoria del creador.

La teoría narrativa. El método de análisis

En el caso concreto de esta investigación, el análisis propuesto para este par de novelas es profundizar en el aspecto del narrador y destacar sus valores particulares, de tal suerte que éstos sean fruto de una lectura minuciosa; luego, proponer vínculos, vasos comunicantes entre ambas obras, razón por la cual fueron elegidas. La infancia, la soledad y la incertidumbre ante la vida son algunos de los elementos temáticos semejantes en *El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna*; también, el malestar que aqueja a los protagonistas, mismos que se emplean en la difícil tarea de reconstruir, de contar y contarse sus historias, con el dolor que eso conlleva, para intentar explicarse su presente. ¿Cómo relatar tales experiencias? Para lograr la aparente simpleza de *El solitario Atlántico* y el ordenado caos de *La obediencia nocturna*, sus autores han recurrido a narradores específicos que transmiten eficazmente los conceptos mencionados líneas atrás. Para descubrir cómo se configuran los relatos, el estudio de los narradores es un alto obligado en las novelas elegidas.

Partiendo de la idea de que todo relato tiene al narrador como parte fundamental de su composición, de su estructura, se impone una distinción entre los diferentes tipos de enunciadores, entre las diversas maneras de contar una

historia. Si con un mínimo esfuerzo, y a manera de ejemplo, podemos hallar en tres novelas muy conocidas (*El Quijote*, *Cien años de soledad* y *Los de abajo*) que los narradores en “tercera persona” guardan entre sí considerables peculiaridades, resulta lógico que también las encontremos en narradores en “primera persona”, como ocurre en las novelas de los veracruzanos López Páez y Melo, mismas que, por supuesto, son susceptibles de ser “descompuestas” en partes para su estudio.

Para entender la complejidad de las construcciones narrativas de López Páez y Melo, conviene repasar cuidadosamente el desempeño de los enunciadores en sus textos y observarlos bajo la lupa de las categorías propuestas por Gérard Genette, gran representante de la teoría narrativa o narratología. Como lo han señalado varios e importantes críticos literarios y especialistas en teoría literaria, los estudios de Genette revolucionaron y profundizaron diversos aspectos, como el tiempo o el narrador, y es precisamente el segundo rubro el que me resulta pertinente para este análisis. Los estudios del teórico francés se ubican dentro del estructuralismo, mismo que, según Terry Eagleton, consiguió importantes resultados:

¿Qué logró el estructuralismo? Por principio de cuentas es una despiadada *desmitificación* de la literatura. Después de Greimas y Genette es menos fácil oír el ludimiento de las espadas descrito en un verso, o sentir que por haber leído *The Hollow Men* ya se conocen los sentimientos de un espantapájaros. La palabrería inconexa y subjetiva fue flagelada por una crítica para la cual la obra literaria, igual que cualquier otro producto del lenguaje, es una *construcción* cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como los objetos de cualquier otra ciencia.⁴⁰

Asimismo, Raman Selden, en su magnífica revisión de las diversas teorías literarias del siglo pasado, ha escrito sobre el valor de los trabajos de Genette:

⁴⁰ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, traductor José Esteban Calderón, México, FCE, 2004, p. 131.

Gérard Genette desarrolló su compleja y poderosa teoría del discurso en el marco de un estudio de *En busca del tiempo perdido* de Proust. Depuró la distinción de los formalistas rusos entre “trama” y “narración”, dividiendo el texto en tres niveles: historia, (*histoire*), discurso (*récit*) y *narración*. [...] Estas dimensiones de la narración se relacionan en tres aspectos, que Genette deriva de las tres propiedades del verbo: tiempo, modo y voz. Para poner sólo un ejemplo, su distinción entre “modo” y “voz” clarifica los problemas que pueden surgir del familiar concepto de “punto de vista”. A menudo no distinguimos entre la voz del narrador y la perspectiva (modo) de un personaje.⁴¹

Por último, me interesa citar la valoración que realizan Fernando Cabo y María do Cebreiro Rábade a propósito de los alcances del método genettiano:

¿Qué grado y qué tipo de conocimiento exhibe el narrador? ¿Cuál es su posición como perceptor de lo narrado? Son preguntas cuya respuesta puede hacerse explícita en el caso de ciertos relatos fenoménicos, mas otras muchas veces es preciso analizar el desarrollo del propio relato para llegar a alguna conclusión. En todos los casos, sin embargo, resulta un aspecto esencial de la mediación característica de la diégesis y condiciona tanta la conformación de la historia contada, dependiente de la información accesible al narrador en función de su perspectiva, como la discursividad misma del relato, ya que las técnicas narrativas empleadas y el modo en que se presentan los hechos constituyen la manifestación más relevante de esta mediación.

Las aproximaciones a esta cuestión han sido extraordinariamente abundantes al menos desde finales del siglo XIX. Con todo, seguramente ha sido la propuesta de Genette la que ha logrado situarse como principal punto de referencia.⁴²

El método para analizar ambas novelas, *El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna*, es el utilizado por Gérard Genette en *Figures III* (1972), el cual empleó para estudiar *En busca del tiempo perdido*, donde encontramos cinco grandes apartados: "Orden", "Duración", "Frecuencia", "Modo" y "Voz". Dado que los tres primeros aspectos abordan las **nociones temporales de la narración** y sus efectos en el sentido de la obra, para los fines que persigue nuestro estudio emplearemos los últimos dos, los que profundizan en las cuestiones y detalles de los narradores (distancia, perspectiva, focalización, instancia narrativa y sus

⁴¹ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, *La teoría literaria contemporánea*, traductora Blanca Ribera de Madariaga, tercera edición actualizada, Barcelona, Ariel, 2004, p. 98.

⁴² Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar, *Manual de Teoría de la Literatura*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 200-201.

componentes), ya que los utilizados por López Páez y Melo en dos de sus obras más representativas ofrecen dificultades y peculiaridades que ambos apartados resuelven en gran medida y permiten una lectura más puntual de dichas novelas.

Como todo estudio, las divisiones propuestas pueden resultar arbitrarias en varios aspectos, pero se utilizan con el fin de señalar procedimientos narrativos similares, e incluso afinidades, que poseen las narraciones de gran calidad de estos dos autores veracruzanos.

Aquí la propuesta, la ruta. Ambas novelas, despegándose por un momento del resto de la obra, demostrarán que tienen la calidad suficiente para transitar por las páginas de la historia de la literatura mexicana sin contratiempos, listas para encarar los años venideros y salir fortalecidas, como lo hacen las obras que perduran.

III. *EL SOLITARIO ATLÁNTICO*, UN VIAJE POR LA SOLEDAD El aspecto de “Modo” en *El solitario Atlántico*

Introducción

El objetivo de este capítulo es resaltar algunos aspectos interesantes de un texto que ha caído en cierto olvido y descuido: *El solitario Atlántico*, de Jorge López Páez (Huatusco, 1922). Novela corta publicada en 1958, no ha gozado de la reimpresión, salvo en 1985.

Esta novela es sin duda la obra más conocida y elogiada de Jorge López Páez. A pesar de ello, resulta poca leída y carece de análisis que revelen sus virtudes narrativas. La crítica se ha limitado a destacar algunos aspectos relevantes, pero sin ir más allá del mero señalamiento acertado. Por ejemplo, según Ignacio Trejo Fuentes se debe considerar, por lo menos, a *El solitario Atlántico* porque

[...] contiene una suerte de primicia en la literatura nacional: la asimilación de los niños como figuras protagónicas de primer orden. Aunque a estas alturas el hecho pueda parecer nimio y hasta inverosímil, basta revisar la producción narrativa para encontrar que la presencia de infantes en cuentos y novelas era meramente circunstancial, aparecían sólo como comparsas, como elementos decorativos, nunca como figuras centrales y definitivas. Andrés, protagonista narrador de *El solitario Atlántico*, debe figurar por ese solo hecho entre lo más notable de nuestra historia literaria.¹

Resulta peculiar, sí, el hecho de utilizar a un niño como protagonista, pero no otorguemos un valor literario a esta novela por ese solo hecho; lo que debemos admitir es que la elección del protagonista tiene ciertas implicaciones técnicas, por parte del autor, e implicaciones de recepción, por parte del lector. El crítico Emmanuel Carballo tiene un comentario diferente sobre esta novela:

El solitario Atlántico, editado en 1958, le permite figurar (a López Páez) entre los narradores con talento. Bella novela, aventaja en calidad a sus obras anteriores. En México, el mundo de la infancia ha sido descrito con sensiblería o exquisitez,

¹ Ignacio Trejo Fuentes, “La narrativa alucinante de Jorge López Páez”, nota introductoria al Material de Lectura de JLP, México, UNAM/Difusión Cultural, 2000, p. 3.

casi nunca con veracidad humana y artística; **López Páez narra aquí los años infantiles mediante una técnica que le impide idealizar a sus criaturas y falsear sus pensamientos y acciones:** por otra parte, no cae en lo cursi ni en lo exquisito. **Con los ojos de Andrés, el niño protagonista, el lector mira a las personas y a las cosas: las entiende.** Desde un punto de vista artístico, *El solitario Atlántico* es una de nuestras contadas novelas sobre niños que ha alcanzado calidad adulta y perdurable.²

Carballo resalta en ese texto de López Páez la “técnica que le impide idealizar a sus criaturas y falsear sus pensamientos y acciones”. Efectivamente, esa “técnica” resulta llamativa, pero puede dar la impresión de ser un tanto “monótona”, pues el lector espera la gran epifanía (que en opinión de muchos nunca llega), y por lo mismo esta técnica puede descontrolar a más de uno.

El solitario narrador: el principio de la confusión

La función del narrador es uno de los puntos más interesantes y ricos de la novela. Como lo he mencionado, varios lectores de *El solitario Atlántico* han manifestado su descontrol ante el narrador que los introduce en el mundo ficcional.³ ¿Qué ocurre con ese narrador y cómo se refleja esa “técnica” que insinúa muy bien Carballo? Necesitamos señalar y delimitar la técnica narrativa empleada por López Páez para entender mejor el texto y resolver algunos puntos que parecen sencillos o sin importancia, razones por las cuales se pasan por alto o se dejan de lado.

Como ya expresé anteriormente, ocuparé los últimos dos apartados del método utilizado por Gérard Genette en *Figures III: “Modo y Voz”*, ya que el interés de esta investigación son los narradores utilizados por López Páez y Melo en dos de sus obras más representativas: *El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna*. Las

² Emmanuel Carballo, *Notas de un francotirador*, Villahermosa, Gobierno del Estado de Tabasco, 1990, p. 125. Las negritas son mías.

³ Incluso una lectora me comentó que la novela es sólo “un texto desarticulado, con la imaginación enfermiza de un niño como hilo conductor”.

divisiones propuestas pueden resultar arbitrarias en varios aspectos, pero se utilizan con el fin de señalar procedimientos narrativos similares, e incluso afinidades, que poseen los textos a estudiar. Comienzo con *El solitario Atlántico*.

Modo

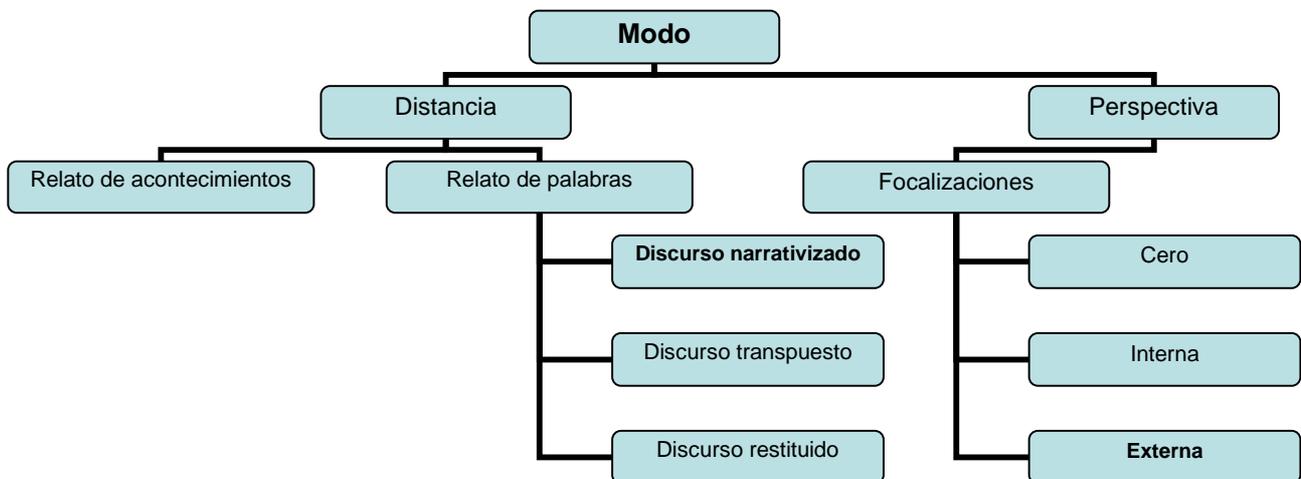
Genette dice al respecto que “en efecto, se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlo *según tal o cual punto de vista* y a esa capacidad precisamente, y a las cualidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*: la «representación» o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados”.⁴

El modo⁵, pues, engloba las diferentes formas de discurso o maneras de contar que puede utilizar un narrador para relatar una historia. En esta categoría, el teórico francés hace una división para destacar dos elementos: “‘Distancia’ y ‘perspectiva’ [...] son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo” (p. 220).

Para “visualizar” la división que realiza Genette del “Modo”, y la manera en que descompone sistemáticamente “Distancia” y “Perspectiva”, revisemos el siguiente esquema y los aspectos más importantes en el orden en que aparecen, para después utilizar los apartados pertinentes en el análisis del texto de López Páez:

⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, traductor C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, p. 220. En lo posterior, las referencias a este texto se indicarán sólo mediante el número de página entre paréntesis.

⁵ **MODO**: “Se entiende así que se relacionen con el **modo** los problemas de la **representación narrativa**, no exactamente en la acepción amplia que podemos atribuir al término **representación**, sino en el sentido preciso de selección cuantitativa y cualitativa de lo que es narrado; de ahí que en el **modo** se integren las cuestiones que atañen a la determinación de la **distancia** y de la **perspectiva narrativa**, conexionándose con esta última la implicación subjetiva del narrador en el discurso que enuncia, implicación decisiva también para determinar el proceso de selección mencionado”. Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, p. 145.



Distancia

Como se observa en el esquema, la distancia es la primera forma de regulación. A primera vista, este aspecto se ofrece como una atractiva herramienta para entender el texto de López Páez; estudiar la distancia que guarda el “narrador protagonista” con los acontecimientos puede proporcionarnos algunas claves para profundizar en la configuración de *El solitario Atlántico*: **a)** cómo cuenta lo que ve (relato de acontecimientos), **b)** cómo cuenta lo que escucha (relato de palabras) y **c)** la perspectiva desde la cual se cuenta la historia (focalización). Si, además, atendemos a la consideración de Genette donde nos dice que “el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así [...] mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta” (p. 220), parece aún más indicada esta categoría para explicar *El solitario Atlántico*. Los “problemas” narrativos más claros de la novela, de los cuales se resolverán algunos en el presente apartado, son:

- la distancia entre acontecimientos y narración se considera mínima;
- se considera que el narrador es el protagonista, Andrés, un niño de aproximadamente diez u once años;
- siguiendo la idea de que el protagonista es el narrador, éste se ocupa de contar lo que ve, lo que hace: juegos, paisajes, insectos y, sobre todo, escenas familiares que le resultan un tanto indescifrables, que apenas acompaña de acotaciones, de juicios morales o éticos;
- lo anterior también implica que la narración tenga “huecos”, debido a las limitaciones de percepción que tienen (o creemos que tienen) los infantes.

Los puntos mencionados nos invitan a pensar que el narrador, sea quien sea, se limita a mostrar las acciones tal y como ocurrieron. Esta reflexión, que se desprende del narrador utilizado por López Páez, apunta a una vieja discusión, misma que parece venir a cuento por las apreciaciones que han realizado varios lectores: ¿el narrador “muestra” o “cuenta”?⁶ ¿Desaparece el narrador o se vuelve totalmente “transparente”? Ya lo aclaró W. Booth hace años: el narrador nunca desaparece.⁷ Además, Genette explica que

[...] al contrario que la representación dramática, ningún relato puede ‘mostrar’ ni ‘imitar’ la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada [...] y dar con ello más o menos la ilusión de mimesis, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar. (p. 221)

⁶ No intento agregar algo nuevo a esa remotísima disputa, sólo rescato la oposición: el narrador debe (o debía) optar entre “mostrar” (*showing*) o “contar” (*telling*) el mundo narrativo y con esto se mide qué tanta injerencia tiene el primero en el segundo, qué “distancia” conserva con relación a los acontecimientos. Este problema, que se registra desde Platón, tiene como discusión fundamental el que el narrador desaparezca o no de la narración. Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 23-24.

⁷ Cf. Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, traductor Santiago Gubert Garriga – Nogués, Barcelona, Antonio Bosch, editor, 1974, pp. 37-47.

Las palabras se pueden “reproducir”, el lenguaje puede dar cuenta de ellas sin problemas, pero ¿qué pasa con los acontecimientos? Por supuesto, no se presentan solos. “¿Cómo funciona entonces la mimesis —pregunta Genette— y cómo nos dará el narrador ‘la ilusión de que no es él quien habla’? [...] ¿Cómo hacer, en el sentido literal, que el objeto mismo... ‘se cuente a sí mismo’ sin que nadie hable por él?” (p. 222). Aquí es donde es pertinente la distinción que hace Genette entre relato de acontecimientos y relato de palabras, misma que utilizaremos en *El solitario Atlántico* para comprender mejor al “narrador protagonista”.

Relato de acontecimientos

Los acontecimientos no se pueden contar por sí mismos, así como no se pueden describir un río o un cuadro por ellos mismos. Necesariamente alguien tiene que contarnos las acciones, describir los lugares. Aunque un texto nos otorgue la ilusión de que sólo se nos quiere “mostrar” (contraponiéndolo a “contar”) lo que ocurre, alguien tiene que mediar entre los lectores y esa información narrativa. Así, explica Genette, “el relato de acontecimientos, sea cual fuere su modo, siempre es relato, es decir, transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal” (p. 223). Siempre encontraremos a un narrador, por más esfuerzos o máscaras que utilice. “‘Mostrar’ —añade el teórico francés— no puede ser sino una *forma de contar* y esa forma consiste a la vez en *decir* lo más posible y en *decirlo* lo menos posible” (p. 224).

¿Por qué resulta conveniente el uso de este punto en nuestro objeto de estudio? Revisemos las primeras líneas de *El solitario Atlántico*:

Me asomé a la ventana. Anaéz no estaba en la suya, enfrente. Vi hacia abajo: tampoco estaban los enemigos, los Aragones. Para arriba, no se veía una sola alma. La calle, ahogada de sol, se estrechaba a lugares remotos. Tomé el caracol que estaba en el vano de la ventana y oí el ruido del mar. Luego pensé en el río, en las pozas, en la represa de la planta de luz. Vi la ciénega, es un decir la ciénega, pero para nosotros era la ciénega. En la cuadra de arriba se reventaba la cañería del agua y durante días, semanas o meses corría un arroyito en medio de la calle. Abajo, entre mi casa y la de los Aragones, había un plano, ahí se encharcaba y corría entre mil y un canalitos a través de la yerba. A todo este último tramo le llamábamos la ciénega. Al verla, inmediatamente me fui al costurero de mi madre, tomé un hilo blanco, del más grueso que hallé. Un tallo de bambú me sirvió de caña. Al salir volví a mirar la ventana de Anaéz; no se había asomado todavía y ya era la hora acostumbrada. Sobre la ciénega revoloteaban muchas mariposas blancas, e infinidad de ochenta y ochos. Así las llamábamos a unas mariposas oscuras y de dibujos caprichosos, que en la parte inferior de las alas tienen dos 88.⁸

Podemos notar claramente acciones (“Me asomé”, “Vi hacia abajo”, “Tomé el caracol”) y lugares (“La calle”, “la cuadra de arriba”); por supuesto, alguien las realiza y alguien los observa, en este caso el único personaje que se nos ha presentado, y, claro, alguien relata lo anterior. Desde el principio de *El solitario...* podemos evitar todo conflicto para determinar y encontrar al narrador, pues en las dos primeras palabras lo identificamos: “Me asomé”. Así, tenemos a un narrador en “primera persona”⁹ que se mantiene a lo largo de toda la novela; sin embargo, es confundido algunas veces, pues hay quienes afirman que **el narrador es el personaje principal** (en el momento de ser personaje), que a través de “los ojos de Andrés, el niño protagonista, el lector mira a las personas y a las cosas”, como escribió Carballo.

Efectivamente, el lector *percibe* las experiencias *vividas* a través de esa conciencia figural, la del personaje; pero las *recibe* mediatizadas por un narrador adulto. Tal vez no sea suficiente el indicio de una narración *retrospectiva* (más

⁸ Jorge López Páez, *El solitario Atlántico*, México, FCE, 1985, p. 9. En lo posterior, las referencias a este texto se indicarán sólo mediante el número de página entre paréntesis.

⁹ Designación vocal clásica (como la de tercera persona) que utilizaré por comodidad, pero entrecomillada para después apegarme al modelo vocal propuesto por Genette.

adelante se aplicará este concepto) para marcar el deslinde entre personaje y narrador (“Me asomé”); asimismo, se puede creer que la distancia temporal entre ambas facetas del mismo ente (narrador-personaje) es mínima.

También contribuye a la confusión de algunos lectores el que existan pocos y aislados indicios de una conciencia por parte del narrador para calificar o juzgar los acontecimientos, lo cual corrobora la idea de que únicamente se está “mostrando” lo que ese niño vio e hizo: sus juegos, algunas de sus actividades, así como sus pensamientos respecto a los “caballitos del diablo” y otras reflexiones infantiles. Vuelvo a insistir, como lo haré a lo largo del capítulo: existe un deslinde claro entre el personaje y el narrador, sólo basta leer cuidadosamente para encontrar esas marcas, las cuales se analizarán en las líneas de este trabajo, tanto al revisar la perspectiva como los aspectos de la categoría “Voz”.

Ante de continuar con el relato de palabras y para apuntalar el estudio del relato de acontecimientos, recorro a dos precisiones que realiza Luz Aurora Pimentel: la información que se proporciona en un relato puede ser *cuantificable* y *calificable*; lo primero, la cantidad de detalles narrativos o descriptivos, se resuelve “en distintos *ritmos* de orden temporal y/o en distintos grados de ilusión referencial”; lo segundo, tomando como punto de partida lo cuantificable, se entiende como “una distancia *calificable*, que se resuelve en un juicio implícito del personaje”.¹⁰ Ambos casos, aunque son aspectos que pertenecen a otros grandes apartados (tiempo y espacio) que no son objeto de este estudio, intervienen en buena medida en la configuración que el narrador realiza de él como personaje y del mundo diegético que habitó; si tomamos en cuenta la cantidad de detalles que en la extensa cita

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 85.

anterior le dedica el narrador a las actividades infantiles (lo cual produce una especie de “tiempo sin tiempo”, pues la percepción del tiempo durante la niñez es diferente), entendemos que varios lectores encuentren a un niño que, lentamente y con detalles “intrascendentes”, relata sus experiencias y no a un adulto que las recrea. A lo largo de la novela, las continuas descripciones, el ritmo lento que impera en la mayor parte del relato (en contadas ocasiones aumenta la velocidad de la narración) crean la sensación de un tiempo que se alarga, de una temporalidad acorde con el personaje infantil y su entorno. La manera en que el narrador instaura tiempo y espacio fortalece la perspectiva y el punto de vista. La construcción del cronotopo,¹¹ como más adelante se verá con la perspectiva y la instancia narrativa, resulta pertinente y acertada. Es tal el trabajo de López Páez en la novela, en cómo la estructura, que parece, efectivamente, que “no pasa nada”, a manera de una buena representación teatral en la que no percibimos a la gente que trabaja detrás de la escena y sabemos del trabajo del director por los movimientos de los actores, y su “mano” no se nota. Ya lo escribió W. Booth: “Y ya que cualquier interpretación de composición o selección falsifica la vida, toda ficción requiere una elaborada retórica de disimulo”,¹² para lograrlo, la composición de la obra no debe descuidar aspecto alguno, como lo hace López Páez al cuidar y establecer el equilibrio exacto entre tiempo, espacio y narrador. Lejos de ser un

¹¹ “Como sugiere su propia composición etimológica, la palabra alude a un vínculo íntimo entre las categorías de tiempo (*cronos*) y espacio (*topos*). Así se define: «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura», aludiendo con ello a la dependencia mutua entre ambas dimensiones, de manera que el tiempo alcanzaría su manifestación a través del espacio y éste, a su vez, se incorporaría al movimiento temporal propio del argumento narrativo. En todo caso lo relevante de verdad es que tal conexión a una unidad de elementos espacio-temporales perfectamente reconocible desde el punto de vista formal, convirtiéndose en un aspecto definitivo de la obra literaria”. Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar, *Manual de Teoría de la Literatura*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 235-236.

¹² Booth, *op. cit.*, p. 41.

“punto débil”, el ritmo y la recreación están en concordancia con el resto de los elementos de la novela y apuntan a un asunto mayor: la dimensión ideológica del relato, la manera en que el adulto confundido, de manera sutil, recupera su infancia solitaria para explicarse lo ocurrido. Más adelante veremos cómo funcionan la perspectiva y el punto de vista.

Por ahora basta con dejar algo muy claro: hay un narrador adulto cuyo papel parece limitarse a “mostrar” hechos intrascendentes, pero el que se haga “transparente” en la mayoría del relato demuestra un mayor trabajo de su parte.

Relato de palabras

Ya hemos constatado que necesariamente hay un narrador que cuenta los acontecimientos diegéticos. Ahora, ¿cómo contar las palabras, lo que hablan los personajes? Genette distingue tres tipos de discurso de personaje: *restituido*, *transpuesto* y *narrativizado*.

Aquí tenemos [...] dos estados posibles del discurso de personaje [...] un discurso “imitado”, es decir, ficticiamente *restituido*, tal como supuestamente lo ha pronunciado el personaje [...] (hay también) un discurso *narrativizado*, es decir, tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador (p. 227).

Por su parte, el discurso transpuesto es una “especie de grado intermedio”.¹³

¿Cómo utiliza estos tipos de discurso el narrador de *El solitario Atlántico* y con qué propósito? Antes de citar algunos fragmentos de la novela, debemos reiterar que los diálogos, las palabras de los personajes, se insertan en el discurso del

¹³ “El **discurso de los personajes** puede ser analizado teniendo en cuenta el mayor o menor grado de autonomía que manifiesta con relación al **discurso del narrador**... el **discurso citado** (restituido), que consiste en la reproducción fiel, en **discurso directo**, de las palabras supuestamente pronunciadas por el personaje y que constituye, por eso mismo, la forma más mimética de representación; el **discurso transpuesto**, a través del cual el narrador transmite lo que dijo el personaje sin que, sin embargo, le conceda una voz autónoma (se trata de la utilización del **discurso indirecto**); y el **discurso narrativizado**, en el que las palabras de los personajes aparecen como un evento diegético entre otros”. Reis, *op. cit.*, p. 197.

narrador, tanto en “primera” como en “tercera persona”, pues aunque intervenga muy veladamente o parezca que no lo hace en ocasiones (como ocurre con la novela que estudiamos), el narrador inevitablemente está ahí, y de esta manera se hace patente su papel como mediador entre el lector y el mundo ficcional. Veamos ejemplos del texto de López Páez:

—Andrés.
—Sí, qué tal.
—Te traje un regalo...
Me incorporé.
—¿Qué es?
—Mañana lo sabrás
—¡Ahora, dímelo ahora!
—Mañana.
—Si me lo das en este momento te digo algo.
—¿Qué es?
—Dámelo.
—Dime qué es —lo pidió con una voz suave, juguetona, y a la vez suplicante, como si de mi informe dependiera la vida de un conejo, del perro, o ganar una competencia con Anaéz (p. 90).

Como podemos notar, el diálogo es *restituido* (*citado* o *directo*), como lo “hablaron” los personajes. Sin duda llama la atención la simpleza de lo dicho, y muchas de las acotaciones que hace el narrador pueden ser distractores o elementos que confunden a los lectores: “como si de mi informe dependiera la vida de un conejo, del perro, o ganar una competencia con Anaéz”. Tales palabras resultan difíciles de atribuírsele a una conciencia adulta y nos inclinamos a pensar que el personaje es quien las proporciona, pues la reflexión anterior proviene de los intereses de un infante. Por supuesto no es así, y ese tipo de acotación (donde un narrador adulto calificaría o insinuaría, mínimamente, como “manipulación” la súplica final del primo visitante) corresponde a la conciencia figural, sí, pero “enunciada” por el narrador, pues es él quien nos relata la historia. Veamos otro ejemplo para corroborar lo anterior.

Existen otros diálogos donde también hay cierta intervención del narrador:

La situación me mortificaba, a la vez que las caricias de Martha aflojaban en mí nervios ocultos. No sabía qué contestar.

—¿Seguro?

Cuando volvió a preguntar Martha ya me había desabrochado los botones inferiores de la camisa, y metía la mano debajo de mi cinturón.

—¿No fue así?

Yo sentía cosquillas. No quería verla, y dirigí mi mirada hacia los muros ruinosos.

—¿No fue así?

Para que me dejara le dije:

—Sí, así fue.

Martha tenía pegada su cara contra la mía. Me sentía como un perro faldero al que acarician, pero la que jadeaba era ella, y le temblaban los pechitos (p. 62).

Recordemos que la información narrativa nos la proporciona un narrador en “primera persona”, así que, por lo regular, sólo puede saber lo que él piensa, como lo vemos en el diálogo recientemente citado: el único que expone sus pensamientos sobre lo que ocurre mientras dialogan dos personajes (en el presente del relato) es Andrés, el narrador-protagonista de la novela. Al igual que el diálogo anterior, el discurso restituido es el utilizado por el enunciador, a pesar de las acotaciones de su parte, pues se respeta el diálogo “original”.

Encontramos que, por ejemplo, “las caricias de Martha aflojaban en mí nervios ocultos”. Un narrador adulto bien podría explicar que se estaba “excitando” y que, probablemente, “sufría” una erección, claro, de forma elegante en el mejor de los casos; tampoco se reflexiona sobre el nerviosismo que lo “mortifica”, prueba de su inmadurez. No lo hace el narrador pues, como en el ejemplo anterior, la conciencia que predomina es la figural, la del personaje. Esto se debe, lo veremos más adelante, al tipo de focalización que elige el narrador para regular la información.

Retomo el trabajo Luz Aurora Pimentel para seguir con las puntualizaciones. Ella reconoce cinco funciones en el discurso restituido (al cual llama *directo*):

acción en proceso, comunicativa, emotiva, de caracterización y gnómica o doxal.¹⁴ Todas las funciones resultan pertinentes para *El solitario Atlántico*; sin embargo, son las dos últimas las que adquieren mayor relevancia en nuestro estudio.

- a) La forma en que los diálogos recuperan la percepción limitada del infante (a su vez recreada por el narrador), nos **caracterizan** al protagonista y a sus amigos, así como su percepción del mundo, la cual se da muchas veces a través de las opiniones de los adultos. Revisemos el caso de Anaez, amiga del protagonista y cómo su discurso, en este caso restituido, se encuentra atravesado por otros discursos,¹⁵ algo común en el discurso infantil:

Cuando regresé al mediodía la casa seguía cerrada. Al verme, Anaez me invitó unos plátanos.

—¿Oíste a los arrieros? —pregunté.

—Sí —dijo.

—¿Ya sabes quién viene?

—**Mi mamá me dijo que** son los Peña —y sin transición continuó—: Sabes que robaron a don Pepe, fueron los Aragones. Darío dejó las huellas de sus zapatos tenis. **Don Pepe dice que** esto es el colmo, que quizás los denuncie a la policía. **Mi papá no dijo nada. Después me explicó que** es mejor callarse, que a él no le gusta nada esta situación. Se enojó con mi mamá. **Ella dice que** a él nunca le gusta comprometerse, que todo el día habla de los Aragones, del mal ejemplo que nos dan, y que ahora que hay una oportunidad la deja, por no molestarse (p. 26. Las negritas son mías).

- b) La función gnómica se aprecia también en algunos diálogos o intervenciones mínimas de algunos personajes adultos, pues ellos son los que marcan las pautas de opinión o censura: “La frase de mi tía Raquel, la madre de Ana Luisa, que también estaba en el campo de aviación, la recordé: ‘**Estela con tal de salvar sus tierras es capaz de todo.**’” (p. 113. Las negritas son mías.)

¹⁴ Cf. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁵ Incluso, podríamos aventurar la idea de que este tipo de discurso infantil muestra algunas características del discurso transpuesto. En mi opinión, un elemento más que hace consistente la narración de López Páez.

Durante su relato, el narrador evita en gran medida los comentarios que indiquen una clara postura ideológica de su parte; en cambio, ofrece veladamente los que los adultos emitieron y así parece deslindarse de esa tarea.

Sin alejarse de la impresión que causa el discurso restituído (recrear la percepción del protagonista), también se utiliza el discurso narrativizado:

Clara era morena, de ojos grandes y negros, y mayor que yo. Se decía, esto es, **yo había oído comentar a mi madre que** doña Gertrudis la madre de los Peña estaba todo el día en la cama porque iba a tener gemelos. Entretanto, Clara, que ya había terminado la primaria, se encarga de todo el cuidado de la casa (p. 48. Las negritas son mías).

La referencia de lo que contó la madre corre a cargo del narrador, como ocurre en todo discurso narrativizado: un evento diegético entre otros.

Lo que singulariza a estos tipos de discurso es que los transmite, con las “consecuencias” del caso, un narrador que se “subordina” a la mente del personaje. Esto se origina por la focalización que utiliza el narrador en este texto, misma que ayuda a dar coherencia al tipo de narración donde vemos el mundo ficcional a través de los ojos de un infante.

Revisar los aspectos anteriores, antes que alejarnos de nuestro objeto de estudio, nos arrojó más datos de quién media entre los acontecimientos y los lectores; asimismo, permite una mejor configuración de Andrés-adulto-narrador, quien aparenta no interferir en su relato, pero deja asomar con nitidez su actividad e inquietud principal, vital: la reconstrucción, lo más completa posible, de su pasado para entender su presente.

Perspectiva

Toca el turno, en palabras de Genette, a este “segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo” (p. 241). La perspectiva¹⁶ es una restricción que se pone “al gusto” el enunciador para otorgarnos la información narrativa. Esto depende, claro, de lo que pretenda (y cómo pretenda) transmitirnos con su relato y esa restricción será de suma importancia, como en el caso de *El solitario Atlántico*.

Aquí, de nuevo, me resulta necesario acudir al análisis más detallado sobre la perspectiva narrativa que realiza Pimentel.¹⁷ Ella distingue cuatro perspectivas que organizan el relato: 1) la del narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector. Y en éstas se pueden, a su vez, expresar distintos *puntos de vista*; es decir, los puntos de vista matizan esa noción general que es la perspectiva.¹⁸ Para efectos de este estudio sólo tomaré el aspecto que involucra al narrador, como lo contempla Genette, pero recurriré a la especificación que hace Pimentel para

¹⁶ **PERSPECTIVA:** “...la perspectiva narrativa es una designación importada del dominio de las artes plásticas para referir el conjunto de procedimientos de **focalización** que contribuyen muchas veces a la estructuración del discurso narrativo. De esta manera, la **perspectiva narrativa**... puede ser entendida como el ámbito en el que se determina la cantidad y la calidad de información diegética vehiculada: potencialmente ilimitada, en el caso de una **focalización omnisciente (focalización cero)**, condicionada por el campo de conciencia de un personaje de la historia, si se trata de la **focalización interna**, limitada a la superficie de lo observable, cuando ocurre una **focalización externa**. En cualquier caso, la **perspectiva narrativa** se relaciona estrechamente con el estatuto del narrador, esto es, con la situación narrativa instaurada por las circunstancias en las que se procesa la información”. Reis, *op. cit.*, pp. 199 y 200.

¹⁷ Pimentel explica que el problema de la perspectiva se puede estudiar en distintos niveles. Mientras que para Genette la perspectiva narrativa resulta “de la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo”, y este punto de vista cambia su nombre a focalización (como lo vimos anteriormente en el esquema), para Pimentel la perspectiva narrativa se puede descomponer en dos parámetros: “1) una descripción de sus articulaciones *estructurales*, y 2) una orientación temática susceptible de ser analizada en *planos* que se proponen como sendos *puntos de vista* sobre el mundo”.

Para las “articulaciones estructurales”, la doctora Pimentel reserva el término de *perspectiva*, la cual es un filtro, que también se define en términos de su origen (por la deixis de referencia) y es a partir de ese origen que se hace “la selección y combinación de la información narrativa”. Cf. Pimentel, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁸ Cada perspectiva, según Pimentel, puede expresar “formas diversas de *tematización*”, o sea, puntos de vista que pueden agruparse en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. Cf. Pimentel, *op. cit.*, pp. 96-97.

matizar esa perspectiva y señalar así los puntos de vista que se puedan presentar en *El solitario Atlántico*. Vayamos a la parte medular del apartado: la focalización.

Focalización

La focalización es “un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”.¹⁹ Son tres tipos de focalización los que distingue Genette: cero o no focalización, interna y externa. En el caso de la focalización interna, se divide, a su vez, en interna fija, variable o múltiple.²⁰ En el caso específico de *El solitario Atlántico*, se elige la focalización interna *fija*, es decir, el narrador filtra la información diegética por la mente figural de un personaje, en este caso un niño, y “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.²¹ En este caso, Andrés, el protagonista, tiene restricciones para conocer, percibir y, como personaje, para saber qué ocurre y las consecuencias de esos acontecimientos en un futuro inmediato, conocimiento que sí tiene el narrador, pero que se guarda de decirnos. Ya que hemos identificado la focalización utilizada podemos ver qué efectos tiene esta elección en la narración.

Estas líneas ilustran muy bien lo anterior:

Estábamos en eso [la presa], cuando viniendo calle abajo, apareció Estela Hernán. Anaez se compuso la falda de su vestido. Preferíamos no tener público en nuestros trabajos. Con su paso nervioso, se acercó en un momento. Saludó a todos, y a mí en particular me dijo: "Me saludas a tu mamá." Yo no había visto que mi hermano Rodolfo tenía una piedra en la mano. Cuando Estela nos dio las espaldas, después de despedirse, Rodolfo hizo el ademán de arrojarle la piedra; luego la tiró impotente, pero con coraje, al agua de la presa, y se quedó

¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁰ Cf. Pimentel, *op. cit.*, pp. 98-100.

²¹ *Ibid.*, p. 99.

murmurando no sé qué cosas, con un gesto extraño que yo no le conocía. **Me le quedé mirando**. Anaéz advirtió que el agua seguía corriendo y que era necesario cuidar los costados, pues el interés nuestro estaba en lograr que la cortina de la presa corriera de acera a acera. La lucha siguió contra el agua a un ritmo acelerado (p. 15. Las negritas son mías).

Andrés-personaje observa la conducta de su hermano menor sin saber el motivo de su comportamiento, y a pesar de que los acontecimientos ocurrieron hace tiempo, muchos años incluso, y puede transmitir una comprensión distinta del pasaje mencionado, Andrés-narrador no aplica cuestionamientos ni reflexiones sobre este momento: se limita a señalar su incompreensión de esa acción y continúa con el juego-pelea contra los Aragones. “Me le quedé mirando”, así manifiesta el personaje la extrañeza que le provoca la reacción de su hermano y el narrador no añade información extra a esa impresión original. El narrador, *aparentemente*, se guarda en ese momento su punto de vista. La postura del hermano, muchas páginas después, queda justificada: Rodolfo ya sabe que la mujer que mandó el saludo, Estela Hernán, es la amante de su padre, conflicto que sirve de fondo a toda la novela. Y si no lo sabe, percibe y se afilia al rechazo que manifiesta su madre, con la cual Rodolfo está muy identificado.

Así, vemos que, en muchas partes del texto, el narrador respeta las restricciones que tiene la mente figural por la que filtra la información y no se expresa en desacuerdo con la manera de calificar los acontecimientos, como en la cita anterior, donde el personaje desconoce el motivo de la molestia de su hermano, no así el narrador, quien prefiere reservar esa información para cuando el personaje principal también la tenga. Y aparece una idea importante en el texto: la restricción que tienen los infantes con respecto a la información de los hechos y personas que los rodean, como lo demuestra la elección de la focalización.

La elección de narrar desde un “yo” tiene “preseleccionada” una focalización, pues no se puede ingresar a otra conciencia que no sea la del propio narrador, y me remito, de nueva cuenta, a las líneas citadas: Andrés-narrador no refiere lo que su hermano siente *desde* la mente de su hermano (pues como narrador podría hacerlo, debido al conocimiento que le otorga la distancia temporal), sino lo que Andrés-personaje alcanza a ver y percibir (limitación cognitiva).

Lejos de ser un defecto (como algunos lectores me lo señalaron), esta elección focal tiene su virtud y dificultad técnicas, pues hay un trabajo importante en el manejo del narrador. “Entre la información del protagonista y la omnisciencia del novelista, hay la información del narrador, que dispone de ella aquí como le parece y no la retiene sino cuando ve una razón precisa para ello” (pp. 258-259), explica Genette. Entonces, podemos notar que se asoma el *punto de vista* del narrador, ese matiz de la perspectiva del que habla Pimentel, pues nos podemos cuestionar: ¿para qué omitir información y, sobre todo, para qué escoger esa conciencia focal para vehicular la información narrativa?

El título del libro, *El solitario Atlántico*, nos da la primera pista. El calificativo que se le da al océano es el primer indicio de una gran isotopía, de ese punto de vista, que indicar con mucha sutileza el narrador: la soledad del personaje principal; pero, si profundizamos un poco más, podemos ver que el punto de vista del narrador es que la infancia es una etapa de soledad del ser humano. Lo constatamos en la próxima cita, donde el enunciador, por su parte, deja un momento la restricción de la mente figural para expresar, desde su perspectiva adulta (y creo que hasta con cierto dolor), el siguiente comentario (las negritas son mías): “Y como muchas otras cosas, como las relaciones entre sus padres, sus

críticas a Berta, y su noviazgo con Anastasio las dejaba sin terminar, pero lo hacía en buena forma, no me hacía sentir **mi inferioridad, mi infierno, el círculo maldito de mi edad**" (p. 50).

Un niño, en general, tiene limitaciones cognitivas y perceptuales, como las que muestra el protagonista, de tal suerte que el mundo adulto le está vedado, es un terreno desconocido y ajeno. Así, el narrador presenta su *punto de vista* sobre la infancia (en este caso, calificándolo como "el círculo maldito de mi edad"), ya que al limitar y cerrar su foco a la conciencia del niño, nos muestra las dificultades por las que pasa un infante y las "recrea" para los lectores. En la cita anterior se muestra con fuerza la escisión entre la narración adulta y la percepción, la vivencia infantil; claramente, el narrador enuncia desde su presente su opinión actual de esa etapa de su vida. El *punto de vista ideológico* lo podemos resumir en una frase: la infancia es una época de soledad, de aislamiento. Como hemos constatado, en la novela se da cuenta de esta sensación con las limitaciones señaladas que tiene el personaje.

Mi insistencia sigue en el mismo tenor: esto requiere un gran trabajo por parte del narrador, esa "elaborada retórica de disimulo" que señala W. Booth, pues tiene

[...] la opción de cambiar la *perspectiva temporal y cognitiva*, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos puntos de su devenir existencial como persona. Porque si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de la narración son la misma *persona*, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su "yo" narrado o su "yo" que narra. De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el "yo" que narra) o figural (centrada en el "yo" narrado).²²

²² *Ibid.*, p. 109.

Así, tenemos el resultado de la focalización elegida por el narrador de *El solitario Atlántico*: mostrar mediante el tipo de foco (la mente de un personaje infantil) su punto de vista sobre la infancia.

Restricciones focales

Ya se ha mencionado que la elección de contar desde un “yo” tiene “preseleccionada” una focalización. En el caso de la novela estudiada, un enunciador adulto que filtra por una mente infantil su información narrativa. Una primera lectura (o una lectura superficial) de la novela, puede arrojar que **siempre** nos enteramos de los acontecimientos mediante la conciencia de Andrés-personaje, como si éste los narrara. Ya hemos comprobado los recursos empleados por López Páez para crearnos esa ilusión. Ahora bien, el enunciador tiene más datos que nos oculta. Revisemos el sentido de estas omisiones.

Para Genette, algunas “infracciones” a la focalización elegida resultan ser *alteraciones*.²³ Si una narración en “primera persona”, por un momento, sabe algo más de lo que tiene permitida su restricción informativa, reconocemos una *paralepsis*; por el contrario, si una narración en “tercera persona” omite aspectos importantes que están en su conocimiento, para lograr ciertos efectos, se realiza una *paralipsis*.

En el caso de nuestra “primera persona” en *El solitario Atlántico*, el narrador no viola su restricción (no entra en otras conciencias figurales ni le adelanta

²³ “[...] llamaré, pues, en general *alteraciones* a esas infracciones aisladas, cuando la coherencia de conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente. Los dos tipos de alteración concebibles consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria (*paralipsis*), bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto (*paralepsis*)” (p. 249).

conocimientos a su protagonista), pero deja fuera mucha información que el narrador, desde el presente de su enunciación, ya sabe de los demás personajes y, por supuesto, de él mismo. La consecuencia de esta limitación cognitiva y perceptual del enunciador ofrece la impresión de que el personaje es el que relata, dado que un narrador, regularmente, posee bastante información y ofrece figuras temporales como la analepsis, prolepsis u otros movimientos temporales donde se percibe claramente el manejo de la información narrativa. El tipo de restricción que utiliza López Páez tendría, para el teórico francés, claros indicios de *paralipsis*:

El narrador autobiográfico no tiene razón alguna [...] para imponerse silencio, al no tener ningún deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con relación a su información presente de narrador y no con relación a su información pasada de protagonista. *Puede*, si lo desea, elegir esa segunda forma de focalización, pero no está obligado a ello en absoluto, y **podríamos considerar esa elección, cuando se hace, una paralipsis, ya que el narrador, para atenerse a las informaciones que posee el protagonista en el momento de la acción, debe suprimir todas las que ha conseguido posteriormente y que en muchos casos son capitales** (pp. 252-253. Las negritas son mías).

Más adelante retomaré esta idea de Genette que he señalado. Antes, veamos un ejemplo de paralipsis y de la supresión intencional de información narrativa que ya posee el narrador; asimismo, el pasaje se conecta con otra cita anterior y da como resultado una isotopía consistente del claro enfrentamiento entre Andrés y su hermano menor, además del desconocimiento de la relación entre su padre y Estela Hernán:

No me contestó [el mozo], porque venían a nuestro encuentro mi padre y Estela Hernán, que le ordenó al mozo que se acercara. Destapó la canasta y sacó dos bolsas de caramelos.

—Ten —me dijo—; esta otra es para Rodolfo.

Di las gracias y me dirigí a donde estaba Rodolfo:

—Es para ti.

No me respondió. Tomó la bolsa de los caramelos. **Miró hacia donde iban mi padre y Estela Hernán. Estaban de espaldas hacia nosotros. Sin decir nada, arrojó la bolsa con rabia. Vi cómo hacía el mismo gesto del día que**

competimos con los Aragones a las presas. El mozo nos miraba con un gesto de incomprensión. Me imaginé que creía que yo le había dicho algo.

—Yo no le hice nada —le aclaré, al tiempo que Rodolfo se adelantaba.

—¿No le dijiste algo?

—Nada.

—¡Ah qué muchacho! (p. 77. Las negritas son mías).

El hermano menor del protagonista repite el gesto agresivo y arroja lo que tiene en la mano, y si la primera vez es una piedra, ahora es el obsequio de la mujer “odiada”, lo cual resulta evidente. Sin embargo, la incomprensión de Andrés-personaje continúa intacta, como la primera vez, pero no es fortuito que el narrador incluya esta experiencia y la refuerce con otro pasaje más, unas cuantas páginas más adelante, esta vez con violencia hacia él:

[...] Antes de que pudiera huir del recuerdo del cloroformo, vi que se acercaban mi padre y Estela Hernán.

—Aquí nos esperan —dijo mi padre.

Asentí con la cabeza, Rodolfo siguió pelando su limón. En ese momento sentí un vacío terrible, olvidé el olor a cloroformo, solamente el pensamiento de que no seguiría viendo a Estela Hernán me perturbaba.

El caballo alazán de mi padre movía su cola blanca, la yegua de Estela Hernán seguía el mismo paso y se iban alejando por la calzada. Un deseo violento de seguirlos me vino, me contuve. Se iba Estela, se iba... Se perdieron. [...]

Rodolfo se acercó. **Ahora sí me miraba a los ojos, y su mirada violenta estaba más airada que nunca. Me reprochaba, me increpaba,** pero como en un sueño no abría la boca, no me decía nada, y sí vi que se plantaba delante de mí como juez, obligándome a justificarme. Cuando ya no pude resistir su mirada le dije:

—Pero ¿qué he hecho? No he hecho nada malo.

Volví a insistir. Se acercó aún más a mí. Le jalé la rienda a mi caballo y lo hice recular. Me detuve junto al tronco del naranjo viejo. Me parecía que Rodolfo estaba loco, volví la cabeza desesperado hacia el lugar por donde habían desaparecido mi padre y Estela Hernán, **y en ese momento, con rabia que le salía por todas partes, me arrojó una naranja a quemarropa. Luego otra y otra. Me encogí por el dolor, pero no se detuvo sino que siguió arrojándomelas con más furia** (pp. 85-86. Las negritas son mías).

Rodolfo tiene gestos y actos incomprensibles para Andrés: cuando arroja la piedra, impotente, al agua, y luego ocurre lo mismo con la bolsa de caramelos. Ante la incertidumbre, sólo logra preguntar a su hermano por su actitud, pero no

obtiene respuestas y sigue ignorando qué genera tal conducta (lo señalado en negritas). En cambio, para el lector ya no hay duda de las circunstancias: para Rodolfo, su hermano mayor también es el enemigo, pero éste no lo sabe. La simpatía, incluso el afecto, que Andrés siente por Estela Hernán es muy mal visto por la familia; los padres no emiten comentario o recomendación alguna para su primogénito, pero es el hijo menor el que, con acciones, le reprocha con rabia que legitime la cercanía de la amante con su padre.

Al omitir datos capitales, el narrador señala la evidencia que el lector debe seguir sin dificultades para completar y entender la historia antes que el personaje; ya sabemos lo que sucede, menos el involucrado principal. Es como si la narración construida por López Páez excluyera al niño de la comunicación establecida entre dos adultos: el narrador y el lector.

Narración consonante y narración disonante

Si ya revisamos cómo se omiten detalles importantes en la narración, ahora veamos la contraparte de este recurso y cómo, con una técnica narrativa de alto nivel, el autor de *El solitario...* nos lleva de la aparente e inocente “voz” infantil a las acotaciones y apuntes del adulto que reconstruye su propia historia, lo cual produce una **narración disonante**.

Para Luz Aurora Pimentel, la focalización interna fija tiene diversos grados de convergencia entre el narrador y la conciencia focal. Así, se puede distinguir o no la personalidad del enunciador de la del personaje desde el que se focaliza, lo que resulta en una narración *disonante* o *consonante*. En el primer caso, se puede

disociar la personalidad del personaje de la del narrador,²⁴ mientras en el segundo caso “el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal”²⁵, impresión que genera la narración del adulto filtrada por la perspectiva del niño.

En *El solitario Atlántico*, parecen “coincidir” en buena medida ambas personalidades (narrador y personaje). Mas no toda la novela conserva esta restricción de la mente infantil, pues en varias y significativas ocasiones el narrador asoma de manera muy sutil (con sus valoraciones o síntesis de ciertos pasajes, y un léxico que no es propio de un niño), y aclara alguna idea que el personaje no comprendió o no supo expresar en su presente, lo cual es una muestra de la disonancia. Veamos ejemplos de valoraciones y de léxico:

Entonces venían mis explicaciones sobre la naturaleza magnánima de Dios, que no permitiría que, por simple capricho, se pudriera y quemara uno por toda la eternidad; pero esas explicaciones me dejaban en el ánimo quebrantamientos, al reflexionar que si no hubiera perdido el equilibrio, estaría gozando, por obra y gracia de ese juego de azar, de la admisión en el cielo. **Esa mañana**, ya para terminar la **ordalía**, perdí el equilibrio, y eso que hice esfuerzos desesperados por no caer. Todo el razonamiento que seguiría por deshacer mi compromiso con el infierno me desazonaba por completo, me sentía culpable (p. 53. Las negritas son mías).

El protagonista tiene un juego: caminar por el borde de la banqueta y si conserva el equilibrio y queda arriba, entonces se irá al cielo; por el contrario, si cae, su destino es el infierno. En la cita se observan las reflexiones del narrador

²⁴ “Aun cuando el narrador se limite a las restricciones de orden cognitivo, perceptual, espacial, temporal, etc. del personaje focal, puede hacerlo en distintos grados y sin perder la individualidad de su punto de vista. [...] con que haya divergencia en una de las siete restricciones (espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica), se introduce una clara nota de disonancia.” Pimentel, *op. cit.*, pp. 102-104.

²⁵ “[...] el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal: narra y describe desde las limitaciones espaciales, cognitivas, preceptuales, estilísticas e ideológicas [del personaje] [...] Es por esta ‘transparencia’ que la narración en focalización interna fija y consonante llegamos a la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. Por que no es que el narrador le ceda la palabra al personaje focal y así podamos acceder *directamente* a la perspectiva figural; no, es el narrador quien sigue narrando, y, sin embargo, la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual afectiva estilística e ideológica, es la del personaje. Es aquí donde la distinción genettiana es capital: aquel que narra y el punto de vista que orienta la narración no son, necesariamente, los mismos.” *Ibid.*, pp. 105-106.

sobre los pensamientos que de niño tenía de tal actividad lúdica, pues ofrece un resumen de las veces que no resultaba favorecido en el juego, para luego precisar y centrar su relato en una “mañana”, la cual se instaura como el presente narrativo; además, otra nota de la narración disonante es el término que utiliza para denominar su juego: “ordalía”, que según la Real Academia Española es una “prueba ritual usada en la antigüedad para establecer la certeza, con fines jurídicos, y una de cuyas formas es el juicio de Dios”. Semejante palabra desentona con el vocabulario de un infante; más aún: calificar así el juego es una señal del narrador adulto. Si bien no son abundantes las valoraciones de este tipo, son las suficientes para distinguir la disonancia narrador-personaje.

Como lo mencioné, de igual manera las palabras o expresiones que utiliza el enunciador adulto en ciertos pasajes (mismas que señalaré con negritas en la cita), se presentan, varias veces, mezcladas con las observaciones del personaje principal (subrayadas en la cita):

Repentinamente oí la triste flauta de un danzón, **melancólico y sensual**. Lo oí de nuevo y algo se aflojó en mí, como si el estómago estuviera vacío y a la vez sintiera el **vago placer** de un **llanto inmotivado**. Me encaminé lentamente, buscando las salidas de la flauta, hacia el kiosco. Alrededor de él bailaban, reían también, pero yo únicamente quería oír la flauta triste, acompañada por el **ritmo arrastrante** de los pasos de los bailadores.

Los **abrazos distantes** de los bailadores me decían algo, como si me enternecieran, como si en esos abrazos se fugaran del tiempo, como a mí me hubiera gustado poder hacerlo, y viéndoles, logré fugarme con la vista fija en sus pies (p. 33).

Dos son los aspectos que podemos observar en la narración disonante: **1)** es clara la “voz” (próximo aspecto a revisar) del narrador, quien con orden y hasta elegancia realiza la evocación sensorial del baile, lo cual le proporcionó una extraña paz que **2)** no alcanzó a explicar, en ese momento tan difícil de huida, el personaje (utiliza tres veces la comparación, “como si...”, para verbalizar las

sensaciones que lo invadieron). Tenemos en este fragmento la adjetivación del danzón como “melancólico y sensual” por parte del adulto, y al niño que sintió “como si el estómago estuviera vacío” y le dan ganas de llorar sin razón.

Así, vemos el manejo peculiar que realiza López Páez para modular la convergencia entre narrador y personaje, una prueba más que echa por tierra la idea de que el personaje es el que narra. Lo anterior, igualmente, destaca la forma de establecer una distancia entre las dos facetas del mismo ente ficcional.

Retomo a Genette como lo señalé anteriormente, pues queda establecido el valor y el significado de estas *alteraciones*, de “atenerse a las informaciones que posee el protagonista en el momento de la acción”: una subordinación importante a la conciencia focal, con el objeto de “restituir” la vivencia casi como fue, lo que implica acortar la distancia entre narrador y personaje, y, al mismo tiempo, entre el narrador y el narratario, como veremos más adelante; también queda establecida , lo cual no resulta contradictorio con las palabras anteriores, una distancia muy clara entre la narración y los acontecimientos (narración disonante, según Pimentel), distancia que se intenta salvar reconstruyendo un pasado confuso y doloroso. Parece que los recuerdos del personaje contienen historias ajenas a él, impresión lograda por la restricción cognitiva y perceptual. Por eso, la modulación de información, “como lo vivió” el personaje y ahora lo recuerda el narrador, es, significativamente, una búsqueda de ese tiempo perdido.

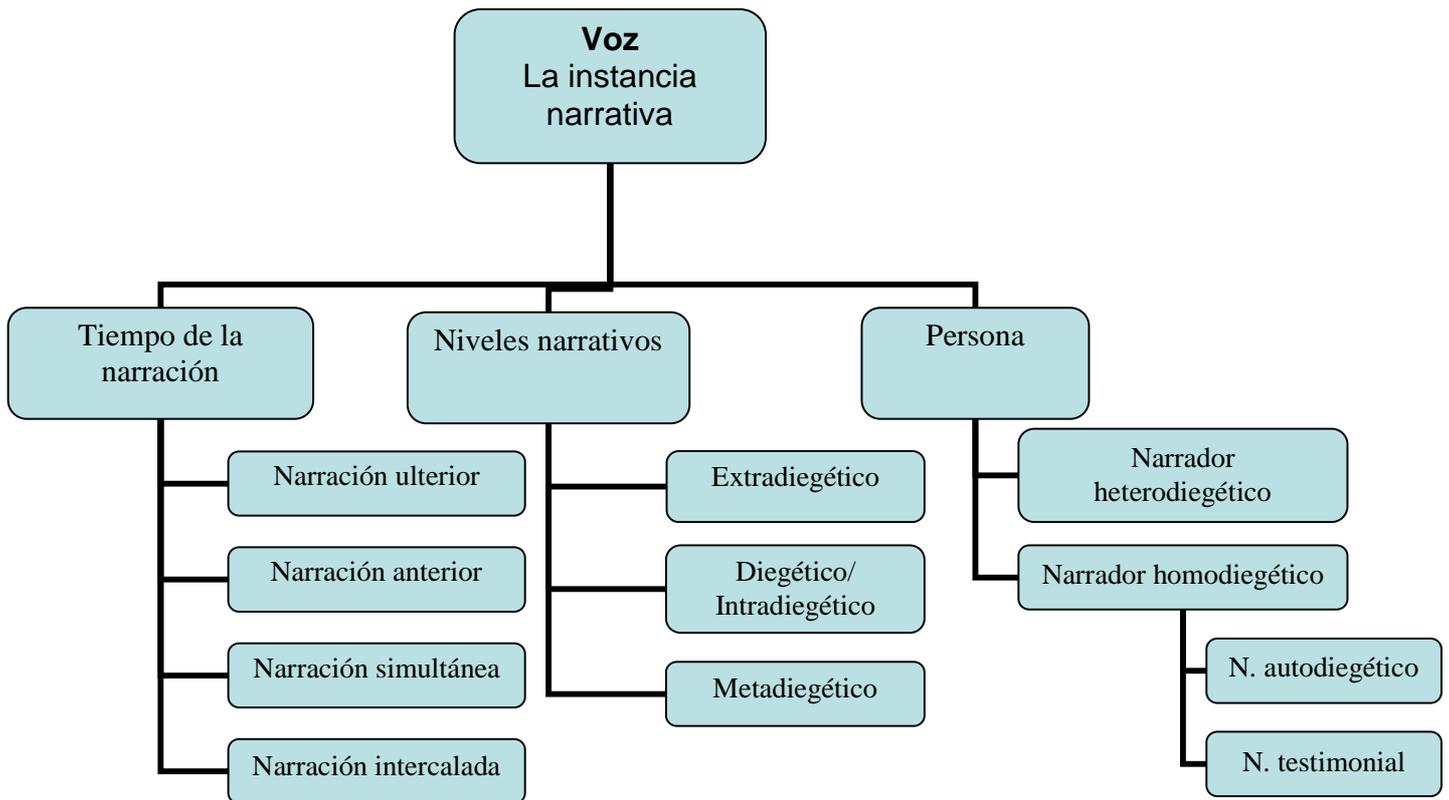
La riqueza de *El solitario Atlántico* no termina aquí, podemos encontrar más detalles interesantes en este texto. Para eso, debemos recurrir a la siguiente categoría, “Voz”, para saber más sobre quién enuncia y desde qué nivel narrativo lo hace. Por lo pronto, el “Modo” nos reveló datos interesantes.

EL SOLITARIO ATLÁNTICO, UN VIAJE POR LA SOLEDAD
El aspecto de “Voz” en *El solitario Atlántico*

Introducción

Vimos en las páginas anteriores cómo funciona el “Modo” en la novela estudiada y cómo surgen limitaciones debido a la elección restrictiva por medio de la cual nos informará el enunciador sobre el mundo narrativo. Por supuesto, dicha elección conlleva otras peculiaridades, como se verá en el tiempo de la narración, los niveles narrativos y la persona encargada de relatar la historia.

Como en el apartado anterior, veamos un esquema que nos puede facilitar la “visualización” del aspecto “Voz”.



Son tres los aspectos en los que se divide la “Voz”,²⁶ y estos, a su vez, se dividen para especificar el tipo de narración, el nivel o la persona. Analicemos cómo se dan estas particularidades en *El solitario Atlántico*.

La instancia narrativa

En este concepto, ya lo hemos visto, se agrupan el tiempo de la narración, los niveles narrativos y la persona; en otras palabras: ¿cuándo se cuenta, desde “dónde” se cuenta y quién lo cuenta? Aclaro que en la segunda pregunta se inquiera el nivel narrativo desde el cual se produce la narración.

Para los fines que persigue este trabajo, resulta interesante indagar cuál es la instancia narrativa de Andrés-adulto para entender el esfuerzo narrativo de su parte. Es evidente que no podremos dar cifras exactas como el número de años que separan al narrador del personaje o en qué momento de su vida adulta decide recrear esa difícil etapa de su niñez, misma que está anunciando su pubertad; sin embargo, la indeterminación, lejos de desanimarnos, puede indicar algo muy simple y hasta estremecedor: no importa cuándo pasó ni en qué momento de su existencia esté el narrador, sino que siempre está ahí la experiencia traumática para recordarle el final de su infancia; posiblemente el recuerdo es frecuente y es un evento que lo persigue con insistencia; tal vez, marca con fuerza su presente como adulto. ¿Cuál es el detonador exacto del relato, qué lo orilla a ver y verse?

²⁶ **VOZ**: “La voz engloba, para Genette, las cuestiones ‘que atañen a la manera como se encuentra implicada en la narrativa la narración [...], esto es, la situación o instancia narrativa y con ella sus dos protagonistas’ (Genette, 1972: 76), a los que llamamos **narrador** y **narratario**. De este modo, la voz tiene que ver con un proceso y las circunstancias en que se desarrolla; el proceso es el de la **enunciación** narrativa, es decir, el acto de **narración** del que surge el discurso narrativo propiamente dicho y la representación diegética que lleva a cabo [...] Así se entiende que la voz abarque tres dominios fundamentales para la caracterización de la **comunicación narrativa**: el **tiempo** en el que se desarrolla la narración, con relación a aquel en el que ocurre la historia, el **nivel narrativo** en el que se sitúan los que intervienen en el proceso narrativo y aquello sobre lo que este versa y la **persona** responsable de la narración”. Reis, *op. cit.*, p. 245.

No lo sabemos, pero la culpa persigue al narrador. Para “exorcizar” de alguna manera esos acontecimientos, Andrés-adulto inicia el relato que lo llevará de nuevo a ciertos pasajes oscuros de su pasado.

Para arrojar luz, junto con el narrador, a los hechos que resultan dolorosos, emplearemos los tres aspectos que componen la instancia narrativa. Comentemos el primero de ellos para ver cómo se manifiesta en nuestra novela.

Tiempo de la narración

Genette escribe a este respecto que la “principal determinación de la instancia narrativa es, evidentemente, su posición relativa respecto de la historia. Parece evidente que la narración no puede ser sino posterior a lo que cuenta”.²⁷ Partiendo de esta idea, podemos notar que en los textos siempre está indicado el tiempo y no así la ubicación espacial de la enunciación.²⁸

Así, el teórico francés destaca la importancia del tiempo de la narración²⁹ y destaca cuatro tipos de narraciones: **ulterior, anterior, simultánea e intercalada**. Aquí, al igual que Luz Aurora Pimentel,³⁰ prefiero sustituir los dos primeros términos por *retrospectiva* y *prospectiva*, pues Genette se refiere a la *posición temporal*, mientras que Pimentel se refiere al *tipo de narración*.

²⁷ Genette, *op. cit.*, p. 274. Aunque, como lo aclara Genette, existe el relato “predictivo” desde hace mucho tiempo, donde la información proporcionada no corresponde al presente del relato y con esto se desmiente que todos los actos enunciativos deban ser siempre posteriores a los acontecimientos.

²⁸ “A eso se debe tal vez que las determinaciones temporales de la instancia narrativa sean manifestaciones más importantes que sus determinaciones espaciales. Exceptuando las narraciones en segundo grado, cuyo marco va indicado generalmente por el contexto diegético, el lugar narrativo raras veces se especifica y nunca, por así decir, es pertinente.” *Ibid.*, p. 273.

²⁹ “Entendemos por **tiempo de la narración** ‘la relación (temporal) de la narración con la supuesta ocurrencia del evento’ (Gray, 1975: 319). Esto significa que es posible (aunque no siempre fácil) determinar la distancia temporal a la que se encuentra ese acto productivo (y también el narrador que lo protagoniza, así como lo que lo rodea) con relación a la historia que se relata en él”. Reis, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ Cf. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 157-158. Por supuesto, además de Luz Aurora Pimentel existen otros críticos y estudiosos de la literatura que utilizan los términos retrospectiva y prospectiva; incluso, así se les nombran a las anacronías principales: analepsis = retrospectiva, prolepsis = prospectiva.

En el caso de *El solitario Atlántico*, el tipo de narración es retrospectiva, misma que, como escribe Genette, “rige la inmensa mayoría de los relatos producidos hasta ahora. El empleo de un tiempo de pasado basta para designarla como tal, sin por ello indicar la distancia temporal que separa el momento de la narración del de la historia” (p. 277). El tipo de narración es muy fácil de distinguir en nuestra novela, basta con recordar las palabras iniciales del texto, anteriormente citadas, y hacer una elemental distinción y selección de palabras: “Me **asomé** a la ventana. Anaez no **estaba** en la suya, enfrente. **Vi** hacia abajo: tampoco **estaban** los enemigos, los Aragones. Para arriba, no se **veía** una sola alma” (las negritas son mías). Además de señalar el tiempo de la narración, revisemos las implicaciones de tal elección temporal.

Ya analizamos, en la distancia y la perspectiva, cómo elige el narrador transmitir su discurso y las limitaciones que se impone al elegir una focalización interna fija; también, vimos que un narrador en “primera persona” tiene dos funciones en el relato: diegética (personaje) y vocal (narrador). Señalada líneas arriba, el tipo de narración retrospectiva añade otro elemento más en la información sobre el narrador y el efecto de sus elecciones restrictivas. Por lo constatado en algunas partes citadas de la novela, podemos asegurar que el narrador es un adulto y que existe una distancia temporal considerable entre la narración y la historia. Para reiterar esta evidencia del enunciador adulto, veamos la siguiente cita: “A las tres (Ana Luisa, Martha y Araceli) las buscaba con extraña desesperación, incansablemente atento a que me ratificaran en mi conducta diaria, para defenderme de mis temores. En ellas, en las tres, encontraba la opinión pública favorable, la única que no me quemaba como el hielo” (p. 35).

Resalta en este fragmento una conciencia de la otredad, en este caso su prima y las dos amigas, para “ratificar” (vocablo poco creíble para un niño) su conducta social, y el gran valor que ellas tenían para el personaje como “autoridades”. Asimismo, observamos un “recuento” de las muchas veces que Andrés buscó la aprobación de sus amigas, una especie de “resumen” que responde perfectamente el concepto de narración iterativa,³¹ la cual nos determina en cierta medida la distancia entre acciones y el relato de los mismos.

Como consecuencia de la distancia temporal entre los acontecimientos diegéticos y su enunciación, se insiste en la relevancia de los “resúmenes” de ciertas actividades cotidianas: éstos aclaran la posición temporal de Andrés-adulto con respecto a lo vivido como personaje. En la siguiente cita, son las dos amigas y su prima quienes lo ocupan:

Ese día y los siguientes estuvieron señalados como los días de la huida. Por ningún motivo quería encontrarme con Martha y Araceli, y las evitaba. Me volví más huraño que de costumbre; no quería jugar en la escuela, no me acerqué al zócalo. Pero el sitio de mayor tortura era la escuela, no tanto a la hora de llegada o de salida, como a la hora del recreo. Si hubiera encontrado el más mínimo apoyo, nunca habría regresado a ella. Durante los recreos, desde el barandal del segundo piso, veía los juegos, sobre todo miraba jugar a Martha y a Araceli. También sabía desviar mi mirada, cuando creía que ellas me podrían reprochar mi conducta, aunque sólo fuera con los ojos. Y nada me hería más que el no poder hablarles, saber que nunca volveríamos a hablar como antes, desear aquellos tiempos, y no poder borrar para siempre el viaje a Veracruz, y la escena maldita del comedor. Ana Luisa no me hablaba, aunque disimulaba, en el círculo de la familia, su persistente enojo.

Aquéllos fueron días de infinitas inseguridades (p. 56).

Con los elementos anteriores bien acotados, aparece una interrogante: si existe esa distancia tan notable, ¿por qué no hacer uso de los conocimientos que ésta otorga? Esta distancia que media entre personaje y narrador le podría dar al

³¹ “[...] cuando sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, se relatan una sola vez, estamos ante una narración iterativa.” *Ibid.*, p. 55.

segundo la posibilidad de presentar los acontecimientos, incluso, en una modalidad parecida a la “tercera persona”, lo cual le daría más “autoridad” y “credibilidad”³² frente a los lectores. Además de la elección estética, seleccionar a un narrador con tales restricciones genera otras posibilidades narrativas.

La “primera persona”, con esa implicación dual tan mencionada, también logra un acercamiento del lector a los eventos diegéticos (mismos que interesan demasiado al narrador de *El solitario Atlántico*) a pesar de la percepción restringida que se impone por medio de la conciencia figural, lo cual podría parecer paradójico. La narración retrospectiva es un gran intento por parte del narrador para reconstruir su infancia desde su presente “adulto”, para entender su pasado y lo que ocurrió en esos momentos confusos para él como personaje.

Entendemos que no resulta pertinente que el enunciador eche mano de todos sus conocimientos para aclarar desde un principio los sucesos, pues lo primordial es restituir *retrospectivamente*, y de manera gradual, esa experiencia que provoca y necesita una explicación, no para el niño, sino para el adulto. De la reconstrucción de ese pasado de juegos, de soledades, de limitaciones, emerge sigilosamente la incompreensión y el silencio familiar, primero, y la complicidad involuntaria del protagonista, después, con el adulterio de su padre, para que, finalmente, Andrés-personaje emprenda el irremediable enfrentamiento con su entorno, el cual le resulta hostil desde hace tiempo. En la instancia narrativa se involucran las preguntas: ¿desde cuándo y dónde se cuenta? Para Andrés “narrador” no importan, resultan irrelevantes: importa saber *qué pasó y cómo lo*

³² Recordemos que hay quienes no ven un narrador adulto en la novela, sino un niño que de manera desordenada cuenta sus fantasías.

vivió sin presenciarlo. Otro detalle resulta de vital importancia: elige, como copiloto de su nave para la peligrosa travesía, al lector. De la competencia lectora de éste depende evitar el naufragio.

Niveles narrativos

Con los recursos narrativos utilizados por López Páez en su primera novela, que ya hemos señalado, se configura cada vez más el tipo de narrador. Ahora nos corresponde ver en qué nivel narrativo se encuentra. Esto no resulta difícil después de constatar la narración en “primera persona”. Así, un adulto narra una historia en la que *participó* como infante; el narrador adulto ya no está en esa diégesis, ya que desde un presente, en diferente nivel narrativo, enuncia y evoca su historia pasada. Así, comprobamos junto con Genette que, la mayoría de las veces, “*todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*” (p. 284). El narrador está instalado en el nivel **extradiegético**, ya que no participa en los acontecimientos en el presente del relato, mientras que el personaje está un nivel más abajo, es decir, en el nivel **intradiegético** o **diegético**.

En este aspecto no parece haber mayor complicación en el análisis de nuestra novela, pues se ajusta a lo ya mencionado y característico del narrador en “primera persona”: el enunciador está en el nivel de la *narración*, mientras el protagonista está en el nivel de la *historia*. Así tenemos a un **narrador extradiegético** y a los personajes (incluido el protagonista) en el nivel de la diégesis. Lo anterior, simbólicamente, representa una separación temporal

insalvable, un distanciamiento que sólo la narración puede solucionar de cierta manera. Narrar, para Andrés-adulto, significa regresar a ese tiempo perdido.

Metadiégesis

Ahora bien, este texto tan “sencillo” contiene un capítulo que si se presentara de manera autónoma podría parecer un cuento, debido a que abre y cierra un conflicto en 12 páginas que se entiende sin necesidad de leer el resto de la novela. Hablamos del capítulo III, donde el narrador-personaje, junto con su padre, su prima Ana Luisa y su tía Raquel, realiza un viaje al puerto de Veracruz; dicha ocasión debía ser especial por ser su primera visita al mar, mas no le resulta placentero debido a la poca atención de su padre. Mientras éste pasea y atiende otros asuntos (como adquirir regalos que bien pueden ser para Estela Hernán y llegar con el pañuelo “completamente lleno de pintura de labios”, lo cual consolida la isotopía del adulterio), Andrés se encuentra solo en el hotel o en compañía de su tía y su prima, con quien visita el puerto y los barcos; ella se emociona con los marineros que ven y quien “sufré” las consecuencias es el primo (es pellizcado en el pecho por una “excitada” Ana Luisa). A su regreso del viaje, Andrés, acosado por múltiples cuestionamientos en una reunión familiar sobre lo visto en aquella ciudad (recordemos que casi no visitó lugares atractivos), cuenta imprudentemente, *como personaje y para otros personajes*, lo ocurrido con su prima en el puerto. Esto provoca un silencio absoluto que motiva el llanto de ella, la sorpresa de la familia y la huida de Andrés; llega al zócalo, donde observa a los bailarores de danzón (la descripción de esta escena la hace el narrador con cierta

elegancia). Por último, recuerda que hace cuatro noches exactamente era la víspera de su viaje (pp. 32-43).

En este resumen he querido señalar los acontecimientos diegéticos más importantes del capítulo; sin embargo, llama la atención este capítulo por dos motivos: **a)** se altera, en disonancia con el resto de la novela y mediante una analepsis considerable, la presentación de los acontecimientos (en el nivel de la *trama*), pues lo primero que nos informa el narrador es el momento bochornoso, cuyas causas desconocemos, para terminar el capítulo con el acontecimiento inmediato anterior que originó dicho momento,³³ y **b)** el que un personaje tome la palabra para realizar una breve narración a otros personajes, dando como resultado un relato metadieético.

Cuando un relato se detiene para dar cuenta de una situación anterior, ese relato analéptico es potencialmente un relato metadieético, pero si la analepsis corriera por cuenta del narrador extradiegético, mismo que nos guía durante casi toda la novela, sería sólo eso, una de las figuras temporales básicas de las llamadas anacronías; pero como es un personaje el que toma la palabra para relatar un acontecimiento pasado, no tenemos problema en declarar que se trata de un relato metadieético, también conocido como *relato enmarcado* o en *segundo grado*:

—Parece —dijo maliciosamente una de mis tías— que hicieron algo malo. Aunque así fuera, cuéntenlo.

Vi a Ana Luisa, tenía el rubor en el rostro. Consideré inútil seguir mintiendo.

—Fuimos al muelle— principié. Vimos muchos barcos. Nos detuvimos frente a un barco noruego. Ana Luisa dijo que lo visitáramos, y lo hicimos. ¿No es cierto?

³³ De ahí la idea de comparar el capítulo con un cuento de tipo *clásico*: narración donde se cuentan dos historias, pero la segunda (e invisible) permanece oculta hasta el final, donde la *epifanía* o *revelación* provoca la sorpresa del lector. A este tipo de cuento de final sorpresivo también se le identifica como cuento de final cerrado.

—Sí —dijo débilmente Ana Luisa.

—Había unos marineros muy grandes y rubios. Todos miraban a Ana Luisa. Supe que hablaban entre ellos de Ana Luisa, porque al hacerlo la miraban fijamente. Subimos y bajamos. Ya no había nada que conocer, pero Ana Luisa no quería salir del barco [...]

Esta vez Ana Luisa no me respondió nada. Yo sentía todas las miradas fijas en mí. Continué:

—Bajamos al muelle. Ana Luisa me dijo: “Tú siempre con tus prisas.” No le respondí nada. Estaba muy enojada [...] Un marinero, en la primera cubierta, le hacía señas, en tanto que otro, en la segunda, le guiñaba un ojo. Yo estaba muy mal. Ana Luisa no me quería hablar [...] Al marinero de la primera cubierta lo llamaron, y el otro desapareció. Aproveché para acercarme a Ana Luisa, y entonces ella me empezó a abrazar, pero apretándome, y me decía que cuál me gustaba más, luego me metió la mano por la camisa, y me pellizcaba. Miren... — Al decirlo me desabroché la camisa y les enseñé el moretón que tenía cerca de la tetilla derecha (pp. 42-43).

Para analizar este pasaje de *El solitario Atlántico*, conviene distinguir las tres funciones que Genette establece para el relato metadieético: a) **explicativa**, b) **contraste** o **analogía** (*temática*, según Pimentel) y c) **distractiva** (*de diversificación*, según Pimentel). La primera es la que nos ocupa y el teórico francés señala que:

El primer tipo [de relato metadieético] es una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confieren al relato segundo una función *explicativa* [...] Todos esos relatos responden, explícitamente o no, a una pregunta de este tipo: “¿Qué acontecimientos han conducido a la situación actual?”. La mayoría de las veces, la curiosidad del auditorio intradieético no es sino pretexto para responder a la del lector (p. 287).

Sin embargo, lo que nos puede causar cierta incertidumbre es que el personaje que toma la palabra para relatarnos un segmento desconocido de la historia es el mismo narrador-personaje. ¿Es o no relato metadieético? Lo es por dos razones principalmente: **a)** la definición de Genette aclara que el relato metadieético sirve para despejar dudas de los personajes (acción que realiza Andrés, aunque los resultados sean nefastos), y principalmente las del lector, quien se desconcierta ante la huída abrupta del protagonista, y es mediante la epifanía al final que se

aclara el motivo, y **b)** que es un personaje, aunque sea el mismo Andrés, quien toma la palabra para llenar ese hueco informativo.

Este pequeño detalle metadieético puede resultar insignificante, pues no establece grandes juegos de niveles narrativos, aunque le dé una forma singular y muy bien elaborada a dicho capítulo; sin embargo, refuerza la isotopía de la soledad mediante el alejamiento de la prima y las amigas, un distanciamiento que se suma al de su madre, su hermano y sus amigos. Parece otra más de las rarezas del personaje que salga corriendo al inicio del capítulo, pero señala con fuerza el sentimiento que embarga a Andrés: el constante sentimiento de huida. Tal es la oscilación sutil entre narración consonante y disonante, entre la conciencia figural y la mente del narrador, que parece que es el niño; paradójicamente, es cuando se muestra con más contundencia el enunciador adulto, basta como prueba la disposición de los acontecimientos en el discurso, lo anterior es resultado del manejo de las anacronías.

Pseudodiégesis

Otro aspecto más que podemos encontrar concerniente al nivel narrativo, además de la metadiégesis o la metalepsis,³⁴ es la pseudodiégesis, misma que, según Genette, es “una figura menos audaz, pero que podemos vincular con la metalepsis, [y que] consiste en contar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadieético en su principio o, si se prefiere, en su origen” (p.

³⁴ La metalepsis es una transgresión donde un personaje cambia de nivel narrativo de manera fantástica. En la literatura existen muchos ejemplos de este fenómeno, como lo es el cuento de Julio Cortázar “Continuidad de los parques”; en el cine, podemos mencionar *La rosa púrpura del Cairo* del cineasta Woody Allen.

291). Es decir, un relato que parece real o se hace pasar por tal, dado que muchas ocasiones el narrador no advierte del cambio al lector y este “engaño” es intencional. Ejemplo de este recurso son los sueños de los personajes que creemos son “realidad” en el nivel diegético, pero están en otro nivel (o en la imaginación de los actores) y no son reales para los personajes.

En el caso de *El solitario Atlántico*, la pseudodiégesis se manifiesta de otra forma y tiene un papel muy interesante en la novela: es la ensoñación que Andrés personaje crea oportunamente para escapar de su entorno, y tanto funciona para remarcar el aire solitario del protagonista como para darle consistencia a la focalización elegida por el narrador. Transcribo el siguiente ejemplo:

Para cada uno de nosotros tenían un significado diverso los Aragones. Vi a José con su camisa blanca y almidonada, y me estremecí de miedo. Darío, su hermano, con su camisa azul también muy almidonada estaba de pie junto a él, yo tenía una lanza que me había atravesado la garganta y no me dejaba levantarme del suelo. Darío le decía: “Mejor no le saques los ojos.” José seguía sacándole punta a una varita muy fina, como si no hubiera oído a Darío. “Mira — continuaba Darío—, si le sacas hoy los ojos, qué vas a dejar para mañana.” Me levanté por fin. No quise esperar el momento en que vendría un hermano que siempre me salvaba en mis sueños angustiosos, un hermano fuerte, con poderes mágicos, y sin ninguno de los defectos de mi hermano Rodolfo (p.17).

Poco más adelante sobre los mismos personajes, los Aragones: “Todos ellos me perturbaban. Ezequiel, el mayor, era el que me presentaba menos problemas. [...] Darío era la figura de mis noches de terror; se me aparecía en las pesadillas del día, y en las de la soledad mucho más grande de la noche” (pp. 19-20).

En los ejemplos citados constatamos el temor y la fijación que Andrés tiene hacia los vecinos, que constantemente lo molestan, y hacen de él un niño que imagina cosas terribles (sufre con “las pesadillas del día”); en otras ocasiones, la pseudodiégesis se manifiesta cuando imagina pasajes agradables y hasta

aventuras extraordinarias. En todo caso, para la creación de estas ensoñaciones influye la situación de soledad en que está sumergido el personaje: debe suplir esa carencia de compañía con su imaginación, como en el caso de un hermano "poderoso" que lo auxilia en los momentos más apremiantes. El protagonista *sueña despierto*, y cuando el narrador evoca esos pasajes de la imaginación infantil, revive la ensoñación. Y una vez más, la soledad aparece como la gran marca de su vida cotidiana.

Persona

Ya se ha determinado, por el nivel narrativo, que el enunciador de *El solitario Atlántico* se encuentra en un nivel superior a los acontecimientos diegéticos, es decir, está en el nivel **extradiegético** y ese mismo término lleva como narrador. También se ha determinado que ese narrador en "primera persona" tiene una función vocal, pero antes participó como personaje en la diégesis, lo cual le proporciona la información narrativa que compartirá con el lector. Por supuesto, lo anterior tiene significación en el texto, como establecer una distancia entre narrador y personaje, aunque sean el mismo ente, para deslindar a cada uno y que sea más valiosa y significativa la reconstrucción del pasado por parte del narrador, esfuerzo que hemos constatado con claridad.

Hasta ahora, y por eso el entrecomillado, las denominaciones de "primera" y "tercera persona" las ocupé por comodidad y por seguir el uso corriente, pero, conforme al modelo genettiano, debemos ser más claros para designar al narrador con respecto a su relación con el mundo diegético, es decir, si tiene o no relación

con el mundo narrado. Elegir una “primera” o “tercera” persona” no es cuestión de pronombres.³⁵

Narradores heterodiegético y homodiegético

Podemos observar que el empleo de un tipo de narrador traerá como consecuencia, además de la persona gramatical, diferentes grados de subjetividad. Anotemos, primero, los tipos de narradores que establece Genette dependiendo de su relación con el mundo narrado, de su participación o no en las acciones.³⁶

El **narrador heterodiegético** es comúnmente conocido como “tercera persona”, mismo que no participa en los acontecimientos y tiene, gracias a la focalización cero, el conocimiento total de la dimensión espaciotemporal y de las mentes figurales, de ahí que el grado de confiabilidad sea casi total por parte del lector, lo que le atribuye, aparentemente, la objetividad en su narración. Por otra parte, el **narrador homodiegético** es identificado como “primera persona”, y es quien cuenta una historia donde estuvo presente; depende de sus limitaciones cognitivas y/o de la participación que tuvo en los hechos el nivel de confiabilidad y el grado de subjetividad que imprime a su relato, ya que las restricciones de diversos tipos que le confiere la focalización interna (fija, variable o múltiple) pueden presentarlo, incluso, como un narrador poco confiable.

³⁵ “Sabido es que en realidad el problema no radica en eso. La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus ‘personajes’ o por un extraño a dicha historia.” Genette, *op. cit.*, p. 298.

³⁶ “Así, pues, distinguiremos aquí dos tipos de relato: uno de narrador ausente de la historia que cuenta [...] otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta [...] Llamo al primer tipo [...] *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*.” *Ibid.*, p. 299.

Resulta claro: el narrador que nos presenta López Páez en la novela es homodiegético por obvias razones; sin embargo, debemos emprender una división más precisa para conocer el tipo y la relevancia de nuestro narrador.

Narrador autodiegético y narrador testimonial

Genette explica que:

La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato (autodiegético); otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo (p. 299).

No hace falta profundizar en la explicación anterior para ubicar a Andrés, el “narrador protagonista”, como un narrador **autodiegético**. Si bien hemos utilizado todas las etiquetas a nuestro alcance para establecer con exactitud a nuestro narrador (extra-homodiegético, con focalización interna fija, disonante), debemos preguntarnos, más allá del mero ejercicio clasificador, ¿para qué nos sirve saber qué tipo de narrador emplea el relato que estudiamos? La significación que aporta un dato tan refinado repercute directamente en la *cantidad y calidad de la información narrativa*, así como en *la manera de transmitirla*.

Lo anterior lo podemos constatar en la narración autodiegética de Andrés, quien informa al lector del conflicto familiar que vivió como personaje y no supo interpretar sino hasta el final de ese pasaje tan complicado, lo cual lo hundió en una soledad mayor. Ni siquiera viendo juntos a su padre y a Estela Hernán el encubrimiento involuntario le provoca una gran reflexión: “Sentí un fuerte deseo de ver a Estela Hernán, de abrazarla y pedirle perdón por lo que fuera. Me sentí más

acongojado al no oír a nadie. Atravesé el corredor. Oí ruido en su pieza, y sin tocar la abrí: Estela Hernán y mi padre, desnudos, parecían descansar” (p. 106).

¿Cómo resuelve López Páez que su narrador recapitule dicho pasaje tan complejo mediante la conciencia figural de Andrés? Parece que al emplear las restricciones explicadas a lo largo de este estudio resta fuerza al análisis retrospectivo que emprende. Sin embargo, y “a pesar” de dedicarle una buena parte de la narración a las actividades del niño, a sus pensamientos, inseguridades y demás, el enunciador ha seleccionado de manera precisa los momentos para fortalecer las isotopías del adulterio o de la soledad, y es justamente una de las actividades de Andrés-personaje la que fungió como gozne para articular su vida cotidiana y el drama familiar, por supuesto, con una clara intención por parte del narrador para imprimirle un valor trascendental: el juego.

Señalemos varios momentos donde el juego adquiere suma importancia. **1)** Al inicio de la novela, Andrés (después de competir con su amiga Anaéz en la captura de “caballitos del diablo”), junto con sus amigos y su hermano Rodolfo, se enfrentan a sus “terribles” enemigos, los Aragones, chicos de origen humilde, pero con cierto grado de “maldad”, según las impresiones del protagonista y de varios adultos que condenan sus actos; en esa ocasión, no existe un perdedor en la competencia de “presas”, pues una manada de burros (un factor externo) termina la disputa; no obstante, recordemos que mientras se desarrolla tal juego aparece Estela Hernán y Rodolfo arroja la piedra, impotente, y el protagonista no sabe interpretar ese gesto. En cierta manera, ambos hermanos salen derrotados: Rodolfo no logra descargar su enojo, pues ya sabe el rechazo que tiene su madre hacia Estela, y Andrés no entiende la situación ni su relevancia. **2)** Luego,

capítulos adelante, Andrés juega a caminar al borde de la banqueta: si conserva el equilibrio, irá al cielo, si no, irá al infierno. La mañana que elige el narrador para instaurarla como presente del relato el protagonista pierde y, desazonado, confía en que no irá al infierno por culpa de este juego, pero queda en él un sentimiento de culpa. De nueva cuenta, el juego no lo favorece, le crea un malestar, una inestabilidad emocional. Hasta aquí, el saldo desfavorable en los diversos juegos tiene una correlación con la inestabilidad emocional, para el personaje inexplicable, que vive a nivel familiar y social.

¿Andrés logra ganar un juego? La única competencia en la que resulta victorioso es la que lo enfrenta con su terrible presente. Se trata de una lucha de papalotes donde el protagonista, su primo Rodrigo, Rodolfo y Anaez enfrentan, una vez más, a los Aragones:

Principió la lucha. Pronto Anaez cortó el hilo de uno de los papalotes blancos. Ella tomaba nuestro partido. El papalote cortado dio dos vueltas, y el viento lo alejó rumbo al mar. Yo le solté hilo al mío y empecé a luchar con uno de los blancos. Se elevó éste, yo solté más hilo, pero de repente al blanco, con peligro de que se reventara el hilo, lo hicieron bajar de un jalón y también a mi papalote se lo llevó el viento.

—¡Estos cabrones! —repitió entre dientes Rodrigo.

Anaez luchaba con uno de los piratas blancos. Rodrigo y Rodolfo con el otro. Rodolfo le soltó hilo al suyo y se elevó muy alto. Entonces un blanco lo siguió, luego sin dificultad Rodrigo le cortó el hilo al blanco: cayó como deben caer del cielo los Aragones [...]

Nuestros dos papalotes amarillos ondeaban victoriosos. El de Anaez se pavoneaba. Rodrigo principió a sonreír. Emparejó su papalote al de Anaez, y le cortó el hilo. No vi cómo cayó el papalote rojo de Anaez. No me reponía de mi sorpresa cuando Rodrigo me dijo:

—Deténme mi papalote.

Tuve en mis manos el papalote triunfador. Me imaginaba montado en él riéndome de los Aragones. Rodrigo pelaba una naranja. Oí tras de mí pasos precipitados. Era Anaez. Se detuvo como a diez metros. Nos miró a los tres. Después se acercó, y llorando me dijo:

—¡Alcahuetel!

Eché a correr. En el rostro de Rodrigo desapareció la sonrisa. Miré a Rodolfo y vi el enojo de las últimas ocasiones. Sentí la quemadura del hilo del papalote que se me escapaba de las manos. Mi corazón palpitaba fuertemente. Sin saber por qué yo no quería huir hasta que se acabara de escapar el hilo, y mis oídos

no oían sino el sonido de la rozadura del hilo en mi mano. Se iba lentamente. Rodolfo ya no me miraba. Rodrigo me veía, pero sus ojos no me decían nada, eran solamente unos ojos que me veían. Me acordé del comedor de la casa de mis abuelos cuando había regresado de Veracruz. Se acabó el hilo. Rodrigo alzó su cara y vio al papalote que se alejaba, como si fuera una cosa natural. Rodolfo se entretenía en hacer figuras con el suyo. Yo me puse a orinar sobre las hormigas rojas. Mis lágrimas parecían salpicaduras de mis propios orines (pp. 110-112).

Así como escapa el papalote de sus manos, así ocurre con la última seguridad de Andrés, quien, por fin, entra de lleno al conflicto familiar que lo envolvió y apenas lo rozó. Rodolfo le manifestó que esa mujer era la enemiga de casa, pero el hermano mayor no lo pudo ver. Es Anaez, quien “era el mejor compañero” de juegos, la que lo saca de ese espacio lúdico para iniciarlo en una nueva etapa de su vida. El juego terminó: Anaez lo expulsa al mundo (como lo hace Eva con Adán) y lo pone en el centro de la tormenta familiar. Ya no puede ser un participante neutral, como lo había sido durante casi todo el relato.

Ahora, la duda de Andrés “acosa” a Estela Hernán. Citemos un fragmento de las últimas páginas, cuando ya ha visto “descansar” a su padre y Estela Hernán “desnudos”, cuando ya todos, incluido él, saben del adulterio:

[...] Sin embargo evocaba mi conocimiento con Estela Hernán, y lo manchaba con mi duda, y así me iba siguiendo el recuerdo, llevándome éste en ondas hasta el día en que llegó el Gobernador Cerdán: ¿ya desde entonces Estela descansaba con mi padre? Y si era así, ¿qué buscaba con el Gobernador? La frase de mi tía Raquel, la madre de Ana Luisa, que también estaba en el campo de aviación, la recordé: “Estela con tal de salvar sus tierras es capaz de todo.” (pp. 112-113.)

La mujer encantadora, con un aroma y un calor que lo cobijaban, cuya casa fue un refugio para Andrés (y para su padre una coartada) ha desaparecido, ha sido eclipsada por la duda. Andrés se ha dado cuenta de su papel, de su culpa. Por supuesto está abatido. Pero, paradójicamente, esto mismo lo saca a flote y genera

una actitud renovada, misma que marcará su ingreso en el mundo adolescente, incluso en el mundo adulto:

Terminé de orinar. Rodolfo, sin competencia, bajó su papalote. Rodrigo comía, absorto en su naranja. Me subí al muro, cerca de una gran piñanona. Miré hacia el mar. Todo era un mar. Yo solo en el muro rodeado de mar.

[...]

El cielo azul, lejano el mar y sin embargo cercándome. Se me acabaron las lágrimas. Busqué un refugio, y no encontré uno solo. Ahí estaba yo en el muro, cerca de la indiferente piñanona. Me pareció estar a la orilla del mar: las olas mordían mis pies. Todo era un mar. Todo era un mar. Un mar infinito. Me figuré a los Aragones como implacables tiburones. Ahí estarían lanzándome el arponazos el “alcahuete”, el “alcahuete”. Ahí estaba viéndome ante mi madre, como no me había visto antes. De repente, subí a mi barca. Miré a la popa: no había nadie. A pesar del cielo azul, todo el mar estaba encrespado y “ciegamente me lancé como destino en el solitario Atlántico” (pp. 114-115).

Andrés, el personaje, al tocar el fondo de su soledad, toma un nuevo impulso, se embarca y encara la tormenta que se ciñe sobre él; Andrés, el narrador, tiende una mano a su otra parte, al que vivió, sin saberlo, un drama familiar y ahora, en el presente del relato, enfrenta sin temor. La narración cumple con su cometido: establecer un vínculo entre ese niño solitario y el adulto que busca en sí la respuesta a su presente. Si el lector ha sido un buen ayudante en la navegación, si ha sido sensible para acompañar a Andrés, la novela ha realizado su tarea.

Podemos señalar, por último, que la inquietud de presentar un relato en “primera persona”, en este caso *El solitario Atlántico*, obedece, como cita Genette de Germaine Brée, a una “opción estética consciente y no signo de la confidencia directa, de la confesión, de la autobiografía” (p. 301). El principal objetivo de las líneas de este capítulo fue dejar claramente establecida la calidad narrativa de la primera novela de Jorge López Páez, misma que reclama, así como los demás relatos que complementan la obra del autor huatusqueño, mejores lecturas. Aquí un simple acercamiento.

IV. LA OBEDIENCIA NOCTURNA, LA INSOPORTABLE SOLEDAD El aspecto de “Modo” en *La obediencia nocturna*

Introducción

El objetivo de este capítulo es analizar los rubros que componen la categoría de “Modo” en un texto que ha sido constantemente señalado como una de las grandes novelas mexicanas del siglo XX, pero que ha tenido escasos estudios profundos y extensos: *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932-1996). Novela publicada en 1969 y que, a diferencia de *El solitario Atlántico*, ha gozado de la reimpresión en varias ocasiones (1987, 1994, por ejemplo), así como de la traducción al francés (*L'obéissance nocturne*, traductor Vincent Gimeno, La différence, 1992). Resulta claro que la primera novela de Melo ha corrido con mejor suerte que la de López Páez estudiada en el capítulo anterior; sin embargo, *La obediencia...* permaneció varios años sin la atención debida.

Quien busque noticias sobre la primera novela de Melo podrá encontrar material en diversas fuentes. Existe un buen número de textos en periódicos y revistas donde se apuntan algunas de las cualidades (o dificultades) de la novela; asimismo, varios críticos (Albarrán, Patán, Escalante, Espinasa, Domínguez Michel, Paredes, entre otros) han dedicado ensayos o capítulos de libros para analizar las virtudes del texto, así como los vasos comunicantes entre *La obediencia...* y el resto de la obra del autor veracruzano; también, podemos encontrar un par de tesis de licenciatura en la UNAM orientadas a destacar aspectos específicos, como el espacio¹ o las técnicas narrativas.²

¹ Ana Stella Cuéllar, *El espacio en La obediencia nocturna, de Juan Vicente Melo*, México, la autora, 1995.

² Édgar Iván Salinas Escobar, *Técnicas narrativas de Juan Vicente Melo en La obediencia nocturna*, México, el autor, 2002. Esta tesis, que en el título promete analizar las técnicas narrativas de la novela, es en realidad

Además, se cuenta con el valioso trabajo de Luis Arturo Ramos (*Melomanías: la ritualización del universo*), que si bien no es definitivo (para acordar con Ramos en que se necesitan más lecturas y revisiones de la obra de Melo), sí resulta indispensable dialogar con él dada la lectura atenta e inteligente que realiza este investigador sobre la narrativa de Juan Vicente Melo.

Tenemos, pues, desde opiniones generalizadas donde se destaca lo “musical”³ de *La obediencia nocturna* (opinión que desagradaba a Melo⁴) hasta revisiones detalladas donde se privilegian elementos como el espacio.

Si bien el intercambio con las ideas de Ramos se realizará básicamente en el siguiente capítulo de esta investigación, donde se examinarán algunas afinidades posibles entre el texto de López Páez y el de Melo, quiero iniciar el diálogo al citar una idea que consigna en *Melomanías...* donde asegura que “la urdimbre de la novela anula todo intento de ‘entender’ el libro en términos convencionales; esto es, como una historia organizada para la evolución y el desenlace de las líneas

una vista panorámica de varios temas como “el tiempo”, “elementos textuales o gráficos”, la “alta tensión” (para el autor, la tensión narrativa que genera el relato), los “micro-macrorrelatos” y la “transtextualidad”. Como aborda el texto de Melo desde otras estrategias interpretativas, me resulta un tanto difícil seguir su argumentación y dialogar con ella, pues a la par de contener varias ideas interesantes, también es cierto que parece no permitir el diálogo con otros estudios más que con el suyo: “Pero no hay, a la fecha, a pesar de lo hecho por Ramos, 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 Cuéllar, 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, repiten, lo que es peor, los lugares comunes que desde los años sesenta se han fijado como una costra a *La obediencia nocturna*, sin llegar a decir nada interesante o nuevo (salvo para afirmar la poética meliana diciéndolo exactamente de la forma contraria), ni detenerse en la forma ni en el o los modos en que está escrita” (pp. 10-11).

³ “Una de las grandes habilidades de Melo consiste en combinar unos pocos elementos para producir esa obra de arte que es su novela. Los combina, precisemos, de un modo musical. Escribe casi como si compusiera música.” Vladimiro Rivas Iturralde, “Juan Vicente Melo” en *Letras Libres*, septiembre de 2000, consultado el 25 de julio de 2008 en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6507>.

⁴ “He escrito muchas cosas sobre música, a tal grado que no pocas personas hablan del ritmo musical de mi prosa, lo que se ha convertido en un lugar común que me fastidia”. Juan Vicente Melo citado por Federico Patán, “Juan Vicente Melo” en *El espejo y la nada*, México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1998, p. 141.

narrativas. Por el contrario, emerge como una totalidad que rechaza todo empeño de desmontarla en beneficio del orden exegético”.⁵

Para efectos del presente análisis, debemos alejarnos de dicha aseveración para separar los múltiples engranes que operan con gran acierto en *La obediencia nocturna*, ya que, como el mismo Ramos escribe

[...] la novela puede leerse como un largo monólogo frente al espejo. La abstrusa sintaxis narrativa (en tiempos, espacios y gramática), apoya tal aserto, desborda límites y categorías para oponer un todo monolítico apenas reblandecido por la serena aceptación consignada en el último “capítulo”, y la acongojada certidumbre que aparece en el primero; lo que existe entre ambos es la vuelta en cuerpo y alma al pasado (anulándolo como tal por lo tanto), guiados por el hilo conductor de la búsqueda del “principio”.⁶

Sin la necesidad de señalar una inconsistencia en el trabajo del crítico veracruzano (pues Ramos advierte de la dificultad o casi imposibilidad de llevar a cabo el análisis, pero él mismo lo emprende en su libro), percibimos que el complejo entramado de la novela ofrece varias rutas por las cuales se pueden ensayar distintos tipos de interpretación, ya sea del espacio, el tiempo o la narración, y es precisamente este último aspecto el que aislaremos para el trabajo en estas páginas sin la pretensión de manifestar una relevancia mayor a la de otras categorías, sino por el interés que ofrece este rubro en particular. Aceptamos de antemano la densidad de la obra de Melo y ofrecemos un acercamiento más, ahora desde la óptica de la teoría narrativa y en lo tocante al narrador.

El desorientado narrador: ordenar el caos

Sin lugar a dudas, el narrador de la novela que nos ocupa en este capítulo transmite su angustia y su confusión al lector desde las primeras líneas; tales

⁵ Luis Arturo Ramos, *Melomanías: la ritualización del universo*, México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1990, p. 123.

⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

sentimientos se transformarán (con sus reservas) en tranquilidad y certidumbre al final del relato. ¿Cómo logra tal cambio? Debemos acompañarlo por los laberínticos recuerdos recientes y también por los lejanos para constatar el empeño que ha derrochado para ordenar sus recuerdos y encontrar el principio; además, el enunciador deja patente la dificultad de aprehenderlo en una primera lectura o de manera total, por lo que pretender una interpretación definitiva resulta riesgoso y absurdo. Se impone regresar una y otra vez sobre las marcas que “desordenadamente” (veremos más adelante que a pesar del caos se puede encontrar la punta de la madeja) ha registrado el narrador en su intento de comprender los acontecimientos que lo tienen instalado en la incertidumbre inicial y en la “seguridad” final.

Como punto de partida, podemos marcar varios “problemas” narrativos en *La obediencia nocturna*, mismos que deseamos revisar con detalle:

- en buena parte de la novela se dificulta establecer la distancia entre acontecimientos y narración: unas veces se observa una gran distancia y en otras se tiene la sensación de simultaneidad, lo cual también se proyecta en el monólogo interior que podemos encontrar en repetidas ocasiones, aunque es muy claro y significativo en los “capítulos” primero y último;
- el narrador se encarga de contar lo que ve y lo que cree ver, pues sus sentidos, parece, lo engañan;
- la distinción de acontecimientos ocurridos en la vigilia y en el sueño se dificulta, parece que no hay frontera o que ambos niveles comparten hechos;

- a veces, el narrador descalifica su narración: da varias versiones de un pasaje y al final deja la incertidumbre de si la última versión cancela o complementa a las demás;
- la historia narrada presenta “huecos” considerables, esto por las constantes dudas del enunciador;
- la narración tiene un inicio y un final, pero la historia parece no tenerlos: no hay un principio que convenza al narrador y él carece de capacidad (¿autoridad?) en su propio relato para establecerlo. La diégesis, por lo tanto, se vuelve confusa cuando el narrador-protagonista llega a la capital e ingresa a la universidad, síntoma de que no está cómodo en la ciudad y extraña el “paraíso” del que fue expulsado;
- el narrador carece de identidad, no se reconoce, de tal suerte que tal inestabilidad se refleja en la narración.

Valga, hasta aquí, esta lista de “dificultades” para el lector, las cuales comenzaremos a desglosar para tratar de encontrar el orden en el caos. Antes de comenzar, deseo despejar posibles confusiones: he apuntado en varias líneas anteriores, como lo haré en las restantes de este capítulo, que la narración tienen “problemas”, que encontramos “dificultades”, que la disposición de los acontecimientos es “caótica”, que hay “inestabilidad” y “confusión” en el narrador-protagonista, etcétera. Las comillas y tales adjetivos pretenden hacer eco a la propuesta estética e ideológica de *La obediencia nocturna*: si ya hablé de una “elaborada retórica de disimulo” en el texto de López Páez, en el de Melo no es

diferente. Toda la novela es un mecanismo exacto que busca incidir en el lector. No hay nada casual. Incomodar al que lee la novela resulta perfectamente válido.

Modo

En el capítulo anterior hemos utilizado los puntos que componen el aspecto de “Modo” según Genette y comenzamos distinguiendo dos grandes bloques: “Distancia” y “Perspectiva”; emplearemos las categorías teóricas pertinentes para analizar *La obediencia nocturna* y observar cómo funciona la “regulación de la información narrativa” (como apunta el teórico francés) que tan elaboradamente nos ofrece el narrador de la novela.

Distancia

Como ocurre con el texto de López Páez, la “Distancia” aparece como un oportuno bisturí para segmentar el relato de Melo y verificar: **a)** cómo cuenta el narrador-protagonista lo que ve (relato de acontecimientos), **b)** cómo cuenta lo que escucha (relato de palabras) y **c)** la perspectiva desde la cual se cuenta la historia (focalización).

Relato de acontecimientos

Hemos visto que los acontecimientos no se pueden contar a sí mismos ni los lugares describirse ellos solos. Para introducirnos en la historia, necesitamos un guía, alguien que nos proporcione la información narrativa suficiente para configurar los elementos que “amueblan” el mundo diegético donde se moverán los personajes. Quien tiene a su cargo esta tarea es el mismo narrador-

protagonista, situación que nos dejará a expensas de la subjetividad que el enunciador quiera o pueda imprimirle a su relación de hechos.

El narrador de *La obediencia nocturna* (de quien jamás sabemos su nombre) no sólo da cuenta de sus pensamientos y de las frases de los otros, discursos que adquieren un gran peso en la narración (como veremos en el apartado de “Relato de palabras”), sino que nos ubica, a pesar de las múltiples “confusiones” (intencionales, claro) por las que pasa, en varios espacios donde las acciones tomarán rumbos definitivos para su causa, de ahí que privilegie en el relato de acontecimientos un par de lugares que merecen su atención (y la de los lectores), tanto por la cantidad de acontecimientos como por la relevancia de los mismos: **a)** la ciudad de México, sobre todo el departamento que él habita y los lugares donde busca a Beatriz, y **b)** Veracruz, donde quedó la casa familiar.

El estudio detallado del tiempo y del espacio no son centrales en esta investigación, pero es oportuno señalar la articulación que dichos aspectos conservan con el narrador, y aunque éste no haga una descripción detallada ni exhaustiva de los lugares donde se desarrollan las acciones, sí importan los espacios donde se mueven los personajes, pues son claramente simbólicos y ocupan una buena parte de su discurso narrativo. Definitivamente, el relato de acontecimientos nos ofrece una atractiva entrada a *La obediencia nocturna*.

Revisemos los dos espacios principales que enmarcan la búsqueda incesante del narrador. Comencemos con el departamento y la ciudad de México:

Me da lo mismo.

Eso me va a pasar un día. Más pronto o más tarde, de la misma manera o de otra, acaso más dolorosa. Poco importa. Después de todo es la mejor salida cuando uno está cansado y ya no puede alegrarse de nada, cuando se

mira en el espejo y no se asusta de ver lo que ahí se refleja. Cuando se dice: al fin y al cabo da lo mismo una cosa o la otra. Es igual.

Eso dije entonces.

Pero hay tardes como ésta en que, de pronto, miro por la ventana. Un vago, esperado impulso me obliga a olvidar lo que esté haciendo y me llama por la ventana. Pero no quiero engañarme, sería injusto: no hago nada, no quiero hacer nada. Está cerrado el libro de derecho romano, está una improbable carta pensada para alguien a quien no conozco, unas líneas que dicen: “¿sabe usted?, estoy liquidado y no me importa”, están las notas que me encargó el señor Villaranda, ese cuaderno del que tenía que descifrar palabras escritas en idiomas extranjeros, signos y símbolos. Pero hay tardes, como ésta, en que me quedo viendo la calle —larga, estrecha, dividida y subdividida en callecitas pequeñas, como avergonzadas de no haber crecido, de no llegar a ningún lado, de encerrarse en sí mismas, de albergar a unas cuantas casas, a una cuantas personas—, la calle y las gentes que caminan, los automóviles que avanzan y se detienen intempestivamente, las casas, los árboles dedicados —ahora— a recuperar flores amarillas, rojas y moradas. Aquí está, a mi vista, la ciudad misma de siempre, la tarde interminable, la hora que indica el regreso a la casa, el indistinto fin de la jornada. Y la invariable pregunta: ¿Y ahora qué?

No, no da lo mismo. ¿Y ahora qué?

Otras tardes está la lluvia. La miro estrellándose en los cristales, corriendo en las márgenes de la acera. Furiosa, ni siquiera refrescante. O bien, cae la nubecita de polvo, el pequeño conglomerado de grumos que revolotean dispersos. Vuelvo a pensar que esta ciudad es fea e inhabitable, lo mismo cuando llueve que cuando hace buen tiempo. Pero, en verdad, no veo ni pienso: repito el nombre de Beatriz.⁷

En la larga cita anterior notamos que desde las primeras líneas de la novela el narrador deja constancia de su relación y participación con lo contado: *primera persona*. De igual manera llama la atención el tiempo presente en el que enuncia, lo cual indica una *narración simultánea* que se mantendrá durante varios momentos de la trama. Más adelante, en los apartados donde se revisan estos aspectos, se detallarán las peculiaridades de tales elecciones narrativas.

Retomando el relato de acontecimientos, en la cita observamos claramente lo que realiza el narrador-protagonista (“miro por la ventana”, “me quedo viendo la calle”, “La miro [la lluvia] estrellándose en los cristales”), un lugar (“la calle”) y lo

⁷ Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*, [1969] México, Ediciones Era/Secretaría de Educación Pública, 1987 (Col. Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 96.), pp. 9-10. En lo posterior, las referencias a este texto se indicarán sólo mediante el número de página entre paréntesis.

que la gente hace ahí (“las gentes que caminan”, “los automóviles que avanzan”). Es llamativo que mientras el enunciador mira por la ventana, el tiempo transcurre muy lento, incluso parece detenido. A veces aparece la lluvia, que en otros contextos puede considerarse como una renovación o una limpia, pero para el narrador, en su presente, significa monotonía. Dicha sensación tiene que ver con la observación sobre la ciudad de México que realiza el protagonista desde su departamento y con el claro rechazo que ésta le provoca. A continuación otra cita donde la valoración que hace sobre la urbe no es positiva: “Me inclino y ahí está la calle. Levanto la cabeza y ahí está el cielo. Frente a mí: techos, antenas de televisión, desiguales alturas. No media distancia entre arriba y abajo, entre azoteas y gentes. Se me ocurre que llorar me tranquilizaría” (p. 11).

En ambos fragmentos citados, la sensación que se obtiene del mundo diegético es el de un tiempo lento, detenido o repetido,⁸ y el de un espacio monótono que agobia al narrador-protagonista. Tal percepción de la mente figural (que en esos momentos es también la del narrador, debido a la narración simultánea) es transmitida al lector apenas inicia la novela, de tal suerte que la incertidumbre que tiene aturdido al personaje parece que es causada, en buena medida, por el cronotopo en el cual está inserto. Otra cita al respecto:

No veo, no oigo, no respiro. No sé cuánto tiempo transcurre. De pronto, los niños están corriendo y jugando en el jardín y esa alegría me parece una burla, un desafío. (Eso que llaman jardín es un pequeño terreno rectangular sembrado de escombros, de basura, de hierbas marchitas, de un pasto agónico. Está presidido por los restos de una especie de submarino oxidado. Los niños escriben en él palabras obscenas.) (p. 14.)

⁸ Y esta sensación de repetición también podemos señalarla como una narración iterativa, recordemos que Pimentel señala que ésta se da “cuando sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, se relatan una sola vez” (p. 55).

Las frases o palabras con sentido negativo que emplea el narrador para designar al jardín (“pequeño”, “sembrado de escombros, de hierbas marchitas, de un pasto agónico”) parecen completar la descripción de toda la ciudad “fea e inhabitable”. El ambiente provoca varios sentimientos en el protagonista, incluido el desarraigo y la sensación (¿acaso culpa?) de haber sido desterrado de alguna manera de su tierra, de su hogar, lo cual reflexionará más adelante.

Tenemos a un narrador-protagonista que percibe y transmite sus sensaciones sobre tiempo y espacio, e instaura desde un principio la rutina, la repetición y la inmovilidad como algo que lo apresa sin remedio. Para acentuar más el rechazo por el ambiente urbano, revisemos tiempo y espacio de los que fue expulsado:

Me asustan los principios porque uno no sabe dónde y cuándo empieza algo que va a pasar, que exige un final. Me asustan desde el día que comprendí que es mejor no hablar porque el hacerlo trae consecuencias, las más de las veces desagradables. Creo que el verdadero comienzo de esta historia es la muerte de Beatriz, pero también el día en que tomé un autobús y me convertí en estudiante universitario, inscrito en una Facultad que pudo ser otra cualquiera, dejando atrás mi infancia, un tiempo, una ciudad, un rostro que ya nunca serán míos. Eso lo sé ahora, apenas. Aquel día todo consistió en subirme en un autobús y no darme cuenta que había roto con algo que no puede durar toda la vida. O tal vez, el principio es la muerte de mi madre, la llegada de aquel tío que sustituyó a mi padre que consiguió desaparecer sin dejar rastro (pp. 19-20).

La incertidumbre que le provoca al protagonista arribar a la ciudad (y posteriormente los acontecimientos en los que se ve envuelto, así como las acciones que debe realizar), lo lleva a buscar explicaciones a su situación actual, incluso a pensar en su salida de la casa familiar como el motivo de su desdicha en el presente de la enunciación. La infancia (el tiempo), la casa (el espacio) y las figuras femeninas de la hermana y la madre (la certidumbre, la seguridad del hogar) son evocadas (pero no podrán ser recuperadas) a través de un monólogo interior que busca la vieja complicidad de la hermana (¿pareja?) perdida: Adriana.

La casa. ¿Recuerdas, Adriana, la casa? Nuestras habitaciones no tenían secretos hasta que llegó el perro tigre. Como en la de nuestros hermanos (¿qué será de ellos, ahora?), todo estaba en orden y en su sitio. Aprendiste a mirar con cariño a las muñecas cómoda y convenientemente vestidas que ocupaban tu cama durante el día y que escondías por la noche, antes de bajar al jardín, en un clóset lleno de vestidos. La mía y la de nuestros hermanos siempre estuvieron limpias y eran frescas, agradables, las paredes decoradas con retratos de artistas, los armarios y los roperos cuidadosamente ordenados. Pero las de ellos no nos interesaron nunca. En cambio era un acontecimiento (¿recuerdas?) abrir la puerta del cuarto de mamá. Sentíamos un golpetear dentro del pecho maravillándonos con cada uno de los objetos (p. 24).

El intertexto bíblico se vuelve más evidente cuando el narrador recuerda dolorosamente la expulsión del Paraíso, misma que se convierte en una de sus primeras frustraciones:

Prefiero recordar las noches y el jardín hasta llegar a aquella noche en que encontré escrito, por ti, un nombre que no podía ser el mío. Habías crecido. Cortaste tu largo, sedoso, perfumado cabello y lo bañaste con raros ungüentos. Sustituiste tu hermoso vestido azul por un traje estrecho que apenas te permitía caminar. “Tengo novio”, dijiste y me explicaste que el jardín te había expulsado, que ya no eras digna de él (pp. 25-26).

El protagonista es expulsado de su Paraíso (la casa familiar, Veracruz) y se traslada a un espacio mayor y abierto (la ciudad de México); de alguna manera, la urbe es un Purgatorio por el que tiene que transitar para descubrir el sentido de su existencia; la revelación final, lejos de aliviarlo o liberarlo, le muestra la inexistencia del Cielo y el “infinito volver. Nada es presente: mañana es igual que ayer, todo vuelve a comenzar” (185). Es decir, descubre que no tiene salvación alguna. Y cuando conoce esto, se da cuenta que ha perdido la oportunidad de encontrar a Beatriz y ha fracasado, como los otros elegidos lo hicieron en su momento; por tal motivo, es nuevamente expulsado:

Y lloro y tomo otro ron. ¿Y estos días, qué pasa con estos días, qué se hace con ellos? ¿Y ahora qué? ¿Y yo qué? Fuera, a otro lado. No hay pasaje de regreso a Veracruz y estoy expulsado —sí, borrado, tachado— de la Facultad. Y lloro, enciendo otro cigarro, tomo más ron. Y sobre todo, ¿qué hacer con este pecado contra el Espíritu? ¿Cómo obtener perdón, vivir en paz, sobrevivir —por lo

menos— tranquilo? Única conclusión: he perdido el derecho de buscar a Beatriz (p. 187).

El espacio, vale la pena reiterarlo, puede ser una veta importante para asaltar la difícil estructura de *La obediencia nocturna*.

Melo establece un equilibrio magistral entre tiempo, espacio y narrador; la contraposición de los espacios, el ritmo de la narración y la forma en que transmite la información diegética el enunciador soportan varias de las isotopías fundamentales de la novela, como la soledad y la confusión que vive el protagonista, sensaciones que no encuentran solución al revelarse su propósito existencial. Más adelante se observará cómo funcionan la perspectiva y el punto de vista; por lo pronto, las ideas principales de la novela quedan apuntaladas desde el relato de acontecimientos y se orientan a un asunto mayor: la dimensión ideológica del relato, la manera en que el narrador-protagonista debe poner cierto orden a sus recuerdos para encontrar sentido a su existencia.

Puntualicemos que el narrador, al igual que el lector, busca algo que lo afiance en la realidad, un hilo conductor que lo guíe por los recuerdos, lugares, voces y personajes que ha conocido desde su expulsión del paraíso familiar, un hilo que lo haga salir del laberinto narrativo en el cual se internará. Por supuesto, toda esta “confusión” está perfectamente orquestada por Melo, quien nos recuerda a cada momento la íntima relación entre la forma y el contenido del texto.

Relato de palabras

Una vez revisado el relato de acontecimientos, vayamos con el que se compone de las palabras de los personajes; veamos cómo inserta el narrador las demás

voces en su discurso. A manera de recordatorio,⁹ señalemos que los tipos de discurso de los personajes son el *restituido*, el *transpuesto* y el *narrativizado*, orden en el cual los estudiaremos.

El *discurso restituido* se presenta frecuentemente en la novela. Sin hacer un conteo detallado, esta modalidad es la que más emplea el narrador para dar cuenta de lo que los otros personajes expresaron (o expresan), y donde reproduce la incertidumbre que como personaje le causaron esos diálogos que muchas veces sostuvieron los personajes, donde el tema de conversación de los otros era él (así como la misión que tenía que desempeñar) sin que el protagonista pudiera evaluar la relevancia de tales palabras. Veamos un ejemplo.

—El pobre nené... —y suspiró.

No conozco a Leonor pero, por el tono de Graciela, me atrevo a suponer que me hubiera acariciado una mano —como a un perrito faldero— y hubiera dicho “El pobre nené”.

—Tu homenaje fue estupendo —dijo Marcos.

—Forr-midable —Graciela aplaudió.

—Fíjate bien, nené: caminé a cuatro patas sobre la mesa sin romper un solo vaso, un solo plato, una sola botella. Todos me animaban: “Ánimo, Enrique, valor, sigue, ya casi llegas, hasta la meta final, vamos, Enrique, bravo, ánimo.” Hasta que llegué, intacto.

Graciela me apretó la mano:

—Es lo que se dice un chico que cumple lo que se propone. Un puro.

Un puro. Mi madre siempre me había dicho que lo importante en la vida era aspirar a la pureza. Pero nunca me explicó en qué consistía eso. Se lo pregunté a Enrique, pero sentí que enrojecía, que también eso era una estupidez.

—El pobre, pobre tonto nené —y se rió.

Marcos me tocó el hombro:

—No le hagas caso. Ser puro consiste en ofrecerlo todo.

Graciela retiró la mano y miró a Marcos:

⁹ Tengamos presente la definición: “El **discurso de los personajes** puede ser analizado teniendo en cuenta el mayor o menor grado de autonomía que manifiesta con relación al **discurso del narrador**... el **discurso citado** (restituido), que consiste en la reproducción fiel, en **discurso directo**, de las palabras supuestamente pronunciadas por el personaje y que constituye, por eso mismo, la forma más mimética de representación; el **discurso transpuesto**, a través del cual el narrador transmite lo que dijo el personaje sin que, sin embargo, le conceda una voz autónoma (se trata de la utilización del **discurso indirecto**); y el **discurso narrativizado**, en el que las palabras de los personajes aparecen como un evento diegético entre otros”. *Diccionario de narratología, op. cit.*, p. 197.

—¿De verdad? Entonces, mi pobre nené, brindemos por la integridad y la pureza. Yo le ofrezco, nenecito, este brindis con café deseando que crea lo que este imbécil acaba de decir. Y que lo practique (pp. 55-56).

Graciela, Enrique y Marcos¹⁰ hablan de la pureza, sí, pero de manera velada e indirecta dialogan sobre la pureza del protagonista, ésa que él cree que perdió cuando fue expulsado de la casa familiar y que desde que llegó a la ciudad de México ha perdido gradualmente. De hecho, la función principal de los personajes es contaminarlo para que, realizada su tarea, se inserte como otro engrane más en el gran mecanismo que constituye el rito que ellos cumplen y para el que están preparando al “nené”, apelativo que denota la inocencia que, según los tres personajes, todavía conserva el iniciado.

Como quedó asentado en líneas anteriores, el discurso restituido (citado o directo) aparece con frecuencia en el discurso del narrador, lo cual no podría ofrecer demasiadas dificultades interpretativas; sin embargo, la prosa de Melo involucra distintas maneras de presentar las palabras y pensamientos de los personajes, incluido el protagonista. A continuación, un diálogo que se interrumpe de manera considerable por el monólogo interior del personaje principal, interrupción que, nuevamente, destaca la incertidumbre de esa mente figural en el presente del relato.

—¿A Beatriz? ¿Y se puede saber en qué sitios, a qué horas? (Quisiera decirles —he estado a punto de hacerlo— que en otros lugares y a horas diferentes. Pero algo me ha impedido abrir la boca, algo —una mano que no he reconocido— que me indica silencio. Marcos no ha advertido ese deseo

¹⁰ Personajes masculinos que serán de nombres e identidades intercambiables, mismas que indistintamente al final de la novela adoptará el protagonista, de ahí que sea tan significativo que no tenga nombre el narrador. Incluso, los personajes femeninos también tienen esa inestabilidad: Beatriz, la mujer a la que busca el protagonista y a la cual nunca encuentra, también puede ser (¿o es?) su hermana Adriana. Resulta interesante para un estudio más detallado de la identidad y la otredad, temas recurrentes en la obra de Juan Vicente Melo, adentrarse en los personajes y en su configuración. De nuevo, un tema que escapa a los propósitos centrales del presente texto, pero al cual, de manera inevitable, se tiene que volver una y otra vez, como el rito de *La obediencia nocturna*.

ahogado.) Ella te ha concedido tres citas en estos días y no has aparecido. Ni una palabra, ni la más elemental muestra de cortesía. (No, Marcos, la he buscado, quisiera decirte que la he buscado desesperadamente. No está. Nunca está. Ni allá ni acá, ni en los sitios que ustedes señalan ni en los otros. Ahora acabas de decirme que ella ha venido aquí, a mi casa, que se ha atrevido a venir desafiando la prohibición de sus padres, arriesgándose a salir, por la noche, y a dejarme mensajes por debajo de la puerta. Acabas de mostrarme unos papeles que tiemblan en tus manos, esos papeles que arrojas a mi cara, que busco entre las sábanas, que consigo sostener, que leo: “La espera en el café ha sido larga e inútil. Te dejo una zapatilla de cristal como constancia”... “Creo que todos me han mentado. Por un momento llegué a creer en ese amor que aseguran tienes por mí. Y de tal manera he creído que conseguí inventar tu rostro y hasta otorgarte el nombre que tiene, forzosamente, que ser el único que te corresponde y, en todo caso, aquél con que podré llamarte para que nunca desaparezcas de mis labios [...] Acabo de leer algo que me gusta: Sólo copiada en tus ojos se puede leer mi vida.” Beatriz: ahí está tu retrato, visible únicamente para mí. Y aquí está todo lo demás: estos golpes, estas noches que no han dejado recuerdo, el no preguntarme ya más, nunca más, qué hago aquí. Ya no pienso en los retratos de los Villaranda que están colgados en las paredes porque a fuerza de no pensar en ellos ya no los veo, ya no están. En cambio, tú permaneces en esta habitación y cada vez que salgo a buscarte desapareces. Tienes que creerme.)

—Tienes que creerme —he dicho en voz alta, casi gritando. Marcos y Enrique se miran, acaso preguntándose a quién de los dos ha sido dirigida esa súplica (pp. 135-136).

La narración en presente (que se explicará más adelante), el paso del monólogo interior a discurso restituido con la misma frase (como si fuera una especie de bisagra que conectara un mundo irreal con lo que le ocurre al protagonista en su inestable realidad), son marcas en el discurso del narrador del poco o nulo conocimiento de su papel, como personaje, en la representación que le ordenan Marcos y Enrique al desorientado narrador-protagonista.

Estos dos ejemplos (abundan y no son los únicos) sirven para dar cuenta de la cuidadosa narración que puede “confundir” al lector, pero también refuerzan la incapacidad manifiesta del personaje para interpretar los acontecimientos a los que asiste sin una noción real de su participación en la diégesis. Esa valoración es la que intenta realizar el narrador ordenando y repasando sus recuerdos, quien a pesar de que en su presente el narrador ya cuenta con un conocimiento más o

menos confiable, no acota ni reflexiona sobre su accionar como personaje ni sobre los diálogos que escuchó o en los que participó, sino que reproduce las limitaciones con las que se enfrentó a esa información sin saber cómo manejarla. A través de esta restitución, el narrador rastrea indicios en su pasado que le ayuden a organizar su presente. A pesar del esfuerzo, sabemos que el resultado, en este rito cíclico, siempre será el mismo: el conocimiento sólo traerá algunas certidumbres, pero no la salvación ni la posibilidad de escape alguno.

El *discurso transpuesto*, como ya se ha visto, constituye la transmisión de las voces de los personajes vehiculadas en el discurso del narrador, restándoles la independencia que pueden tener en el discurso directo. Sin bien no rivaliza en abundancia con el discurso restituido, el transpuesto también goza de espacios significativos en la novela, sobre todo porque apunta (como muchos elementos en la novela que parecen desordenados y caóticos, pero son ingeniosamente dispuestos por Melo), a mostrarnos los momentos de angustia y vacilación del personaje principal. Tomemos un caso, al inicio de la novela, donde comenzará la búsqueda (o el recuento de las muchas búsquedas) de significados:

El cielo casi negro y la señora contando algo. Ahí está: voluminosa, con su vestido de rayas, gesticulando, doliéndole el brazo por el peso de un paquete de provisiones. Ladra un perro y **la otra señora dice que sí, humm, que qué barbaridad, que qué horrible, que qué razón tiene usted, que qué humm, que qué cosas se ven ahora, que qué señora que no me dejó contarle lo que me pasó y me dijo y me hizo a mí a mí a mí**, mientras los niños juegan y gritan y ya no tienen ganas de gritar ni de jugar, mientras el cielo se pone negro y asoma una luna ridícula (p. 13. Las negritas son mías).

Recordemos que en las primeras páginas del texto, el narrador se encarga de revelarnos el desagrado que siente por la ciudad, por ese espacio que ha sido el escenario de su degradación, de la pérdida de su pureza y en el cual se ha

perdido una y otra vez buscando a Beatriz, personaje al que nunca alcanzará. Es significativo, entonces, que las voces que escucha en las calles las introduzca mediante el discurso transpuesto, como si no diera importancia a esos personajes incidentales (y en efecto, casi no la tienen), pero al mismo tiempo les imprimiera un matiz como de ruidos ambientales, hostiles en muchos momentos, de la urbe que lo atemoriza:

Beatriz: las calles están oscuras. Esta ciudad me da miedo. En una esquina, un grupo de muchachos grita y pelea. Cuando paso a su lado, alguien dice algo y empiezo a correr. Las palabras, las palabras. Vas vas apretado rajón miedoso coyón. Vas vas y vienes y el buen socio el cojonudo te va a dar si no te paras cabrón rajón coyón ¿quién va a ser el abusado? ningún hijo'e puta capaz de partirte la vida sino el cojonudo capaz de echarse a tres a la vez contando un hombre o un marica o un mayate o algo o alguien capaz de salar y de hacer que uno luego coma mierda... Sigue lloviendo y el agua resbala por toda mi cara, se acumula en los ojos. ¿Qué dicen? Dicen: Ah, jijo'e puta y de quien te parió (p. 119).

Miedo y desconocimiento. El personaje, en este momento de la diégesis, ya tiene el encargo de descifrar el cuaderno del misterioso señor Villaranda, ya vive en un cómodo departamento que el mismo benefactor le ha proporcionado (como a los otros personajes elegidos que anteriormente han tenido la misma misión), ya no está solo, pues tiene como guías a Marcos y Enrique, pero, aun así, no deja de sentir miedo y desconoce el sentido profundo de su papel en toda esta trama. Si consigno repetidamente esta idea es porque las diferentes categorías abordadas en este análisis (y las que faltan) apuntan en la misma dirección, y ese texto “caótico”, “monolítico” que no se deja interpretar, en realidad ofrece varias rutas (ninguna fácil, eso sí) para llegar al mismo camino, a la revelación final.

El *discurso narrativizado* se presenta en contadas ocasiones, ausencia que podríamos justificar por la cantidad (y calidad) de la información diegética

presentada en los discursos restituído y transpuesto, producto del afán de que se escuchen todas las voces y, sobre todo, de que dichas voces *in-formen* al protagonista en su búsqueda; durante ésta, el conocimiento que debe adquirir el personaje vía lo que expresan los otros es vital e incluso se puede transgredir el código focal del personaje principal (como se verá un poco más adelante) con tal de transmitirle datos que lo ayuden a triunfar en su tarea. Por eso, el discurso narrativizado aparece cuando el narrador-protagonista ya tiene el conocimiento necesario, cuando ya ha aceptado su destino y ahora se ocupa de buscar a su reemplazo en este infinito ritual:

La presa baja las escaleras rodeado de sus vasallos y me mira, me sonrío, me hace una seña. Camino hasta un rincón, encuentro una columna y me recargo en ella, paciente, no tengo prisa. **La presa habla y sus vasallos lo escuchan**, absortos, en cierto modo sorprendidos. Ahí está con su sonrisa de siempre, agitando las manos. Habla en voz alta pero estoy seguro de que se siente mal, que le intimida el que yo esté aquí, observándolo, escuchándolo. Creo que se imagina que algo le va a pasar. Pienso en el perro tigre husmeando, seguro de dar el salto sin fallar. Estaban está allí, hablando, no sé si adivinando o no el peligro, ignorando lo que me propongo. Pienso que algún día tratará de saber en qué momento principió su papel en esta historia (p. 189. Las negritas son mías).

Como se puede observar, lo que dice Esteban ya no es necesario transmitirlo: sabemos que es lo mismo que ya escuchó o dijo el protagonista; que lo pronunció Enrique o Marcos, cualquier otro que haya tenido el encargo de buscar a Beatriz y descifrar el cuaderno del señor Villaranda. El ciclo acaba de reiniciar. Y como el enunciador ya conoce este pasaje no necesita comunicarlo.

Los detalles encontrados en las categorías anteriores nos permiten una configuración más lograda del narrador-protagonista que revisa, aparentemente de forma desordenada, los momentos más significativos que lo hacen comprender su

presente, que le revelan el secreto que los demás ya poseen: la salvación no existe. No es posible regresar al Paraíso del que se ha sido expulsado.

Perspectiva

Recordemos que la perspectiva es una forma de regulación que se impone el narrador para otorgarnos la información diegética. Reitero: esto depende de lo que pretenda (y cómo lo pretenda) transmitirnos con su relato, de ahí que las restricciones sean estudiadas cuidadosamente. Salta a la vista que esta categoría es más que apropiada para continuar con el análisis de *La obediencia nocturna*.

Sin repetir lo ya consignado en páginas anteriores,¹¹ retomo la idea de Luz Aurora Pimentel a propósito de **a)** las diversas perspectivas que organizan al relato y de **b)** la idea de punto de vista que matiza a dichas perspectivas; también, aísló el aspecto que interesa a las líneas de esta investigación: la perspectiva del narrador. Y hago lo mismo con la parte medular de dicho aspecto: la focalización.

Focalización

En la novela de Melo encontramos que la restricción empleada durante todo el texto es la focalización interna fija: el narrador filtra la información narrativa por la mente figural de un personaje, quien desea encontrar sentido a lo que le ha ocurrido desde su infancia, y “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.¹² En este

¹¹ En el análisis de la perspectiva en el capítulo dedicado a *El solitario Atlántico*.

¹² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 99.

caso, el protagonista tiene, la mayor parte del tiempo, restricciones para conocer, percibir y para saber qué ocurre, así como las consecuencias de esos acontecimientos en un futuro inmediato; hacia el final de su relato, el narrador posee la revelación final, logra el conocimiento tan ansiado y adquiere sentido la búsqueda que emprendió un año antes, así como el repaso que realizó de sus recuerdos recientemente. El conocimiento del personaje iguala al del enunciador, lo que podemos constatar con la narración en presente que realiza al final del relato. Una vez identificada la focalización, observemos con detalle cómo emplea Melo las restricciones elegidas. Veamos el primer ejemplo:

Me extrañó que saliera corriendo y me alcanzara, sofocado y sudoroso, con ese paquete saltando entre las manos que me había mostrado sin que yo lograra lo que quería decirme. Cuando terminó la clase, me hizo una seña, pero el grupo que siempre lo rodea (él es como un rey y los otros sus fieles vasallos, dispuestos a competir en los estudios o en las conquistas de las muchachas para lograr su distinción) lo detuvo proponiéndole sitios adonde ir. Logré escaparme y caminé rumbo a mi casa. Vivía cerca de la Facultad.

—Quiero ser tu amigo, quiero acompañarte, quiero caminar contigo, te traigo un regalo —me dijo, balbuceando. Me extendió el paquete, cuidadosa y elegantemente envuelto en papel de china, con un moñito verde en una esquina sujeto por etiquetas de una tienda elegante.

—¿Por qué? —le dije, sorprendido, y enseguida me arrepentí de preguntar algo tan tonto.

—No sé por qué. Simplemente tenía deseos de regalarte algo, porque quiero ser tu amigo. Nada más.

Me miró como lo hacía en clase, no con curiosidad sino como un perro paciente que espera que le obsequien una caricia [...]

—Espero que te guste —murmuró, casi para sí mismo. Pude ver cómo le temblaban las manos.

Ya había leído esa novela. Se lo dije, no sé por qué, acaso porque me molestaba la idea de corresponder en alguna forma, porque el dinero que me enviaban mis hermanos lo gastaba en el cine, el teatro, en las librerías. Repetí que era una novela mala porque no me había divertido, porque no la entendía (pp. 44-45).

Si pensamos en una narración convencional, es decir, en un enunciador que desde una primera persona, desde un “yo”, relata en pretérito lo que le ocurrió, fácilmente detectamos que esa elección vocal tiene “preseleccionada” un tipo de

focalización, la interna fija; así, únicamente contamos con una fuente de información diegética, ya que sólo hay un narrador en toda la novela. Sin embargo, desde las primeras páginas percibimos ciertas dudas y vacilaciones que transmite el narrador, razón por la cual el lector puede albergar cierta desconfianza. Pero cuando éste, tras varias páginas en las que seguramente ya ha detectado algunas “inconsistencias” en el relato, encuentra las siguientes líneas, definitivamente debe ponerse en guardia ante un narrador “poco confiable”:

Claro que, para mí, sería mejor contar otra cosa, contarlo todo al revés, diciendo las cosas que yo dije y vistiéndolo con mis pantalones anchos y viejos, pasados de moda. Me gustaría decir que era yo el que ordenaba y él quien obedecía, decidido a ingresar en un círculo cuyo único jefe fuera yo. Pero tengo que aceptar que el perrito soy yo, un faldero amable y callado al que se le puede hacer una caricia cuando la solicita y al que se da una patada porque el amo está, simplemente, de mal humor y tuvimos la mala ocurrencia de acercarnos en ese momento. La verdad es que lo miraba, fijamente, en las clases, envidiando sus corbatas y el corte de sus trajes, su automóvil. Por las noches, imaginaba su casa, su cuarto tapizado con carteles, cuadros y fotografías, los discos que escucharía, las visitas que recibían sus padres, las fiestas cuyos ecos conseguía oír. Cuando salía de la Facultad, caminaba hasta el estacionamiento; una vez lo vi besar a Margarita, la muchacha más tonta —pero más hermosa— de la clase. Yo nunca había besado a nadie.

—Ya la leí, me dijo un poco burlesco, pero de todas maneras muchas gracias. Es un detalle simpático.

—No sé lo que hago —contesté, pero él no me había preguntado nada. Caminé unos pasos más.

—Esta calle es insoportable.

—Vivo cerca de aquí —le dije, como si así se justificara esa fealdad (pp. 46-47).

Mientras en la primera cita leemos que el personaje popular, quien goza de la admiración de todos lo demás, desea la atención de nuestro protagonista y éste adopta una actitud altanera, en la segunda leemos que es todo lo contrario: los papeles están invertidos y es el protagonista el que busca la aprobación del muchacho rico. La primera frase nos deja ver un deseo de apropiación, deseo de ser el otro, mediante la narración: “Claro que, para mí, sería mejor contar otra

cosa, contarle todo al revés, diciendo las cosas que yo dije y vistiéndolo con mis pantalones anchos y viejos, pasados de moda.” Vale la pena recordar que sólo tenemos un narrador en la novela, así que debemos atenernos a su relación de acontecimientos, la cual es varias veces “desmentida” por el mismo enunciador:

Pero también esto es mentira. Las cosas no sucedieron de esta manera. Todo fue al revés [...] Fui yo el que lo invitó a fiestas y él quien aceptó. Fui yo el que lo sacaba de los bares, borracho, mascullando perdones, llorando, diciendo: “Mi familia no me comprende, todo esto es horrible, sólo hacemos cosas malas” (no tonterías, “sólo hacemos cosas malas”). Yo el que le pegaba como a un perro tigre después de haberme protegido poniéndole un bozal (p. 56).

Entonces, ¿le creemos? ¿Qué versión? ¿La última es la más confiable, la que desmiente a las demás o las complementa? Y sobre todo, y para efectos de nuestro análisis: ¿para qué hace esto el narrador y cuál es el sentido de tal inestabilidad vocal? Ante la multiplicación de las posibilidades diegéticas (y ante la incredulidad del lector) contestemos que debemos creer todas y ninguna de las opciones. Si bien parece una respuesta simplona y que se aleja del análisis sistemático que hasta aquí hemos intentado, nada más propio para la categoría teórica que ahora nos ocupa: **a)** ninguna, si pensamos en las pocas o nulas capacidades cognitiva y perceptual que ha demostrado, hasta el momento, el personaje (las diversas restricciones que hemos apuntado); **b)** todas, si atendemos a la “desordenada” búsqueda de significados que emprende el enunciador en su pasado.

En definitiva, la confusión vivida por el personaje y evocada por el narrador tiene un valor más profundo: el segundo no encuentra el inicio adecuado a su historia (“yo” narrador) ya que el primero vivió sin comprender los acontecimientos en los cuales participaba (“yo” narrado). La maraña narrativa pasa íntegramente al

lector para que él busque la punta de la madeja al tiempo que lo *re-vive* el enunciador desde su presente. Entonces, ¿por qué pueden ser todas las opciones posibles que nos plantea el texto? No es el propósito de estas líneas defender la idea de las lecturas infinitas en un texto, sino de destacar las marcas textuales que permiten varias rutas interpretativas. En las últimas páginas, el narrador-protagonista entiende su cometido:

Pero, de pronto, se me ocurre que no sólo yo tengo que pagar las consecuencias, que debo encontrar a un nuevo elegido que comparta conmigo la humillación, la vergüenza, el engaño, esta broma pesada, este presentimiento de que tendré que morir porque no es posible estar vivo. Me han estafado y Marcos y Enrique y todos los otros y las otras se lavan, ahora, tranquilamente las manos mientras las mías están llenas de ámpulas y arden intolerablemente (p. 186).

El narrador-protagonista ha sido elegido para perpetuar esta práctica, como lo fueron otros, como lo serán otros; él ha sido otros, como otros serán él. Esta interesante vacilación de las identidades de los personajes, que se proyecta claramente en inestabilidad vocal, lejos de volver ininteligible el texto de Melo, consigue su cometido: señalar las etapas que han seguido (y seguirán) los seleccionados para este rito vacío, desprovisto de otro sentido que el de revelar a la víctima en turno que fracasa que no hay salvación, que su paso por el Purgatorio sólo lo condenó aún más.

Como muestra de las dificultades perceptuales y cognitivas del personaje sin nombre, la siguiente cita:

—También tengo otra cosa que decirte. El padre de Marcos necesita alguien que descifre algunos signos. Él te recomendó y te han aceptado. Tendrás dinero, podrás cambiar cosas, cambiarte de ese horrible lugar y vivir en un departamento, solo, agradable (la hiedra perforará, inexorablemente, la pared). Empiezas la semana próxima. El señor Villaranda te dará toda clase de detalles. No, no me preguntes ahora quién es. Límitate a esperarlo. Sabrás todo a su debido tiempo.

Lo miraba, fascinado, sin poder responder, incapaz de interrumpirlo, de decirle: ¿De qué me estás hablando? No entiendo, no comprendo una sola palabra. ¿Qué significa esto? Nos miramos, un momento —una eternidad. Enrique tomó mi mano y me entregó un papel (p. 69).

Como ya se ha señalado, la reproducción (por parte del narrador) del desconcierto que continuamente sufrió como personaje nos instala en la duda permanente que lo asalta.

—Marcos, no entiendo nada de lo que pasa. ¿Qué hago aquí? ¿Quién es el señor Villaranda? ¿Qué significa este cuaderno? ¿Qué debo hacer con él?

—Puedes decir, si quieres, aunque existe la posibilidad de que lo niegue, que el señor Villaranda es mi padre.

[...]

—Marcos, comprende: estoy confundido. Esto no es normal. Así, de pronto... este departamento... ese dinero... No sé qué hacer con ese cuaderno, no sé lo que significan estas palabras, esas fórmulas, no comprendo en qué consiste ese trabajo. Marcos: tengo miedo, te lo confieso (p. 83).

Esta idea que se ha venido repitiendo, y que será transferida a la siguiente víctima, tiene también a otro elegido: la estafeta es entregada al narratorio. Entonces la pregunta es insalvable: ¿así ocurre con la existencia del lector? Toda esa red de interrogantes montada en las restricciones focales (y en las demás categorías vistas y otras todavía por revisar), ¿tienen como fin último mostrar la desazón que causa la vida? Tenemos frente a nosotros uno de los puntos de vista planteados en la novela: las muchas búsquedas que iniciamos, cancelamos, reintentamos en la vida, ¿carecen de sentido? Lo que hacemos, ¿tiene algún sentido, se lo dan los otros o lo validamos con nuestro sistema de creencias para mantenernos en el camino? Lejos de responder a las preguntas, deseo señalar que el **punto de vista ideológico** (que podemos enlazar, a mi juicio, con el **estético** en la novela por todo el trabajo desplegado por Melo) destaca en la composición del texto. La soledad que manifiesta a cada paso el personaje, y en la que irremediamente se instala al final el narrador, son el signo bajo el cual ha

estado desde la infancia con el abandono del padre, la muerte de la madre, pasando por el rechazo de la hermana, la expulsión del Paraíso, hasta la reciente hostilidad de parte de la ciudad de México.

La del narrador-protagonista es una búsqueda a ciegas, en la oscuridad, que no puede rechazar; más que alcanzar sus sueños, el ¿héroe? de esta historia vive la pesadilla de un castigo como el de Sísifo, algo que, sugiero, puede verse desde el título de la novela: “Me levanto. No sé si he dormido profundamente o si he estado delirando, si he pasado horas sonámbulo o si he vivido una noche interminable obedeciendo el mandato de obligar a que nazca Beatriz” (p. 185). “La obediencia nocturna” aleja de la luz al elegido y lo orilla a una caída (o descenso, el cual adquiere diversos sentidos: físico, psicológico, moral, intertextual, etc.) que, lejos de provocarle alivio y salvación para salir de nuevo a la superficie, sólo le trae un extraño estado de calma: “De repente, todo cesa. Así como ciertos enfermos dejan de sentir, inexplicablemente, el dolor, ahora me siento tranquilo. Ya no me preocupa lo que he hecho y, sobre todo, no me atormenta lo que he dejado de hacer. Al odio sigue una lucidez que nunca había tenido” (p. 188). La penitencia ha terminado, pero la salvación no llegó.

Si a todo lo expuesto anteriormente agregamos que el personaje, en varias ocasiones, aumenta sus limitaciones perceptuales debido al alcohol,¹³ entonces la inestabilidad de ciertos pasajes se vuelve más compleja:

—[...] Doña Tula, dígame otra vez, delante del señor, lo que me contó antes.

¹³ Existen interesantes propuestas sobre el simbolismo del alcohol en la novela: desde quienes señalan un hecho inédito en la literatura mexicana (Alberto Paredes) hasta quienes lo ven como un liberador (José Homero) o como parte de la ceremonia ritual que llevan los personajes, acólitos de dicha liturgia (Tomás Segovia). No pretendo agregar algo a lo que Ramos ya ha visto con detalle, sólo destaco el valor de restricción en diversos órdenes que adquiere el alcohol en la reconstrucción de las acciones. Remito al excelente estudio de Ramos para quien desee más información sobre el tema.

Alcancé a escuchar la voz sofocada, temblorosa:

—No me he separado un momento de él. Antenoche llegó y lo noté muy agitado. No pude dormir porque toda la noche escuché ruidos. Al fin me levanté. Creo que el señor bebió más de la cuenta. Estaba en el suelo, hablaba solo. No pude comprender lo que decía [...]

—¿Estuvo alguna persona aquí esa noche?

—Nadie, señor. No vino nadie. Cuando él llegó cerró la puerta con llave. Yo estaba aquí y no vino nadie. ¿Cómo no me iba a dar cuenta? El señor tomó demasiado coñac, se cayó, se lastimó un poco. Eso es todo (pp. 112-113).

Sin duda, el alcohol juega un papel fundamental en la configuración del relato, pues el narrador no logra arrojar luz sobre los pasajes que vivió ebrio y son “huecos” informativos que deja sin resolver; si al principio busca esclarecer todo, como los momentos bajo el influjo de la bebida, después será un elemento más que contribuyó al entendimiento final, un “lente (macro y microscópico) mediante el cual se revela la verdadera esencia de la realidad; mas esto lo aprende el narrador contra su voluntad y como adolorida certeza”,¹⁴ explica Ramos. Si bien es un aspecto sumamente atractivo para su estudio, vale para estas líneas como una restricción más.

Restricciones focales

Hemos detallado anteriormente que una focalización interna fija es la elección, y limitación, de vehicular la información diegética por una sola mente figural, con las consecuencias narrativas que conlleva. Sólo podemos “ver” el mundo ficcional a través de esa conciencia e ir configurándolo con los datos que se nos proporcionen (o se nos escatimen, según sea el caso), como tiene que hacer el lector de *La obediencia nocturna*.

Recordemos que Genette llama *alteraciones* a las infracciones que se cometen al código focal: por ejemplo, si una narración en “primera persona”, por un

¹⁴ Ramos, *op. cit.*, p. 130.

momento, sabe algo más de lo que tiene permitida su restricción informativa, reconocemos una paralepsis; por el contrario, si una narración en “tercera persona” omite aspectos importantes que están en su conocimiento, para lograr ciertos efectos, se realiza una paralipsis.

A pesar de las varias restricciones, de los huecos informativos y de las múltiples “trampas” que debe sortear el lector, en *La obediencia nocturna* no existen alteraciones al código focal. El narrador-protagonista sabe lo que tiene que saber en su momento: cuando es personaje, paulatinamente va obteniendo información que lo va introduciendo al rito del que será, por un tiempo, el elegido, cuya función después será encontrar a la nueva “víctima”; como narrador, en el primer “capítulo” nos muestra su confusión y procede a repasar su historia personal para, en el último capítulo, entender por fin lo que ha ocurrido.

A veces se puede tener la impresión de hallar algunas infracciones y éstas se presentan cuando un personaje parece saber más de lo que debería, como un mesero que le informa al protagonista que Beatriz lo estuvo esperando en ese lugar y que le dejó un recado:

—No me importa. Usted vio a Beatriz. Hábleme de ella.

—¿Beatriz? —El mesero encendió un cigarro y movió la cabeza como dudando—. No, no. Posiblemente me equivocó, pero estoy casi seguro que los dos jóvenes la llamaban de otra manera. [...] Escuché cosas... No mucho, claro. Pero algunas cosas... Las actualidades que vieron en el cine, las noticias de los periódicos... ¿Beatriz? No, creo que no.

—¿Y ella, ¿qué hacía?

—Nada. Estuvo casi todo el tiempo callada. Los otros decían cosas, no sé, algo así como octavo turno de madrugada, enterrador oficial, nadie devolvió nada, la perrera estaba vacía y sólo el perro tigre se atreve a morder. Los nacidos en este mes poseen una tendencia al sentido comunitario, altruismo, abnegación, sacrificio.

—Le he preguntado qué hacía ella, qué decía...

—Nada. Escuchaba, fumaba... Nada... (pp. 115-116.)

Es interesante observar el diálogo, en discurso restituido, que sostienen el personaje principal y el mesero; éste, a su vez, en discurso transpuesto, rescata algunos datos que escuchó y, fiel a su limitación focal, sólo refiere los datos que captó distraídamente. Sin embargo, llama nuestra atención encontrar información sobre el perro tigre, ese extraño animal que escondían en su casa de Veracruz el protagonista y su hermana. ¿Cómo puede saber ese dato tan específico e incluso secreto? Retomemos una idea ya apuntada sobre la identidad: el narrador-protagonista es Enrique, es Marcos, será Esteban, y ellos son él. Por eso, ellos tienen conocimiento de la vida del elegido en turno que, en teoría, no deberían poseer. Esta falsa paralepsis avanza en el mismo sentido que todos los demás recursos narrativos empleados en la novela: dosificar los elementos que debe reunir progresivamente el personaje que busca a Beatriz para darse cuenta de que fracasará en su intento por hallarla.

Tampoco podemos hablar de una paralipsis,¹⁵ pues esa entidad dual que es el narrador-protagonista descubre e interpreta información casi al momento, de ahí el uso de la narración simultánea (aspecto a desarrollar páginas más adelante) y que tiene como consecuencia que el elegido busque constantemente a Beatriz hasta darse cuenta de que es inalcanzable, inasible, como la identidad de él mismo.

Narración consonante y narración disonante

Ahora retomo la propuesta de Luz Aurora Pimentel sobre los diversos grados que tiene la focalización interna fija: si es *disonante*, es distinguible la personalidad del

¹⁵ Como en el caso del narrador adulto en *El solitario Atlántico*, quien omite datos capitales que ya conoce, pero el personaje infantil no, y la motivación principal es para recrear las limitaciones de la mente figural.

narrador de la del personaje, y si es *consonante*, ambas coinciden plenamente, dado que el narrador se ciñe a la conciencia del personaje.

Ambos recursos se observan en *La obediencia nocturna*. Es clara la narración disonante cuando el personaje recurre al recuento de acontecimientos para develar las incógnitas que lo aquejan:

Me asustan los principios porque uno no sabe dónde y cuándo empieza algo que va a pasar, que exige un final. Me asustan desde el día que comprendí que es mejor no hablar porque el hacerlo trae consecuencias, las más de las veces desagradables. Creo que el verdadero comienzo de esta historia es la muerte de Beatriz, pero también el día en que tomé un autobús y me convertí en estudiante universitario, inscrito en una Facultad que pudo haber sido otra cualquiera, dejando atrás mi infancia, un tiempo, una ciudad, un rostro que ya nunca serán míos. Eso lo sé ahora, apenas (pp. 19-20).

De igual manera, la narración en tiempo presente delata que contar y relatar son acciones simultáneas: el narrador-protagonista y el lector asisten a las revelaciones sin desfase alguno, generando una narración consonante. Párrafos más adelante estudiaremos la narración simultánea y los alcances que tiene tal recurso. Por ahora, concluyamos con los aspectos “Distancia” y “Perspectiva”, que nos han permitido separar y estudiar con más detalle las voces de los personajes, incrustadas en el discurso del enunciador, y las diversas limitaciones impuestas al narrador de la novela.

Isotopías como confusión, abandono, pero sobre todo soledad, han aparecido recurrentemente en las páginas anteriores, fruto de los caminos que transita el narrador en compañía de otros personajes, aunque en realidad, emprende en absoluta soledad e incertidumbre las pesquisas necesarias para enterarse que Beatriz (o Adriana, ya que los nombres y personalidades son tan inestables, así como intercambiables) ha muerto. Fracasa en su intento por cumplir con sus

órdenes, pero sólo en apariencia, ya que el puerto final es al que ha arribado: se ha integrado sin remedio a un rito vacío que debe reiniciarse infinitamente. La penitencia ha terminado. Ahora comienza el verdadero infierno.

La riqueza de *La obediencia nocturna* no termina aquí, el camino está despejado en cierta medida, y para avanzar más debemos echar mano a la siguiente categoría, "Voz", para saber más sobre quién enuncia y desde qué nivel narrativo lo hace. Por lo pronto, el "Modo" nos ha arrojado datos muy interesantes.

LA OBEDIENCIA NOCTURNA, LA INSOPORTABLE SOLEDAD
El aspecto de “Voz” en *La obediencia nocturna*

Introducción

Como ya se ha dicho, la categoría de “Voz” complementa el estudio sobre el narrador emprendido en estas páginas, y se compone de tres rubros; éstos, a su vez, se dividen para especificar el tipo de narración, el nivel o la persona. Analicemos cómo se dan estas peculiaridades en *La obediencia nocturna*.

La instancia narrativa

Recordemos que este concepto responde a tres preguntas: ¿cuándo se cuenta, desde “dónde” se cuenta y quién lo cuenta? El “dónde” es el nivel narrativo desde el cual se genera la enunciación.

Son varias las dificultades para determinar la instancia narrativa de la novela de Melo; la “inestabilidad” (reitero que no es un defecto, sino una estrategia discursiva muy bien lograda) de la que hemos hablado en las páginas precedentes provoca que, de entrada, los tiempos de la narración cambien constantemente, o que se oculte la identidad del enunciador. Si estos datos son ciertamente escurridizos y parecen orillarnos a cierta incertidumbre sobre el análisis que llevamos a cabo, sólo vienen a corroborar lo esbozado con antelación: la confusión y la soledad que embargan al protagonista de manera *sistemática* son elevadas a propuesta ideológica de todo el relato. No es casual y menos caótico el procedimiento para “contagiar” al lector (igual que al próximo elegido) de tales sentimientos; el que no haya un narrador “confiable”, porque pone en duda sus propias versiones porque vacila ante lo que ve y escucha, o porque no logra descifrar lo que otros le dicen o

le proporcionan (como el cuaderno del señor Villaranda), tiene como resultado obvio que el lector perciba de igual manera la desorientación existencial del narrador-protagonista. Y pueden pasar varias cosas, desde que eso interese e involucre más al lector hasta que lo desaliente y lo termine alejando por completo (lo cual explicaría, tal vez, la injusta cantidad de lectores que tiene la novela de Juan Vicente Melo).

Algunos datos que proporciona la misma narración permiten ciertos asideros para la interpretación (tiempos, lugares), y son éstos a los que se aferra el narrador para cohesionarlos en su relato; la evocación por medio de la palabra funciona a manera de pegamento para restaurar ese pasado que le llega en jirones. Desde luego, este trabajo no pretende agotar las rutas de acceso a *La obediencia...*, sino mostrar algunas posibilidades con el uso de ciertas herramientas teóricas, como por ejemplo los tiempos de la narración.

Tiempo de la narración

Retomemos los cuatro tipos de narración que propone Genette: **ulterior, anterior, simultánea e intercalada**. Y de nuevo señalo que prefiero, al igual que Luz Aurora Pimentel y otros teóricos, sustituir los dos primeros términos por *retrospectiva* y *prospectiva*, pues Genette se refiere a la *posición temporal*, mientras que Pimentel se refiere al *tipo de narración*.

En la novela que nos ocupa debemos señalar el uso magistral de varias narraciones: retrospectiva, simultánea y prospectiva. Desde ahora indiquemos que tal tejido temporal nos muestra antes, ahora y después, indicios de **a)** la intemporalidad de los acontecimientos o **b)** de la circularidad del tiempo, aunque al

final una posibilidad no excluye a la otra, antes bien la complementa; no importan las marcas temporales de los acontecimientos, sino que sucedan:

Sucedió al fin una tarde como ésta, 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 mañana (p. 63).

Abordemos esta urdimbre temporal desde la más frecuente de las narraciones, la retrospectiva, misma que se muestra en buena parte de *La obediencia nocturna*.

Narración retrospectiva

Si bien no es el tipo de narración que inaugura el relato, sí es el que busca poner orden a la memoria, el que busca el origen de las molestias y dudas actuales. El “yo” narrador revisa con orden, del recuerdo más antiguo al más reciente, y registra *retrospectivamente* para encontrar el inicio de su historia, que, por supuesto, no coincide con el inicio de su narración, ya que los motivos para emprender su evocación no son cronológicos, sino de otra índole: el objeto de su deseo narrativo es averiguar cuándo perdió la inocencia, cuándo dejó de ser puro, causas que obligaron su irremediable expulsión. Pese a utilizar el presente para relatar los acontecimientos, es claro el desfase temporal entre su función vocal y su función diegética, lo que confirma la narración disonante antes revisada:

Quiero ver mi infancia, la manera de caminar o reconocer la cara que entonces tenía. Tengo que concentrarme más. Aquí estoy: un autobús arranca y la ciudad se queda atrás. Ahora me repito que el principio es Adriana, mi hermana menor, la que se convirtió en mujer, la que se puso un vestido largo para ir a su primer baile, la que se cortó su sedoso cabello. Una Adriana que ya no era la compañera, el objeto de mis juegos (p. 20).

El inicio tan anhelado por el enunciador no llega; una y otra vez intenta dar un principio a su relato, encontrar el motivo de su caída, pero no tienen éxito. Sin

embargo, el recuerdo (o presencia) de un personaje constituye un importante punto de referencia: Adriana, su querida hermana. Una vez establecido el “diálogo” con la hermana ausente, el próximo paso es determinar qué los separó:

El principio de esta historia es, en verdad —¿no lo crees así?— el perro. Todavía existe nuestro jardín y caminas con pasos lentos, canturreando una antigua canción [...]

Pero una tarde apareció el perro. Saltó por la cerca que rodea el jardín. Tú y yo quisimos convertirlo en tigre. Se acercó lentamente hacia nosotros y lo miramos sorprendidos. Nos lamió las manos. Comprendí que iba a ser mi compañero, mi guía, mi seguidor, el único miembro de un ejército en perpetuo combate. Tú lo acariciaste y dijiste que era un perro tigre (pp. 27-28).

Es evidente la dualidad del perro tigre: un ser que si bien es guardián, protector y representa fidelidad, al mismo tiempo encarna la ferocidad, el peligro y lo indómito. El animal sólo es visto por los hermanos, quienes tienen el cuidado de ocultarlo de los demás; este ser, pacífico hasta ahora, en potencia contiene su contraparte, que no tarda en manifestarse. La inocencia coexiste con el pecado. Por supuesto, la relación de los hermanos en ese Paraíso que es la casa familiar, a estas alturas de la narración, ya resulta difícil separarla del incesto, el cual comienza a tomar forma en los recuerdos del narrador, aunque él nunca nombre de manera explícita tal hecho:

Llegó esa noche, perro tigre. De pronto, te detuviste y el jardín se volvió irreconocible para todos [...] Habíamos entrado en un pequeño sitio nunca antes explorado. Habías equivocado el camino. Y eso no podía perdonarse. Fue la primera y única vez que te oí ladrar. Un solo ladrido, feroz, terrible. Nunca antes había sentido miedo. Ni siquiera pude preguntarte: “¿Qué te pasa, perro tigre?”, porque ya habías saltado, ya me habías mordido [...] Cuidado, Adriana, grito, Adriana cuidado, sálvate, no puedo hacer nada por ti. ¿Te acuerdas, perro tigre? [...] Entonces te avalanzaste sobre ella, desgarraste su hermoso vestido azul (pp. 31-32).

El juego se convierte en una batalla entre el chico y la bestia, a la cual golpea y le destroza la cabeza con una espada. ¿Qué pasó, por qué los atacó el perro

tigre? Las explicaciones, sin embargo, parecen sobrar o no es posible verbalizarlas, queda ver las consecuencias:

Dejé de hacer eso cuando Adriana me tomó del brazo y me arrancó la espada. Nos miramos, asustados, respirando entrecortadamente, sangre y sudor confundidos en brazos y piernas.

La conduje de nuevo hacia el estanque para limpiarnos la cara, para reconocernos en el agua. Pero ella me detuvo (p. 32).

Lo que nos ocupa ahora es la narración retrospectiva, pero no podemos dejar de señalar que una acción constante por parte del enunciador, tanto en su función vocal como en la diegética, es verse en el espejo para reconocerse, principio fundamental de la identidad; sin embargo, la mayoría de las veces el resultado es negativo, debido a que el reflejo no parece corresponder con las expectativas del sujeto que se busca ahí; en otras palabras, no se reconoce y parece que la incertidumbre que aqueja constantemente al narrador-protagonista tiene origen en este primer intento frustrado por la hermana. La intertextualidad bíblica es muy fuerte y el incesto, pecado que origina la expulsión del jardín, se ha consumado:

La abracé, la besé, pero ella me miró horrorizada, creo que con odio (no, eso no, ¿verdad que no, Adriana?).

—¿Estás bien? —le pregunté dulcemente—. ¿No te hizo mucho daño? ¿Te duele?

Traté de limpiar, con un pañuelo, la sangre que le corría por los brazos, por las piernas. Pero no se dejó. Levantó una mano y siguió desgarrando el vestido, completando lo que había hecho el perro tigre. Se quedó desnuda. Con un movimiento rápido arrojó mi espada a la calle.

La miré. Veo ahora cómo te miré, Adriana.

—¿Estaría enfermo? —me atreví a preguntarle, turbado, viendo tu cuerpo desnudo en el jardín—. ¿Crees que podrá contagiarnos?

Adriana sonrió. Te veo sonriendo, Adriana, y todavía no comprendo qué quisiste decirme con ese mínimo movimiento de tus labios. Empezaste a caminar, de regreso a casa. Al entrar, te cubriste el vientre con las dos manos.

Te volviste, todavía sonriendo:

—Se acabó. El juego ha terminado (p 33).

Por supuesto que muchas más partes de la novela están narradas retrospectivamente y los ejemplos son abundantes, mas debemos identificar

(como lo hace el narrador) la historia con la hermana, el incesto y los cambios inevitables que suceden en la casa familiar (el abandono del padre, la llegada del tío Esteban y la muerte de la madre) como las acciones que acompañan (¿o motivan?) la decisión del personaje de estudiar derecho, de salir de Veracruz. En realidad, el traslado a la ciudad de México consuma la expulsión:

Adriana, hermana, madre: tengo miedo. Desearía regresar allá a mi casa. Estar en ésa o en ésta o en las dos casas y estudiar derecho romano para probarle a Enrique que soy —o puedo ser— mejor estudiante que él. No quiero, no debo ir a esa fiesta. Soy tu hermano, Adriana, no me dejes. Volvamos al jardín. Olvidemos la muerte del perro tigre. Graciela tiene el cabello pintado de rojo y se burla de mí. Enrique quiere ponerme a prueba. Yo he decidido ser su amigo y tengo que atenerme a las consecuencias (p. 49).

El esfuerzo por encontrar el inicio adecuado ha dado sus frutos para efectos del relato, pero no ha traído consuelo al narrador. El lector ahora tiene ciertos datos que lo ayudan a ubicar temporal y espacialmente las acciones del protagonista, mientras éste sólo ha aumentado su desasosiego. El personaje busca respuestas y las obtendrá conforme avanza en la reconstrucción de su historia. En la instancia narrativa se involucran las preguntas: ¿desde cuándo y desde dónde se cuenta? Para el enunciador parece que resultan irrelevantes: importa saber *qué pasó* y *cómo lo vivió sin entenderlo*, sin tener voluntad para darle otro rumbo a sus actos. Asiste, de nueva cuenta, a una vida que, de antemano, ya parece decidida, en la cual se debe limitar a obedecer, como lo indica el título de la novela.

Narración prospectiva

Este tipo de enunciación es poco frecuente, pero la encontramos en la obra de Melo. Dicho pasaje se da cuando el personaje, ya instalado en México, renta un cuarto cerca de la Universidad; Enrique le ha revelado dos tareas que (el

personaje lo ignora, pero Enrique no) nunca podrá consumir: conocer a Beatriz y descifrar el contenido del enigmático cuaderno que le ha enviado el señor Villaranda, al que nunca conoce. Regresa de noche a su cuarto, y tras escuchar a la dueña del lugar (otro personaje que también sabe más que él) decirle: “Los otros se han ido. Así, de repente [...] Usted se irá también pronto. Lo sé” (p. 71), entra a descansar y cuando está acostado comienza a escuchar una voz, de “la Presencia” como la nombra el narrador, quien líneas antes expresa: “No sé qué sucedió después. Sólo recuerdo (**ahora**) que estaba acostado” (p. 71. Las negritas son mías). Llama la atención cómo desde su presente se esfuerza el enunciador para dar sentido a lo visto y escuchado, como ya lo vimos en la narración retrospectiva. Transcribo las líneas donde habla “la Presencia” y encontramos la narración prospectiva:

—Dentro de tres años morirá tu tío Esteban.

Y me vi en su entierro, en cierta forma conmovido. Unos hombres cargaban el negro y (seguramente) pesado ataúd. Hubo largos y repetidos discursos que alababan las (seguramente) intachables virtudes de mi tío. Luego, el reverendo padre bendijo el profundo agujero, descendieron el ataúd (puedo escuchar el crujir de la madera, las silenciosas maldiciones de los mozos sosteniendo aquel cajón que contenía el cuerpo gordo y la enorme verruga en la frente que había crecido crecido crecido hasta abarcar toda la cara). Hacía calor y toda la distinguida concurrencia sudaba, trataba de ocultar las manchas que se habían acumulado en las axilas, las gotas pegajosas que descendían por la frente, las mejillas. Vamos, que se calle. Queremos irnos. Eso dicen todos en secreto, mientras se secan los ojos. Mi tío tendrá un aspecto de satisfacción, como advirtiéndome a los que pronto morirían: “Sigan mi ejemplo, no tengo nada que reprocharme. La honorabilidad ha sido mi signo. Descanso con el corazón tranquilo, silencioso, ausente de inquietudes. Puedo decir que he cumplido con mi deber.” Mis hermanos escucharán esas palabras sin sentir remordimiento y los otros, los que acompañarán a mi tío Esteban a su entierro, serán víctimas de un leve temblor. Veo el ataúd descendiendo. Y ahí se queda el tío Esteban, enterrado con su barómetro, sus pies hinchados, la verruga, conjugando el verbo *avoir* y tratando de recordar el nombre de aquella obra de teatro que vio en la ciudad de México en 1926, año del Señor en que estaba de moda cierta cantina a la que asistían los que entonces estudiaban para ser útiles a la sociedad. Su tumba será colocada al lado de la de mi madre, blanca, con un angelito presidiendo su nombre terrible, como si se tratara de una virgen (p. 72).

Si ordenamos temporalmente los acontecimientos, lo que le dijo “la Presencia” al narrador todavía no sucede en su presente, faltan aproximadamente dos años; recordemos que Enrique le revela las dos misiones que debe cumplir y ese día lo tiene muy presente el enunciador (“Sucedió al fin una tarde como ésta, **hace un año**, en un verano parecido: tiempo imprevisible, días largos, repetición de todas las cosas”, p. 63, las negritas son mías), ya que la tarde desde la que hace el recuento, el presente de la narración de los “capítulos” primero y último, dista de la tarde de la revelación de “la Presencia” un año, como indica la cita. Si en ese momento la voz le dijo que la muerte del tío ocurrirá dentro de tres años, es claro ver que si ha transcurrido uno, falten dos.

Esta pequeña maraña temporal confunde en cierta medida, pero nada más acorde a lo que busca la narración, es decir, *re-crear* la confusión y la incertidumbre. Insisto: se eleva a propuesta ideológica de todo el relato tal sensación. El tejido textual apunta a tal efecto en el lector.

Por otro lado, la visión que tiene el protagonista del funeral de su tío revela el desagrado que siente por él, enmarcado por las actitudes hipócritas de los asistentes. También, el contraste entre la tumba del recién fallecido (y lo que siente por éste) y la tumba de su madre. Es de notar que los sepulcros son vecinos, que el tío, incluso en la muerte, ocupa el lugar que dejó el padre. Así, se hace patente el sentimiento de soledad que invade desde hace años al protagonista, quien desde que perdió a las figuras femeninas que amaba (el padre no cuenta para él y los hermanos son como fantasmas), queda huérfano y a merced de los personajes que lo rodearán en México, esa ciudad hostil que tanto detesta, espacio que acentúa la isotopía de la soledad.

Narración simultánea

Con esta modalidad abre y cierra la novela; es, simbólicamente, el tiempo en el cual se siguen desarrollando las acciones pues, como hemos dicho, el orden cíclico es otra de las isotopías presentes en *La obediencia nocturna*. Veamos dónde arranca la labor de reconstrucción, el inicio de la novela:

Me da lo mismo.

Eso me va a pasar un día. Más pronto o más tarde, de la misma manera o de otra, acaso más dolorosa. Poco importa. Después de todo es la mejor salida cuando uno está cansado y ya no puede alegrarse de nada, cuando se mira en el espejo y no se asusta de ver lo que ahí se refleja. Cuando se dice: al fin y al cabo da lo mismo una cosa o la otra. Es igual.

Eso dije entonces.

Pero hay tardes como ésta en que, de pronto, miro por la ventana. Un vago, esperado impulso me obliga a olvidar lo que esté haciendo y me llama por la ventana. Pero no quiero engañarme, sería injusto: no hago nada, no quiero hacer nada (p. 9).

Estas reflexiones corresponden a un narrador que todavía no entiende su papel en una trama de la que ha sido protagonista sin saberlo, pues fue elegido para continuar un rito que implica la búsqueda incesante de una ideal, de una mujer (Beatriz), de la belleza, del conocimiento, de todo junto, pero al final lo único que obtiene es la certeza de haber fracasado; tras seguir las pistas recibidas, transitar por lugares hostiles y a pesar de estar acompañado, el personaje principal no puede ni quitarse la sensación de soledad ni obtener alguna certidumbre de que el rumbo, que la misión que se le ha impuesto, tenga algún sentido, y emerge en nuestra interpretación, de nueva cuenta, la incertidumbre. Como se puede observar, los aspectos revisados en este análisis señalan varias rutas interpretativas, y aunque no es, ni por mucho, la lectura definitiva de la novela de Juan Vicente Melo la que aquí proponemos, sí se puede constatar que las piezas

de este rompecabezas diegético, aunque muchas y de formas extrañas, toman cuerpo y embonan en las grandes isotopías que se han destacado una y otra vez.

Siguiendo con nuestro estudio, desde ahora debemos atender a la convergencia de dos aspectos capitales en la narración, dado que esta articulación en particular merece más atención. La narración simultánea provoca un fenómeno vocal muy interesante, así como inestable: el paso del nivel extradiegético al intradiegético. Por el momento nos ocuparemos de las peculiaridades temporales de la enunciación, sin embargo no podemos deslindar que mientras la narración retrospectiva conlleva un nivel superior a lo que se cuenta (así tenemos a un narrador extradiegético, concepto que se revisará enseguida) y se crea una distancia entre el “yo” narrador y el “yo” narrado, la temporalidad que ahora nos compete tiene la característica de contar lo que se hace; acción y narración son simultáneas.

Por eso, además de abrir y cerrar la novela, este tipo de narración se hace presente en varios pasajes del texto, incluso en aquellos en los que la distancia temporal entre el enunciador y sus vivencias como personaje es considerable, como lo demuestran varios pasajes citados en los rubros ya abordados. Asimismo, a lo largo de estas páginas se ha destacado el efecto de incompreensión por parte del protagonista ante los acontecimientos que presencia o en los que participa, y la presente categoría teórica sólo viene a corroborar tal afirmación. Un ejemplo:

Ahora estoy en un callejón oscuro. La zapatilla tiembla en una de mis manos; el corazón golpetea a pesar de que la otra mano trata de contenerlo. Me repito que no tenía por qué haberme escondido. Estoy soñando. Lo que acaba de suceder es una pesadilla. Pero ya estoy despierto. Sí, despierto. No ha sucedido nada. Fui al café a buscar a Beatriz, ella ya se había ido, me dejó la zapatilla de cristal con el mesero. Luego, caminé y tuve miedo. Eso es todo. Tengo que encontrar el camino seguro hasta la casa (p. 121).

Nos asaltan varias dudas: si lo que vive el elegido es sueño o no, qué significa la zapatilla, llegó o no Beatriz, por qué nunca la puede encontrar. Las preguntas se multiplican y las respuestas escasean. En su función diegética, el protagonista trata de unir los puntos que dibujen una certeza, intento que posteriormente realiza en su función vocal con el resultado que ya conocemos: ser elegido no le trae más que problemas y la certidumbre de haber sido utilizado, por eso desea contaminar a alguien más, elegir como fue elegido y observar (¿disfrutar?) con los esfuerzos estériles de la próxima víctima.

Así, tras toda una narración, no llega nunca el inicio deseado sino el fin, con las revelaciones que ya conocemos:

No es el principio lo que importa, de la misma manera que no cuentan las palabras. Adriana, la muerte de mi madre, el perro tigre, un padre que desaparece y es sustituido por un extraño, Enrique y Marcos, la señora Rosalinda, la muchacha que busca a alguien que quiere tener siempre a su lado, el cuaderno del señor Villaranda, las canciones y los vestidos de Pixie, el maniquí de Tula, Daniel y la estrella de David, la zapatilla de la Cenicienta, el falso retrato de Beatrice en el departamento de la otra Beatriz. Todo eso es como decir buenos días, cómo estás, qué frío hace. Lo que importan son las consecuencias de todas estas cosas, de las palabras y las personas, los finales.

Esta historia puede terminar así: He encendido un cerillo. He visto pasar la llama del azul al rojo, la he acercado a mis dedos y la he retenido, extrañamente luminosa. He gritado por la alegría que me produce ese dolor intolerable y pensé que, como Beatriz, he hecho lo que quizá no pueda volver a hacer nunca. Luego, la llama se ha apagado (pp. 184 y 185).

La llama se apaga, la narración casi llega a su fin. Se anula cualquier posibilidad de un desenlace satisfactorio y este protagonista, común, ordinario, adquiere conciencia del vacío que embarga su existencia:

Pero, de pronto, se me ocurre que no sólo yo tengo que pagar las consecuencias, que debo encontrar a un nuevo elegido que comparta conmigo la humillación, la vergüenza, el engaño, esta broma pesada, este presentimiento de que tendré que morir porque no es posible estar vivo. Me han estafado y Marcos y Enrique y todos los otros y las otras se lavan, ahora, tranquilamente las manos mientras las mías están llenas de ampollas y arden intolerablemente. He sido fiel

y obediente —me repito— y lo único que he conseguido es sentirme mal, contaminado, sin posible absolución porque he pecado contra el Espíritu. Me veo en el espejo y no me reconozco. Soy, definitivamente, otro que no tiene la esperanza de volver a la casa familiar, a dormir ahí tranquilo, bajo la protección de los hermanos. Esa casa, esa familia están definitivamente perdidas para mí. Y Adriana, y Adriana con su vestido azul y su letargo en la selva encantada. Ya no podré transitar por los caminos inexplorados de la selva ni limpiarme el cuerpo en el mar que combate contra el viento. Y no tendré tampoco a Daniel, no podré recuperar ese talismán que colgaba en mi cuello (pp. 186-187).

El narrador, por fin, sabe qué es lo que tiene que hacer y toma conciencia de su rol en los acontecimientos que ha revisado, que ha puesto en orden:

De repente, todo cesa. Así como ciertos enfermos dejan de sentir, inexplicablemente, el dolor, ahora me siento tranquilo. Ya no me preocupa lo que he hecho y, sobre todo, no me atormenta lo que he dejado de hacer. Al odio sigue una lucidez que nunca había tenido. El corazón disminuye su furioso golpeteo. Respiro hondo, más hondo, hacia adentro, todo el aire. Enciendo un cigarro y el humo sale suave, lentamente, en línea recta. Sonrío (p. 188).

Al obtener el conocimiento que al inicio de su relato todavía no posee, el narrador-protagonista regresa al punto de partida donde comenzó a buscar un principio, sólo que la desazón de ese entonces se convierte en una calma un tanto engañosa, más bien resignación. No hay más. Y el lector fue testigo y recibió de primera mano el resultado de esta indagatoria. Las piezas de este bloque narrativo que separamos arbitrariamente están volviendo a su lugar poco a poco.

Niveles narrativos

Contestemos, en esta oportunidad, la segunda pregunta de la instancia narrativa: ¿desde “dónde” se cuenta la historia? Genette consignó que *“todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”* (p. 284). Por lo tanto, en la mayoría de los relatos el narrador está instalado en el nivel **extradiegético**,

ya que no participa en los acontecimientos en el presente del relato, mientras que el personaje está un nivel más profundo, en el nivel **intradiegético** o **diegético**.

Apenas unos párrafos atrás, se dejó un pequeño apunte al respecto cuando se reflexionó sobre la narración simultánea: una narración retrospectiva se produce porque el enunciador está en un nivel extradiegético. Hay una separación entre las dos partes que componen a una “primera persona”: el narrador se ubica en el nivel de la narración y personaje, un nivel más abajo, actúa en la diégesis. Revisemos algunos ejemplos del carácter extradiegético del narrador.

Narrador extradiegético

Alguien que está fuera de las acciones sólo puede volver a ese tiempo y espacio por medio de la narración; quien evoca ese cronotopo ya vivido puede repasar una y otra vez lo ocurrido, pero ya no alterarlo. De eso está conciente el enunciador de *La obediencia nocturna*: “Ya no veo nada. Todo es un hoy imperioso que oculta y deforma el pasado. Lo que Adriana soñaba al borde del estanque puede estar sucediendo en este momento o mañana. Pero ya, nunca, ayer” (p. 22). Hemos asistido a las variaciones que sobre su misma historia nos entregó el narrador; también, comprobamos que el ciclo reinicia cada que se contagia a un elegido y éste repetirá las acciones de su antecesor. Pero aun así, el narrador-protagonista que acompañamos deja cosas en el pasado, y aunque sea los otros y éstos sean él, el sentimiento de pérdida no lo puede abandonar. Transcribo un fragmento donde, después del terrible ataque del perro tigre y el destierro de su Paraíso, otro acontecimiento cimbra la casa familiar: la huida del padre.

Te lo suplico, Adriana: un último, terrible esfuerzo. El principio. Necesito saber, encontrar el principio de esta historia. Luego te contaré lo que ha pasado.

Por ejemplo: ayúdame a recordar aquél día. Regresamos de la escuela y había pasado mucho tiempo que habíamos dejado de ser tú y yo, los que jugábamos en el jardín. Casi ya no hablábamos, ¿recuerdas? Pero no, no se trata de nosotros. Ese día: la puerta del cuarto de mamá estaba abierta y ella estaba balanceándose, con los ojos cerrados, como dormida, cerca de la ventana, en aquel sillón que le gustaba tanto porque —decía— “me lo regalaron el día de mi boda” [...] Sin abrir los ojos, nos hizo una seña. Entramos. Con su voz apagada dijo:

—Se fue. Perdónenlo como yo lo hago ahora.

[...]

¿Ya ves? Repito palabra por palabra lo que escribió nuestro padre en ese papel. Se fue, se fue con su amante, con la puta. Eso dije, llorando. Mamá abrió los ojos y me miró fijamente.

—No digas eso. Se fue, eso es todo. Se murió. Dios tenga piedad de su alma. No le guardes rencor. Perdónalo.

¿Perdonarlo? ¿A quién? No lo conocía, casi no hablé con él, nunca supe exactamente a qué se dedicaba, en qué consistían sus negocios. Un cuarto cerrado cuya entrada ha sido prohibida. Todo lo que sabía de él: un cuarto que esconde pistolas y escopetas. Fue siempre un extraño, un desconocido. ¿Perdonar, entonces, a quién? Sentí —todavía lo siento ahora— rencor y odio por esa carta, por el daño que le había hecho a mamá, por haber sido culpable de su muerte (pp. 36-37).

Ya sabemos que después vendrá el tío Esteban a “ocupar” el lugar del padre, pero no podemos dejar de lado lo que provoca el abandono paterno. El narrador asiste, de nueva cuenta, al cambio que se opera en casa, ese espacio que le dejó de pertenecer desde el ataque del perro tigre. Ahora, como antes, nada puede hacer y sólo observa el paulatino proceso que lo exiliará en la ciudad de México:

De pronto, un día advertí que la casa era otra. Los muebles habían sido dispuestos de manera distinta a la que estaba acostumbrado a ver desde que nací. Las cortinas fueron sustituidas por unas persianas que producían un ruido terrible cuando él las abría y las cerraba por las noches. Aparecieron nuevas lámparas, más muebles. Aparecieron unos hombres que pintaron fachada y habitaciones con colores vivos. Un reloj de péndulo, un tocadiscos...

Correr, huir, desaparecer. Como nuestro padre. Eso pensé entonces. Detenme, Adriana. Estoy recordando todo precipitadamente. El tiempo me gana. No consigo ver nada. Espera, ayúdame a calmarme (p. 38).

Ya no hay vuelta posible, y aunque el narrador maneje a su antojo los tiempos de la narración, manipule la información, omita datos, cambie de perspectiva o mediatice los discursos de los demás personajes, simplemente no puede hacer

nada por recuperar ese tiempo perdido. Sabe que la caída implica una pérdida, o muchas pérdidas, y lo doloroso que puede ser. Y si la frustración acompaña a los recuerdos de Veracruz, los de México sólo la confirman:

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Yo pecador, me confieso a ti, a quien no conozco: quiero decirte que ahora comienza en realidad esta historia. Todo lo que sucedió antes está ya, definitivamente, muerto, perdido. Es inútil que trate de recuperar ese tiempo. A fin de cuentas tengo que aceptar, una vez más, que nada tiene que ver con Beatriz.

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Aquí estoy, yo, pecador, en esta otra ciudad. La caída se inicia el primer día (p. 43).

Hemos visto cómo trabaja el mecanismo de la narración retrospectiva de un narrador extradiegético, pero en *La obediencia nocturna*, ya se señaló antes, también opera una forma poco frecuente e inestable de narración, como lo es la narración simultánea que lleva a cabo un narrador intradieгético, fenómeno vocal que a continuación detallamos.

Narrador intradieгético

Por lo general, un enunciador en un primer nivel genera un segundo nivel donde se desenvuelven los personajes de los cuales nos comunica sus acciones, y cuando uno de éstos toma a su cargo la función vocal, se convierte en un narrador intradieгético (con relación al primer nivel) independientemente de si participó o no en los eventos que relatará. Sin embargo, cuando acción y narración son simultáneas, cuando se cuenta lo que se hace en el momento, aunque sólo haya un narrador, éste adquiere la categoría de intradieгético, pues no existe desfase temporal entre la función vocal y la dieгética, como ya lo pudimos apreciar en varias citas del texto de Melo. Valgan unas cuantas líneas para recordar el efecto:

“Pero hay tardes como ésta en que, de pronto, **miro** por la ventana. Un vago, esperado impulso **me obliga** a olvidar lo que esté haciendo y **me llama** por la ventana. Pero no quiero engañarme, sería injusto: **no hago nada**, no quiero hacer nada” (p. 9. Las negritas son mías). Como podemos observar, lo que hace lo cuenta al momento. No se abre otro nivel diegético, porque no está fuera de lo que cuenta, como en la narración retrospectiva o en la prospectiva, debido, lo reitero, a que acción y narración están sincronizadas.

Es poco frecuente este tipo de narración, pues difícilmente se sostiene durante todo un relato y parece haber una tendencia natural hacia la retrospección, a dar cuenta de hechos pasados y de los cuales se puede expresar alguna opinión; mantener la simultaneidad implica dejar fuera muchos acontecimientos, sólo reseñar lo que ocurre. Por eso me parece notable el empleo que Melo hace de este recurso, lo suficiente para dar muestras de una narración inestable en un presente igual de inestable, acorde con los sentimientos del narrador-protagonista.

Pseudodiégesis

Aunada a las demás dificultades del texto, encontramos ciertas dosis de eventos diegéticos que en realidad no ocurren, que son falsos o imaginarios. Como su nombre lo indica, la pseudodiégesis abre falsos niveles diegéticos y puede engañar al lector. En la novela que estudiamos existen varios pasajes que pueden ser considerados en esta categoría, como las versiones de su propia historia que descalifica el propio narrador. O como los juegos de la infancia, consiguiendo un efecto que ya hemos observado en el estudio sobre *El solitario Atlántico*:

Aquí está: entrando en el mar, saltando entre las olas, haciéndome señas para que la alcance a mayores profundidades. Aquí está: camina por el jardín, con

pasos lentos, el vestido azul ligeramente levantado, sosteniendo la corona de flores que se tambalea un poco, llamándome para que la rescate de infames beduinos que la secuestraron, haciéndola víctima de un encantamiento que sólo yo podía romper con mi espada después de enfrentarme a animales salvajes, a gigantes cabalgando en dragones y provistos de armas recién inventadas cuyo poder resultaba incalculable (p. 21).

Recuperemos brevemente categorías pasadas como narración consonante y focalización para constatar cómo se alinean y funcionan a la par de la pseudodiégesis (como un juego de engranes que se hacen funcionar entre sí) para recuperar esa visión infantil, momentos de la narración donde, al parecer, el enunciador deja entrever cierta alegría por recuperar esos instantes. Otro ejemplo:

Ahora invento algo: oscurece y Adriana avanza por el jardín con su vestido largo, con su cabello arreglado de otra manera (ya no su trenza, esos mechones que volaban, con el viento, con el aire marítimo). Invento que me mira de una manera extraña y que me dice: “Vámonos al mar.” Está saltando sobre las olas, riendo, zambulléndose, el largo vestido pegado a su cuerpo, invitándome a profundidades más peligrosas. Cuando estoy a su lado, me sostiene torpemente porque no alcanzo fondo. Entonces me besa en una mejilla, en la frente, en la boca, ríe, me echa agua en la cara, vuelve a besarme. [...] Y, de pronto, se incorpora, toma mi cara entre sus dos manos y dice con una voz que no le conocía: “Cuando muera, quiero que me hagan una mascarilla para que nadie me olvide, para que tú me recuerdes siempre.” Me besa largamente en la boca, apretándome la cara. Luego, sale corriendo (pp. 26-27).

Lo interesante y revelador de estos pasajes que es el narrador ya es un adulto y sabe que su hermana se ha casado; el rechazo a tal conocimiento es evidente: “Te fuiste a vivir a una casa horrible, al lado de un marido viejo y estúpido, a dedicarte a cocinar y a cargar niños llorones” (p. 26). ¿La infancia como *una parte* del paraíso perdido o como *el* paraíso mismo? Cualquiera de las dos opciones revela que el tránsito a la madurez (diferente al que observamos en Andrés en *El solitario Atlántico*), conjugado con los demás acontecimientos, derrumba el universo infantil que el protagonista tanto apreciaba y que rompe el equilibrio, el cual ya no recupera a pesar de sus empeños narrativos.

Persona

Si ya constatamos que el narrador de *La obediencia nocturna* oscila entre la narración extradiegética (la más común) y la intradiegética (poco usual e inestable), ahora señalamos que también participó (y participa a veces) como personaje en los acontecimientos que narra. Tenemos, pues, dos vertientes: una reconstrucción de los hechos y una especie de crónica inmediata de lo que hace.

La participación o no participación del narrador en los eventos diegéticos que nos relata también tiene sus matices e implicaciones, pero en general si no tomó parte es **heterodiegético** (que se identifica con la “tercera persona”), y si lo hace entonces lo consideramos **homodiegético** (una “primera persona”), como ocurre en *La obediencia nocturna*. Ya casi completamos, con estas categorías, todos los elementos para configurar al narrador de la novela estudiada, pero más allá de pegarle todas las etiquetas disponibles, hemos revisado el sentido de todo este despliegue teórico y cómo datos tan refinados repercuten directamente en la *cantidad y calidad de la información narrativa*, así como en *la manera de transmitirla*. En definitiva, Melo pone a trabajar un mecanismo fino y exacto. Ahora bien, existen más detalles que conviene tomar en cuenta para nuestro estudio y que veremos a continuación.

Narrador autodiegético y narrador testimonial

Genette explica que hay dos variedades dentro del tipo homodiegético: quien cuenta su propia historia (autodiegético) y quien relata hechos que presenció (testimonial). Para seguir juntando las piezas que todavía tenemos disponibles,

pasemos revista a la división sugerida por el teórico francés comenzando con la variante que proporcionan los testigos.

Narrador testimonial

Este tipo de enunciador recibe la tarea de relatar algo que el narrador principal no conoce porque, generalmente, no estuvo ahí,¹⁶ de tal suerte que éste “cede” la voz para que un personaje que conoce ese fragmento de la historia complete el mosaico que, por las restricciones que posee, el narrador central no puede completar. Melo utiliza varias ocasiones este recurso para darle información a su protagonista, quien tiene varias misiones y es mediante las indicaciones de otros actores que pretende realizarlas. Son varias las revelaciones que escucha el personaje principal, pero para reafirmar una idea que he expresado repetidamente (las limitaciones cognitivas y perceptuales le prohíben el entendimiento de discursos o acciones que presencia, por eso el narrador comienza la reconstrucción de su pasado mediante su relato), leamos la siguiente cita:

[...] Y esta Villaranda: (Marcos me guiñó un ojo y sentí miedo) era una de esas. Bonita, dicen. En un viaje de vacaciones a cierto puerto conoció a una persona muy prominente de ese lugar. La familia dice que hechizó al hombre, que lo obligó a abandonar a su mujer y a sus hijos confiando la tutela de éstos a un pariente cercano. La Villaranda regresó algunos años después con su familia, no dio explicaciones y se dedicó a viajar periódicamente a distintas ciudades — prefería los puertos— para pasar un tiempo con un amante (p.81).

Lo que el protagonista escucha es cómo se dio la huida de su padre: Marcos le informa que una mujer de la familia Villaranda fue la causa de todo. Resulta muy

¹⁶ Pensemos en lo poderoso que se vuelve este recurso en la obra de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la historia de la conquista de la Nueva España*, cuando algo que no presencié por algún motivo, lo mediatiza como que se lo contaron este tipo de narradores. Claro, para efectos de verosimilitud, que es lo que busca Bernal. Pero ese mismo efecto puede verse en las obras de ficción: a falta de un narrador que todo lo sabe, muchas voces que confluyen y coinciden son, si no el equivalente, sí una forma de darle verosimilitud al relato. O todo lo contrario si las versiones se contradicen.

interesante que después de obtener esta versión, el narrador, desde su presente, no acota ni juzga como adulto esta información. Si tuvimos en su momento la confrontación del protagonista con su madre (él ataca al padre y ella defiende y “disculpa” al marido), ahora sólo tenemos este evento diegético como otro más.

Tomemos otro caso. El papel que el protagonista cumple en la trama que Enrique y Marcos le han señalado parece confirmarse por la narración de otros personajes. Por ejemplo Tula, la sirvienta, tiene una función de narrador testimonial, y al mismo tiempo parece una especie de “médium” que vehicula el discurso de otro personaje, ausente físicamente, pero que ha cumplido con las mismas funciones que el protagonista, quien como su antecesor fracasará:

(Tula ha tomado un vaso y apretando mis manos las obliga a sostenerlo mientras busca una botella. Lo llena, lo lleva a mi boca. Un relámpago. Los ojos del gato. La voz de él en la boca de ella.)

“Otra vez he sido expulsado. Acaso hubiera sido mejor no haber encontrado el sitio seguro. Pero ya está consumado y no tardará el tiempo que anuncie el contagio. Voy a dejarle otro mensaje. Usted le dirá que fui otra cosa hace ya algunos años. Usted le dirá que tuve todo, absolutamente todo lo que se puede tener. Que llegué a tener más de lo que nos es permitido. Que conseguí cambiar el orden. Pero he caído de nuevo y más profundamente que antes [...] Ahí y aquí, dentro de él mismo pero siempre y cuando se decida a hablar [...]” (p. 140).

Para terminar estas líneas sobre esta variación de narrador homodiegético, quiero transcribir unas palabras de Luz Aurora Pimentel al respecto, las cuales parecen venir a cuento para las isotopías que he venido dibujando desde páginas atrás; en la cita, para destacar tales ideas, las negritas son mías:

En narraciones testimoniales, **el principio de incertidumbre domina**, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre **lo relativo e incierto del acto mismo de la narración**. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información.¹⁷

¹⁷ Pimentel, *op. cit.*, p. 145.

Narrador autodiegético

Nos encontramos en el último aspecto, pero no por ello el menos importante. De hecho, si ya habíamos merodeado cerca de tal idea, quise dejarla al final para analizarla con la narración autodiegética: la identidad del enunciador.

En toda la novela nunca nombran al personaje, pero se hacen revelaciones muy inquietantes, como que puede ser Enrique, Marcos o Esteban. Los otros son él y viceversa. Por ejemplo, cuando Marcos le explica varias cosas al protagonista: “Te veo y te reconozco. Te pareces a Enrique. Todos hablamos de las mismas cosas y tenemos rostros idénticos. Ya le llegará su turno a Esteban. No pongas esa cara de sorpresa: los he visto. Dentro de poco tiempo, Esteban se llamará como tú, como Enrique, como yo” (p. 92).

Pero el problema va más allá del simple nombre debido a que entramos en terrenos más sinuosos que nos dejan algunas interrogantes: el protagonista, ¿en realidad desea estudiar derecho y por eso se tiene que trasladar a la ciudad de México o es un mero recipiente de los deseos y voluntades de los otros, de esas fuerzas que manejan y perpetúan el rito que están condenados a repetir todos los elegidos? ¿Por qué fracasan todos los elegidos, acaso el fracaso es su verdadera misión y sólo lo saben al final? ¿Está condenado el personaje —y el hombre en general— a perseguir siempre el conocimiento o la belleza, a sabiendas de que no se pueden poseer de manera total? Incluso, me permito otra duda más: el personaje elegido en esta ocasión, ¿sólo sirve para dar a conocer cómo opera el rito? Y lo pienso cuando un desconocido le dice al protagonista: “—Eso. Habla. Entiende que tienes que hablar. Ya te dije que para eso te contrataron, para eso te

eligieron. Lo importante es que no te quedes callado, ¿no entiendes? Eres, para decirlo en lenguaje culto, el que concede el testimonio. Habla, pues. Di lo que quieras” (p. 123). Extratextualmente, es el lector quien recibe dicho testimonio.

La obediencia nocturna permite transitarla por varios caminos, detenerse en varios puntos. Y uno, el que he querido destacar, es la falta de identidad, misma que crea una especie de paradoja muy interesante en una narración autodiegética, en un relato autobiográfico: ¿qué va a contar de sí mismo un narrador que no sabe quién es? El gran despliegue narrativo de Melo que construye paulatinamente la novela contrasta (por supuesto con toda intención) con la pérdida total de los rasgos propios del elegido, el cual está consciente de esto:

Ahora me estoy mirando en el espejo. Sonrío. Ése ya no soy yo, ni el otro que hubiera querido ser. Hace dos días que no me afeito. Hoy tampoco me he bañado. [...] Creo que estoy borracho porque me he lanzado un guiño de complicidad y sonrío estúpidamente. Creo que estoy borracho porque, por un momento, me siento tranquilo. Ya no me importa verme en el espejo. Ahora, ya no está mi imagen (p. 15).

A cada momento, el narrador nos deja muy claro el proceso de enajenación que vive desde que llega a México, desde que los anteriores elegidos le tiran una especie de anzuelo: “Nunca estaba solo [Enrique] y yo comprendía que jamás tendría la oportunidad de hablar con él, de decirle: ‘Me gustaría ser tu amigo, te envidio, quiero ser como tú’” (p. 46). El narrador-protagonista, al principio por voluntad y luego por mandato, sigue a este tipo tan popular, una imagen para imitar, para apropiarse de ella.

Después de un año, cuando ya está consumada la caída de esta nueva víctima, parece que emprende el rescate de sí mismo, de lo que era, y busca en su pasado la explicación para su presente, pero es demasiado tarde: “Me veo en el espejo y

no me reconozco. Soy, definitivamente, otro que no tiene la esperanza de volver a la casa familiar, a dormir ahí tranquilo, bajo la protección de los hermanos. Esa casa, esa familia están definitivamente perdidas para mí” (pp. 186-187).

Después de la tremenda revelación que proviene de sí mismo, de saberse contaminado, de ser parte de un círculo que gira sobre su propio eje, el narrador protagonista sabe qué debe hacer: buscar a la siguiente víctima para perpetuar una búsqueda que está condenada al fracaso:

Se deja guiar por mi mano y cae pesadamente en el reclinatorio. Le muestro la fotografía de Beatriz. [...]

Ya está. No soltarlo, no aflojar los dientes. Fuerte, más fuerte. Un día tratará de recordar si este momento es el principio de su historia. [...]

Esteban, de pronto, se levanta y anuncia con una voz que se parece a la mía:

—Tengo que irme. Tengo que estar en el café. Tengo que encontrarla (pp. 191-193).

Las diferentes partes de la novela, todos los elementos que constituyen el relato de Melo separados por las categorías teóricas se reúnen de nuevo, confluyen, y las isotopías principales ya son muy visibles: la incertidumbre y la confusión sobre la identidad, sobre la búsqueda en sí, así como la soledad que embarga al personaje principal lo dejan varado en un punto del que ya no hay retorno. En su caso, no se puede hacer nada por el tiempo perdido: la narración, a pesar de todos los intentos, sólo es eso, narración, recreación de los acontecimientos que desembocan en una degradación paulatina e irreversible. Narración que reconstruye un pasado, reseña el presente, anuncia el futuro:

Enrique y Marcos (que ya no se parecen) me miran sorprendidos. ¿A quién me parezco yo? ¿A él, al otro? Lo cierto es que quieren preguntarme algo, qué pasó, o algo así. Pienso en Esteban caminando de un extremo al otro de la ciudad, por los jardines, la Catedral, todas las calles. Caminando todas las noches. Todas, sin descanso hasta el día que le anuncie que Beatriz ha muerto y comprenda que ya no me parezco a él. [...] lo veo mirando al mar con mis mismos ojos grises, lo veo entrando en la recámara de mi madre, lo veo mordido

por el perro tigre, lo veo cuando el mesero le cuenta de que ya no va nadie al café. Lo veo. Y me río. Y pido más coñacs (p. 194).

No hay más. Sólo la certidumbre de que ya no es él, porque el otro lo será. Es despojado, de alguna manera, de su identidad, ésa que le fue negada poco a poco; ahora sólo le queda reír, no de alegría, sino por el gozo que le provoca el dolor del nuevo contagiado, de la nueva víctima. Al fin, ha cumplido su misión.

El principal objetivo de este capítulo fue plantear un nuevo acercamiento a la primera novela de Juan Vicente Melo. Como dijo Luis Arturo Ramos, se necesitan más lecturas y revisiones de la obra de Melo. Aquí ofrezco la mía y espero honestamente que ayude a provocar otras más. Por lo pronto, un acercamiento.

V. SOLITARIOS Y OBEDIENTES NARRADORES

Vasos comunicantes entre *El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna*

Introducción

En este capítulo deseo revisar los puntos de encuentro entre las dos novelas estudiadas. Sin el afán de igualarlas o de determinar cuál es mejor por sus méritos literarios (tarea por demás inútil e insensata), pretendo señalar algunos procedimientos narrativos similares que consiguen efectos parecidos y que se encuentran no sólo en los textos utilizados en este estudio, sino en buena parte de la obra de este par de autores veracruzanos. Con respecto al lugar de origen de los escritores, algunos críticos han señalado la rica nómina proveniente del estado de Veracruz y las rutas comunes que varios de ellos han transitado, pero también han apuntado (José María Espinasa, por ejemplo) que en algunos casos son más las diferencias que las coincidencias, como ocurre entre Jorge López Páez y Juan Vicente Melo. Con todo, es necesario y atractivo emprender trabajos sobre la narrativa veracruzana, una de las más productivas de nuestra literatura.

Para continuar con este estudio, revisaremos las dos obras en su contexto, aunque sea brevemente, para repasar los principales acontecimientos que marcaron las circunstancias sociales y culturales que antecedieron y dieron cobijo a la “generación” (o generaciones) que publicó en 1950 y 1960.

Para terminar, retomaré algunos apuntes hechos sobre los “mapas narrativos” y cómo podemos vincular tal idea con **a)** la propuesta de revisar críticamente la forma de aplicar el criterio generacional, y con **b)** el necesario análisis de la estabilización del canon en la literatura mexicana, discusiones que si bien quedan fuera de los límites de este estudio, deseo apuntar algunas inquietudes para

continuar su discusión en trabajos posteriores, pero que delinee ahora para relacionarlas con los textos estudiados en esta tesis.

Solitarios y obedientes narradores: vasos comunicantes

El análisis de los narradores de *El solitario Atlántico* de Jorge López Páez y *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo nos ha arrojado valiosos datos. De entrada, podemos asegurar que en la primera novela de López Páez existe un gran trabajo narrativo donde el empleo del narrador va más allá de la primera persona que realiza una narración autobiográfica donde recuerda sus juegos de la infancia. Con respecto a la segunda narración estudiada, existe la certeza de señalar varias rutas interpretativas posibles en la novela que Melo entregó en 1969, misma que a pesar de mostrarse como un todo que impide su exégesis total y definitiva (como expresa Ramos), invita al lector y al crítico a ser “asaltada” por varios de sus costados. Sin duda, dos obras que no deben permanecer desatendidas o etiquetadas, sino asediadas con herramientas que develen sus mecanismos, aparentemente muy sencillos o demasiados complejos.

Los enunciadores de ambas historias muestran pliegues que resultan muy interesantes en la configuración de la narración y en la transmisión de los eventos diegéticos, los cuales adquieren un brillo distinto (u opacidad, según sea el caso) para efectos estéticos e ideológicos de las novelas, efectos que solicitan lectores activos, pues de eso depende el éxito o no al leer *El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna*. Veamos algunos puntos y recursos de los narradores analizados, para eso recojo las respuestas que arroja el estudio del narrador.

En *El solitario Atlántico* desmontamos y separamos las distintas capas a las que recurre López Páez para que Andrés evoque un tiempo determinado. Los relatos de acontecimientos y de palabras recrean la percepción y el mundo infantiles, así como señalan las limitaciones que padecen los niños frente a los sobreentendidos, las omisiones, los silencios de los adultos, en lo cual interviene convenientemente la focalización interna fija, la cual sabemos que restringe la mirada del mundo y sólo deja pasar cierta información, lo que da como resultado una narración que oscila entre la disonancia y la consonancia; así, el lector, a veces, puede pensar que es el personaje quien narra, nos cuenta sus miedos, sus juegos, y nos participa de ese “tiempo sin tiempo” del niño. Por eso, a quienes han expresado que no pasa nada en el texto o que la narración es lenta sería bueno invitarlos a pasar sin prisa y con más cuidado por el relato.

Para advertir la elaborada narración autodiegética basta reparar en el léxico y en la distancia temporal que separa al “Yo” narrador del “Yo” narrado; las diferencias en el tiempo de la enunciación y en los niveles narrativos sólo corroboran esa estética tan disimulada que enfrenta, aunque la intención sea reconciliar, al adulto con el infante, a ese enunciador que constata con impotencia cómo Andrés personaje es un sujeto atrapado en el lugar de inacción y de “apenas persona” que tienen los niños en las sociedades modernas; por otra parte, la impotencia del personaje es recrudescida por la del adulto incapaz de cambiar su pasado (lo cual aumenta el tono amargo y hasta terrible del relato), o al menos recordárselo a sí mismo de manera menos cruel. Andrés adulto intenta regresar a su infancia mediante la narración para repasar, dolorosamente, qué fue lo que ocurrió, cómo fue expulsado de su inocencia. A pesar de la evocación tan

elaborada, de casi vivir de nuevo esos pasajes, Andrés ya está fuera de ese tiempo y espacio, ha sido lanzado en medio de esa tormenta al “solitario Atlántico”.

Por su parte, en *La obediencia nocturna* encontramos un fino y complejo mecanismo puesto en marcha para confrontar y confundir al lector. Las diferentes posibilidades de asediar al texto lo convierten en una interesante paradoja: muestra una supuesta dificultad interpretativa que, al mismo tiempo, indica varios caminos por los que se puede aventurar el lector para ingresar al texto de Melo. Nada es gratuito: las confusiones, los equívocos, las omisiones, en fin, todo aquello que seduce en la novela está dispuesto elaboradamente.

Ante todo, recordemos que una idea común que asalta al lector cuando se “enfrenta” a la novela es su “inaccesibilidad”. Lo anterior puede radicar en que el narrador, desde su presente y en el cual no tiene claras varias circunstancias por las que pasa y ha pasado, intenta (y al mismo tiempo inventa) varias explicaciones para sí, por eso emprende una inacabada búsqueda, una auténtica cacería memorística que tiene como resultado para el lector una gama de recuerdos cuya distancia temporal es muy variable (lo que priva al lector de marcas de tiempo suficientes para establecer marcos de referencia), de ahí el uso de narración retrospectiva, simultánea (e incluso prospectiva) para dar cuenta de tal búsqueda. Esta “maraña” de tiempos coadyuva en la construcción de una de las isotopías más consistentes de la novela: la incertidumbre del narrador-protagonista en varios niveles, por ejemplo en el temporal, ya que no atina a definir cuándo han ocurrido los hechos. Ocurren ayer, hoy y mañana: ha entrado en un orden cíclico, en un círculo del que ya no puede escapar.

Como observamos, las diferentes restricciones que tiene el narrador para aclarar lo que le ocurre (como la focalización, las variaciones entre la narración consonante y la disonante) recrean la incertidumbre que lo cerca y que lo deja a merced de las informaciones de otros personajes que llenan los “huecos” informativos, personajes que inducen cada vez más a la víctima en esta obediencia nocturna. Otro efecto de las restricciones son las diferentes versiones que intenta validar el narrador (única fuente de información diegética) de tal suerte que debemos reunir las piezas que nos proporciona (o escamotea) paso a paso para armar junto con él (o a pesar de él) el rompecabezas narrativo que nos presenta. Si no resulta un narrador “confiable”, se debe a que es la punta de lanza de la propuesta ideológica de toda la narración: la incertidumbre.

Si hemos constatado que la vacilación e inestabilidad se da a lo largo de la narración, no es menos importante observar que el enunciador no logra reconocerse en el espejo, y a cada intento se desdibuja más y más la certeza de ser él, pues comienza a ser los otros. En definitiva, es una interesante paradoja elaborar un relato autodiegético de alguien que desconoce quién es.

Pero no sólo se pierde a sí, sino que es privado de un cronotopo entrañable. El elegido, mediante una narración que busca en sus recuerdos lejanos en Veracruz y en los cercanos en la ciudad de México, constata que no puede regresar al Paraíso del que fue expulsado; a pesar del gran esfuerzo narrativo y de recrear, incluso dolorosamente, los pasajes que lo llevaron al presente de la enunciación, comprueba que su caída comenzó desde la muerte de su padre, desde el ataque del perro tigre, desde que salió de la casa familiar para perder, de manera

definitiva, todos los vínculos que le daban seguridad. No hay Paraíso, sólo Purgatorio e Infierno para todos los elegidos en perpetuar un rito vacío.

En ambos textos encontramos enunciadores que buscan explicaciones a su presente; los dos han recurrido (en general) a la narración retrospectiva para reconstruir sus pasados; de igual manera, este par de narradores recrean las circunstancias en las cuales se dieron los acontecimientos que los llevaron a donde están sin que pudieran, en esos momentos, interpretarlos y darles la importancia que revestían para ambos protagonistas, y para ello recurren a restricciones que imitan las circunstancias que vivieron y no comprendieron; finalmente, sentimientos de soledad, frustración, angustia e incertidumbre los embargan y, también, los dos resuelven encarar lo que se presenta en su horizonte, sin saber el resultado de tal determinación, aunque la actitud de uno y otro es muy distinta por las obvias diferencias que existen en las historias.

Son muchos los matices que separan a las dos novelas, pero también son importantes las similitudes que podemos encontrar en sus estructuras y que se hallan en isotopías parecidas. Una novela parece muy sencilla para encontrar tantos elementos, mientras la otra desafía desde el principio a quien intente arrancarle algún significado dada la dificultad que enarbola desde las primeras líneas. Considero que las propuestas estéticas de ambas obras entrapan al lector mediante los narradores; en este sentido, la simpleza o sencillez de López Páez se revela terrible final de la infancia, mientras que en el caso de Melo se muestra la irremediable incertidumbre e irrefutable certeza del fracaso presente. Los textos son para leerse, sí, pero además son para desasosegar al lector.

El lector, ese elemento tan subjetivo

Después de seguir con detalle las trayectorias de ambos narradores-protagonistas, observamos cierto paralelismo tanto en el desconcierto y desconocimiento (en su función diegética) como en la forma de transmitirlos (en su función vocal). Acordemos que son situaciones distintas en espacios diferentes, pero en las dos novelas asistimos a la tragedia del hombre común, de un “héroe” ordinario. En estos relatos ya no tenemos como protagonistas a los grandes revolucionarios, a los caudillos o a los políticos que marcaron las pautas a seguir tras los combates que forjaron al México moderno. Desde las obras de José Revueltas y Agustín Yáñez encontramos personajes de ámbitos urbanos o rurales que cada vez se vuelven más complejos por las técnicas narrativas y no por las circunstancias extraordinarias en las que se encuentran, situación recurrente en los textos de los escritores aparecidos en la década de 1950. Importa qué se cuenta, pero también cómo se cuenta. Y este tipo de protagonista ordinario se acerca “peligrosamente” al lector promedio, lo invita a identificarse con él. Es, en definitiva, el hombre común confrontado con todas sus dudas y paradojas.

Y es sobre el lector que deseo hacer un par de reflexiones. Primero, he señalado en diferentes momentos que las historias y la manera de contarlas causan algún descontrol en los lectores, depositan en éstos las inquietudes que los personajes han “vivido”. Y es que finalmente el lector es quien acepta o rechaza las propuestas de los escritores, quien “valida” los mundos ficcionales con los que entra en contacto, de ahí el éxito o no de cómo asimila las estructuras a las que se “enfrenta”. Sobre este aspecto, vale la pena citar a Wolfgang Iser:

Por ahora se debe admitir sin más que dichos actos de comprensión son dirigidos por las estructuras de los textos, pero no son totalmente controlados por ellos. Aquí husmea la arbitrariedad. Pero no se debe olvidar que los textos fictivos diseñan su objeto, pero no representan objetos existentes. Esto es válido también en donde los textos son considerados como representación de la norma ideal; pues la idealidad como algo deseable, implica precisamente su “no-estar dado”. En consecuencia, la objetividad creada por textos fictivos no posee la determinación que corresponde a los objetos reales; son realizados con ciertos valores de indeterminación. Pero no representan ninguna falla, sino que materializan condiciones elementales de comunicación en el texto, las cuales permiten la participación del lector en la producción de la intención del texto.¹

El lector no debe ser un elemento pasivo, y ésta es la apuesta de López Páez y Melo con sus novelas: transmitir la angustia, la soledad y demás sentimientos para que el lector llene esos “huecos”, para que “haga” la lectura y le dé sentido; guardando las proporciones, es como el actor que le presta sus emociones al personaje para que “pueda ser” representado, de lo contrario la realización de ese ente ficcional sobre el escenario puede ser muy pobre. En todo caso, el lector reconoce en la ficción leída un mundo de acciones humanas contenidas en una estructura. Entonces, el lector se reconoce: la soledad y el aislamiento que pueden conllevar la infancia y la incertidumbre (y a veces hasta impotencia) ante la vida, ante el destino. Sin la colaboración del lector, esos mecanismos se quedan sin sentido, sin poder ser. Este trabajo es una invitación a reconocernos en esas historias que, en ciertos aspectos o momentos, bien pueden ser las nuestras.

Jorge López Páez, Juan Vicente Melo y la crítica

Comencé los capítulos de análisis con algunas opiniones de los especialistas sobre la novela estudiada en turno. En ambos casos he señalado que son más o

¹ Wolfgang Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, compilador, Sandra Franco y otros, traductores, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales/Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 2001, p. 127.

menos abundantes las opiniones que se han vertido en forma de reseñas, notas o artículos. Imposible (y no es el móvil de este estudio) discutir con todos los textos generados, pero sí es viable nombrar a los principales críticos que han dedicado varios comentarios y que, a lo largo de los años, se han constituido como lectores constantes de este par de autores veracruzanos.

Como ya se vio, en el capítulo dedicado a *El solitario Atlántico* traje a colación las opiniones de Ignacio Trejo Fuentes y Emmanuel Carballo, críticos reconocidos y cuyas lecturas de la primera novela de López Páez han resultado un punto de partida para mis reflexiones. Además de ellos, Rosario Castellanos,² Christopher Domínguez,³ John Brushwood⁴ y José Agustín⁵ han vertido opiniones favorables sobre este texto. El común denominador en los casos mencionados ha sido señalar la evocación de la infancia como otra vía para analizar al individuo y a la

² “La magia, la mística. Actitudes que no valen cuando el problema es meramente humano, de política, de convivencia entre los hombres. Por eso resultan mucho más coherentes quienes, desde el mismo punto de vista, se remontan a los años de la infancia y van poco a poco descubriendo el mundo. Como todavía no conocen las leyes que rigen los fenómenos bien pueden suplir este desconocimiento con la fantasía. En esta corriente evocadora de los primeros años, las novelas más importantes han sido hasta hoy: *El molino del aire*, de Sergio Magaña, y *El solitario Atlántico*, de Jorge López Páez.” Rosario Castellanos. *Juicios sumarios I*, México, Fondo de Cultura Económica/CREA, 1984. p. 105.

³ “El viaje del yo narrador hacia la infancia, como lo prueba Proust, es una empresa que sólo puede proponerse una narrativa al alcanzar la madurez. Lo hacen Elena Garro y Rosario Castellanos, lo hace López Páez con decantada pureza. *El solitario Atlántico*, en su tradicionalismo, es el resultado de una investigación nueva, la del viaje interior desde una suerte de apatía estoica que rechaza las grandes ontologías y se afirma en la trascendente nimiedad de existir... El niño de López Páez es un liberador: el padre del hombre. La prosa en esa *nouvelle* casi silente es cromática, dueña de una luminosidad que recuerda a Katherine Mansfield y de una discreta presencia del mal que remita a Henri Bosco.” Christopher Domínguez Michel. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 1049.

⁴ “Es difícil para un individuo desentrañar las complicaciones de la sociedad para descubrir lo que él es realmente, cuáles deben ser sus relaciones con los otros y qué es lo que puede llegar a hacer... El intento de comprender, el esfuerzo por ver más claramente ha dado lugar a diferentes métodos de aislar un fragmento de la experiencia humana, para que su naturaleza pueda observarse con mayor precisión... En *El solitario Atlántico*, Jorge López Páez regresa a su infancia como lo había hecho Rosario Castellanos en *Balún Canán* para tender una cabeza de puente en la realidad.” John S. Brushwood. *México en su novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 70-71.

⁵ “Ya en 1959 en México se leía (además de a Carlos Fuentes, que acabó con el cuadro vía *La región más transparente*, y de Jorge López Páez, que debutó espléndidamente con *El solitario Atlántico*) a Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Par Lagerqvist, y se oía hablar de los existencialistas.” José Agustín. *Tragicomedia mexicana I: la vida en México de 1940 a 1970*, México, Editorial Planeta, 1990, p. 203.

sociedad que lo contiene. Sin embargo, como ya lo anoté páginas atrás, la crítica ha dejado de lado este texto, o, como José María Espinasa,⁶ lo ponen en un lugar menor con respecto a la demás producción del autor huatusqueño.

A Juan Vicente Melo y a *La obediencia nocturna* les han tocado más líneas. Críticos como Federico Patán,⁷ Evodio Escalante,⁸ Alberto Paredes,⁹ José María Espinasa¹⁰ (por mencionar a algunos de los más constantes) dedicaron artículos o capítulos de libros al estudio de esta novela. Pero sin duda, es Luis Arturo Ramos el que ha conseguido mayor profundidad con sus reflexiones y ha puntualizado los vasos comunicantes de toda la obra de Melo.

Sin demeritar a los otros lectores, la extensión y detalle logrado por Ramos en su libro, así como el rastreo de las principales isotopías de toda la obra de Melo

⁶ “Creo que *La costa*, *Silencio sirena* y *Los cerros azules* deben ser vistos —desde mi óptica— como uno de los grandes *corpus* narrativos de la segunda mitad del siglo (dejo fuera a los cuentos y pongo en un lugar aparte, aunque para mí menor, a *El solitario Atlántico*, tan elogiado por muchos).” José María Espinasa, “El oído de Ulises” en *El tiempo escrito*, México, ediciones sin nombre, 1995, p. 48.

⁷ “La novela se compone de dos partes: la recordación del paraíso perdido y el hoy como lugar de acosos. Elegido como mensajero, el protagonista sufre la violencia de un grupo de personajes que busca obligarlo a cumplir su ambigua misión. También aquí el principio de incertidumbre es total, y como lectores nos impiden comprender cuál es la explicación de todo. Desde luego, tal es el objetivo de todo. Desde luego, tal es el objetivo de la obra: no darnos explicaciones y decirnos que ése es el propósito del mundo: mantenernos en la inquietud.” Federico Patán, “Juan Vicente Melo: La obediencia nocturna” en “*No más de tres cuartillas, por favor...*”, México, Editorial Ariadna, 2006, pp. 180-181.

⁸ “Si la novela es una trascendencia negra, quiero decir, una trascendencia sin soles preconstituidos, donde el solo juego irónico de los signos aporta los elementos para la salvación de los personajes, hay que decir que Juan Vicente Melo logra en *La obediencia nocturna* un modelo maestro de esta vía salvífica. De ahora en adelante, parece sugerirlo el texto de Melo, el tema del sentido de la existencia sólo habrá de resolverse dentro del espacio novelesco. Dentro del espacio novelesco y sus espejismos, uno de los cuales, acaso el primero y más protuberante, es el lector.” Evodio Escalante, “Relativismo y epifanía. La escritura como un sistema de relevos. *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo”, en *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998, p. 122.

⁹ “Otro hilo en particular para *La obediencia nocturna*: es la única novela mexicana por principio válida en que el alcoholismo *existe* como experiencia y enfermedad sustantivas dentro de la historia narrada y lo que ésta emblematiza.” Alberto Paredes, “Juan Vicente Melo” en *Figuras de letra*, México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1990, p. 110.

¹⁰ “Hay novelas —pienso en *Las olas* de Virginia Woolf, *El viaje al fin de la noche* de Céline, *Paradiso* de Lezama, pero sobre todo *Bajo el volcán* de Lowry— que dan la impresión de haber sido escritas en un arrebato de inspiración, que prescinden de esquemas, de trabajo previo y de cualquier tipo de explicación sucedánea. Y no importa que Lezama se pase veinte años escribiendo su novela o la Woolf sumergida en sus ficheros, los textos son una exhalación, un viento repentino, una noche sin huella. Aunque moleste la palabra, un milagro. Así es *La obediencia nocturna*, mejor dicho, así debió ser. Rectifico una vez más: así es. Aunque nos presente un rostro maquillado.” José María Espinasa, *op. cit.*, pp. 90-91.

condensadas en su primera novela, fueron puntos obligados para el presente estudio. Como indiqué en su momento, a pesar de declarar la novela “como una totalidad que rechaza todo empeño de desmontarla en beneficio del orden exegético”, Ramos delinea y utiliza varias rutas que recorre con éxito:

Así pues, pueden observarse tres espacios narrativos perfectamente delimitados que corresponden, por principio de cuentas, a tres distintos tiempos a su vez articulados con tres ámbitos diferentes: 1) El pasado lejano (Veracruz, el mundo familiar, el jardín edénico); 2) el pasado mediato (la ciudad de México, los amigos, la seducción) y 3) el pasado inmediato (la metrópoli desfasada por el delirio, Beatriz, cuadernos de Villaranda, cuatro días de pesquisa).¹¹

Aunque ejercieron en todo momento una poderosa seducción, tiempo y espacio son apartados que pueden arrojar datos muy interesantes aunque no son prioridad para el presente estudio, pero sin duda pueden ayudar a cartografiar con más detenimiento la obra de Melo. Ramos consigue lo que se propone con su estudio: “[...] provocar con este trabajo aquellos otros que con más fortuna e inteligencia contribuyan al rescate de la obra de un escritor injustamente relegado”.¹² Otros críticos han levantado la voz para “denunciar” la falta de estudios a la obra de Melo. De entrada, renuncio a la fortuna e inteligencia solicitada por Ramos, pero me sumo a su queja, que extendiendo a la obra de López Páez: re-apropiarse para la historia de las letras mexicanas del siglo XX a estos autores injustamente relegados. Espero que esto de tirar botellas al mar no haya pasado de moda.

Vientos de cambio: la modernidad social y la modernidad literaria

En el capítulo “Antecedentes” he apuntado algunos aspectos literarios que precedieron a los autores que estudiamos en esta tesis; con respecto al contexto

¹¹ Luis Arturo Ramos, *Melomanías: la ritualización del universo*, México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1990, p. 108.

¹² *Ibidem*, p. 14.

histórico y social, vale la pena destacar algunos cambios que se gestaron desde la primera mitad del siglo XX y que, me parece, influyeron y crearon las condiciones adecuadas para el impulso renovador de la literatura de medio siglo.

Comencemos por el hecho de que la Revolución mexicana se ha hecho gobierno, que los alzamientos militares han cesado y se alcanza una estabilidad en distintos rubros, como el político, económico y social, lo que permite poner en marcha la modernización del país. Cito a Luis Medina Peña al respecto:

A nivel de mentalidad colectiva, la guerra provocó el tránsito definitivo del sueño bucólico a la utopía industrial tanto en el gobierno, como en la academia y en algunos círculos empresariales. Hasta el inicio de la guerra, México había sido un país cuya economía se dedicaba, por tercios, a la agricultura, la minería y la industria, sectores que crecían con un relativo equilibrio entre sí. La gigantesca urbanización y la industrialización extremada al punto de la asfixia urbana habían estado ausentes del horizonte imaginado por la primera generación de revolucionarios, cuyo último exponente presidencial fue Ávila Camacho. Y si las visiones del México ideal de los presidentes anteriores a la Guerra Mundial, en caso de que tuvieran la claridad que ahora podemos imputarles con el paso del tiempo, se referían a un país eminentemente rural (la justicia social fundamental se hacía en el campo, vía la reforma agraria), esa visión se difuminó para ser sustituida por otra dominada por el rascacielos y la chimenea.¹³

El tránsito de una economía rural a una de tipo industrial se puede observar en distintos ámbitos, incluido el cultural:

El fenómeno urbano, la televisión, las facilidades para la transportación aérea y la comunicación telefónica, junto con la cada vez más clara moderación gubernamental, nutrieron las ideas de intelectuales y artistas. En 1949 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*, un esfuerzo encaminado a buscar la peculiaridad mexicana. A contracorriente del auge de la vida citadina, en 1953 y 1955 Juan Rulfo dio a conocer sus dos magnas obras, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, que mostraban el mundo provinciano, rural. En 1958 Carlos Fuentes sorprendió con su novela *La región más transparente*, un fino retrato de la vida de la ciudad de México. El radicalismo había quedado atrás. Artistas como Rufino Tamayo, enfrentado al muralismo, adquirieron una mayor presencia. La apertura a nuevos estilos y formas, provenientes por igual de Estados Unidos y Europa, así como de otros países latinoamericanos, se tradujeron en una diversificación de contenidos. El cine con temas urbanos

¹³ Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 126.

(cabareteras, pobres, enmascarados, jóvenes universitarios) reflejaba bien el cambio que vivía el país, o al menos algunas de sus ciudades.¹⁴

Pese a los cambios, no podemos perder de vista el hecho de que la visión que permea la vida política, pública y hasta cultural es la de una revolución triunfante que se ha institucionalizado y que ha traído paz, justicia social y, por supuesto, la modernidad que pondrá a México en un grupo selecto de naciones. Todavía somos, a casi cien años de la Revolución mexicana, producto de un aparato político-gubernamental que se encargó de legitimarse en el plano ideológico, de ahí que existan diferencias en los enfoques para estudiar dicho movimiento:

Estos conflictos de periodización, en el fondo, también reflejan las diferentes maneras de entender lo que *fue* o lo que *es* la Revolución mexicana en particular. Es decir, más allá de la reflexión teórica, está la batalla por definir *la* Revolución mexicana como concepto, y por apropiarse de ella como mito legitimador de cierta ideología y del gobierno. Por eso, la Revolución mexicana no sólo es historia, sino también memoria, y en la medida en que es memoria, también es mito e idea (y ligada esta última al proceso político, también es ideología).¹⁵

A grandes rasgos, estas son las condiciones en las que se gestan los cambios que se reflejan en el ámbito cultural y que posibilitan una renovación en distintos órdenes. Ahora bien, como señala Barrón sobre la apropiación de la Revolución, en literatura ocurre un fenómeno similar: aparecen ciertos criterios para agrupar y consagrar a ciertos autores(as), incluso para (concientemente o no) marginar o para excluir ciertos nombres del canon del siglo XX. Vamos al último apartado.

¹⁴ Luis Aboites Aguilar, "El último tramo, 1929-2000", en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2006, p. 278.

¹⁵ Luis Barrón, *Historias de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica/Centro de Investigación y Docencias Económicas, 2004, p. 19.

Mapas y cartografías, una labor incesante

En el texto “Los narradores ocultos”, Federico Patán explica que la lectura de tres ensayos sobre narrativa mexicana provocó cierta reflexión, misma que cité en el primer capítulo y que ahora retomo:

[...] los mapas narrativos propuestos por estos autores no correspondían (ni tenían por qué, desde luego) al que mis lecturas me han ido creando. Aclaro: hay grandes extensiones cartografiadas en las cuales coincidimos, pero a la vez islas ocultas y promontorios eliminados y bosques sin catalogación cuya ausencia me intrigaba.¹⁶

De esos “mapas”, las “extensiones cartografiadas” que coinciden pienso que son algunos conceptos que la crítica ha más o menos estabilizado. Por ejemplo, una forma práctica para agrupar a los escritores ha sido el criterio generacional, el cual también sirve para fines didácticos en el ámbito académico. También considero que el uso de las generaciones roza de manera muy interesante la discusión sobre el canon así como su legitimación en la literatura mexicana del siglo XX. Discusiones ríspidas en ocasiones, pero que se vuelven inevitables al revisar casos particulares, como ahora ocurre con López Páez y Melo.

Ya pasé revista a cómo emplean varios estudiosos los términos “Generación de medio siglo” y “Generación de la Casa del Lago”, sólo para señalar el estado de la cuestión y para constatar que no existe un acuerdo sobre tales nóminas de escritores. Esos mapas narrativos coinciden, a veces, muy poco o sólo en el nombre. A pesar del uso frecuente de “las generaciones”, vale la pena cuestionarse si enlistar autores en tal o cual bloque corresponde a una reflexión o se trata de la mera reproducción de lo ya dicho, de utilizar los lugares comunes fijados por ciertos críticos y repetidos por los más.

¹⁶ Federico Patán, *El espejo y la nada*, p. 53-54.

Resulta interesante observar que el concepto de las generaciones se comenzó a utilizar en el siglo XX; incluso, se ha extendido el uso de los estudios generacionales para explicar otros momentos de la literatura mexicana, como lo propone José Luis Martínez para designar los casos del Ateneo de la Juventud y de Contemporáneos,¹⁷ así como para estudiar el siglo XIX:

Otro aspecto casi virgen de nuestros estudios literarios es la aplicación de la teoría de las generaciones a la historia literaria. Es posible que este método sea impracticable o muy difícil por lo que respecta al periodo colonial, debido a las considerables lagunas de que adolecen las noticias que poseemos sobre la materia. Pero en el siglo XIX y en el actual, creo que la aplicación del método “generacional” nos proporcionaría una visión más orgánica y viva de nuestra vida literaria, por cuanto de esta manera se reestablecería la fuerte cohesión que ha existido entre el escritor y la sociedad y se relacionarían las obras y las aportaciones individuales con las promociones generacionales y sus particulares empresas, de las que aquéllas forman parte.¹⁸

Repito (como lo hice páginas atrás) que la obra de Martínez es valiosa, que es uno de los principales estudiosos de la literatura mexicana y que no pretendo descalificarla por unas ideas, pero es necesario repensar los criterios con los cuales se han organizado las diversas etapas de nuestras letras. De ahí que sea muy llamativo revisar lo que ha expresado Eduardo Mateo Gambarte sobre el criterio generacional en el país que lo vio nacer para el ámbito hispanoamericano:

El hecho de que sólo sea en España donde únicamente se sigue tozudamente empleando el sistema generacional parece que puede tener algo que ver con que aquí se extiende, a través del franquismo, la ideología más conservadora de los años treinta. Es en esa década cuando se produce una mayor incidencia de la teoría generacional. Analícese la bibliografía que aporta Julián Marías al final de su obra *Generaciones y constelaciones* y se comprobará que la mayor parte de la misma pertenece a las décadas de los 20 y de los 30, así como que después de esas décadas el furor generacionista sólo sigue en España y en los países donde su influencia es clara: los hispanoamericanos, con preferencia aquellos, como Argentina, en que Ortega ejerció mayor influencia.¹⁹

¹⁷ Cf. José Luis Martínez y Christopher Domínguez, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 1995.

¹⁸ José Luis Martínez, *La expresión nacional*, México, CONACULTA, 1993, p. 461.

¹⁹ Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 29.

Desde luego, México destaca también en la lista de países influenciados por Ortega y Gasset, quien publicó “La idea de las generaciones” en el libro *El tema de nuestro tiempo* (1923). No me parece desapropiado señalar que Martínez ha seguido de cerca la propuesta de Ortega y la pone en práctica en las obras que comienza a publicar durante los años cuarenta, así como varios críticos que lo secundaron. Con la ventaja que da la distancia, podemos indicar algunas inconsistencias en el criterio generacional en el caso mexicano y lo constatamos con los especialistas citados en el capítulo de “Antecedentes”, algo que igualmente señala Mateo en su texto para el caso español:

Aparte de que no deja de ser curioso el fenómeno archirrepetido a la hora de confeccionar dichas nóminas generacionales: las múltiples discrepancias surgidas entre los *nominalizadores* sobre a quién incluir o a qué otros excluir, y las variopintas razones en que para ello se basan. Si existiesen las generaciones, ¿en las susodichas deberían caber todos los coetáneos, como dice Ortega, no sólo los uniformes?²⁰

Esta última pregunta también sería válida, por ejemplo, para quienes han “fijado” la lista de miembros de la “Generación de la Casa del Lago”, quienes, sobre todo, trabajaron en la UNAM y eligieron ese recinto universitario para reunirse porque el director de Casa del Lago era Juan Vicente Melo. Entonces, ¿son los que se juntaban, los amigos o todos los que nacieron en ciertas fechas? Por supuesto, que se utilice el término “Generación de medio siglo” para estos mismos escritores también delata inconsistencias en el criterio generacional, además de variaciones en las listas que varios estudiosos han aportado con el paso de los años.

²⁰ *Ibidem*, pp. 260-261.

El debate desde hace varias décadas en España sobre la teoría generacional ha dejado como resultado que se le vea como “un concepto conservador y, en muchos casos, reaccionario”;²¹ si bien no es exactamente el caso mexicano, encontramos algunas similitudes entre ambos países hispanohablantes. Tomemos como ejemplo el seguimiento que hace Mateo de las ideas de Margaret Mead:

[...] reflejo de la posición del hombre contemporáneo frente a la realidad: miopía, incapacidad de distanciamiento; súmese ese intento desesperado que conlleva toda clasificación de reconocimiento y ordenación de una época de grandes cambios, de caos.

Otro de los problemas latentes bajo el procedimiento de las generaciones es el intento demasiado rápido, artificial de envejecimiento, sustitutivo de la acción del tiempo y la distancia de historificar el presente o el pasado inmediato; como la necesidad de asirse a algún absoluto en medio del marasmo y el caos, de no dejarse arrastrar por la vorágine de un proceso de inmediatez que crea un estado de desasosiego.²²

Mead habla de Europa, Mateo de España, ambos casos de sociedades de entreguerras. Los dos autores hablan de los esfuerzos para estabilizar sociedades, para acentuar los colectivos. Guardando las distancias, ¿no podríamos pensar en cómo operó algo similar en el caso mexicano, después del movimiento revolucionario? Es decir, los seguidores del criterio generacional (Martínez, por ejemplo, comienza a escribir sus ensayos a partir de 1943) ya escriben al cobijo de la Revolución hecha gobierno, el cual busca la estabilidad y entrar de lleno a la modernidad. También no parece coincidencia que sea en la primera mitad del siglo XX cuando toman un impulso considerable los esfuerzos para definir “lo mexicano”. Y este nuevo orden, esta nueva explicación del país se genera desde la ideología que emanó del nuevo sistema político, económico y social de una revolución institucionalizada que, alcanzada la paz en el país,

²¹ *Ibidem*, p. 18.

²² *Ibidem*, p. 28.

comienza una nueva etapa en la década de 1940 con el primer presidente civil, Miguel Alemán. Los engranes mencionados pertenecen a la maquinaria política que funciona desde mediados del siglo pasado.

A las ideas aventuradas líneas arriba, se suma otro aspecto contiguo que puede establecer un puente de ida y vuelta muy interesante: el canon en la literatura mexicana. Si ya vimos que el concepto generacional logra cierta estabilidad para el crítico, que otorga cierta facilidad académica para manejar un bloque que, a veces en apariencia, comparte muchos aspectos, y que, también, deja fuera escritores y escritoras que no entran en los criterios y/o gusto del *nominalizador* (como dice Mateo), ¿no influyen tales acciones en el establecimiento del canon literario mexicano del siglo XX?

Recurro a Walter Mignolo para reflexionar sobre el concepto:

[...] una de las funciones principales de la formación del canon (literario o no) es asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes. Por lo tanto, la comunidad se sitúa a sí misma en relación con una tradición, se adapta al presente y se proyecta hacia el futuro [...] cuando la formación del canon está relacionada con actividades disciplinarias (artísticas y/o de conocimientos, como por ejemplo la práctica literaria y los estudios literarios) es esencial distinguir entre los aspectos vocacionales y los epistémicos (o disciplinarios) de la formación del canon.²³

¿Cuál fue esa “comunidad de creyentes” en la primera mitad de la centuria pasada y cuál fue el tipo de obra que estabilizó en el canon? Para configurarla a grandes rasgos (y lo subrayo: a grandes rasgos), baste recordar dos aspectos señalados en páginas anteriores: **a)** el apoyo que desde ciertos círculos se le dio a

²³ Continúa el autor para explicar su tesis: “Este artículo se ha escrito desde la perspectiva de un latinoamericano y latinoamericanista que enseña en los Estados Unidos. Mi situación personal (vocacional) y universitaria (epistémica) con respecto a esa argumentación es relevante tanto para el ‘objeto’ (por ej., el canon de la literatura latinoamericana) como para el ‘sujeto’ del análisis (por ej., quién investiga y enseña, dónde y para quién).” Walter Mignolo, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)” en *El canon literario*, Enric Sullà, compilador, Madrid, Arco Libros, 1998, colección Lecturas, p. 237.

la literatura “en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma”, idea que Monsiváis recupera de lo expresado por el ministro Puig Casauranc; y **b)** la disputa y el rechazo que provocaron los escritores con ideas “esteticistas” y “extranjerezas”, pugna que ha quedado registrada en diversos ensayos y artículos, como el ya referido de Armando Pereira (“La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”). Es indudable la permanencia del tema bélico en el imaginario cultural de toda una sociedad posrevolucionaria, como después lo será la desilusión del movimiento armado; además, no dejemos de lado la propaganda ideológica que seguía afirmando discursivamente la victoria de la Revolución en muchos niveles de la vida nacional. Para bien o para mal, el tema sedujo buena parte del siglo anterior.

Con respecto a los narradores surgidos a mitad de siglo, Federico Patán, en el ensayo mencionado (“Los narradores ocultos”), reflexiona sobre los caminos tan distintos y la canonización de Carlos Fuentes y de Sergio Pitol, sin duda casos muy diferentes y que se entienden (o queremos entender) por las diferentes circunstancias por las que pasaron. Para el primer escritor, funcionó que “muy pronto la crítica [lo] puso en lugar destacado, fenómeno sin duda no muy distanciado de la pertenencia de Fuentes al grupo llamado ‘La mafia’. Es decir, en Fuentes vinieron a conjugarse la escritura sólida, abridora de sendas en la narrativa de nuestro país, y el apoyo de la prensa y del grupo mencionado”.²⁴ En cambio el segundo, quien vivió mucho tiempo fuera del país, no estuvo bajo los

²⁴ Federico Patán, *El espejo y la nada*, p. 55.

“reflectores” de la prensa y de la academia, y tuvo que esperar a que llegaran los premios literarios para entrar en el canon. ¿Cómo funciona el ingreso al canon: por calidad, por las relaciones del escritor, por la prensa, por la academia? Sobre este último punto, que es el que compete a esta tesis que ha recorrido los caminos propuestos por las novelas de dos veracruzanos, regreso a Mignolo para ver que

[...] todo se complica cuando hablamos de literatura porque somos a la vez “creyentes” (a nivel vocacional), que toman decisiones sobre la formación del canon, y “académicos” (a nivel epistémico), que estudian la formación y transmisión del canon. Desde esta perspectiva, la discusión sobre la formación del canon no es más que el resultado necesario de la “doble” naturaleza de los estudios literarios como disciplina. Si estamos de acuerdo en que “la crítica canónica (debería) centrarse en la *función* de las tradiciones normativas en las comunidades de creyentes”, deberíamos sustituir los problemas normativos que atañen a la (trans)formación del canon por explicaciones que tengan en cuenta las condiciones en las que se forman y transforman los cánones. Preguntas como *quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado* tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer*.²⁵

La obligación de revisar, de cuestionar la validez de los estudios generacionales y de la formación del canon queda manifiesta. Por eso he acogido con gusto la propuesta de los “mapas narrativos”; tenemos mucho terreno por cartografiar y, siguiendo con el símil topográfico, actualizar las cartografías de ciertos territorios y verificar si es acertada su valoración o si hace falta un nuevo catastro. El tiempo y los estudios (o los creyentes) lo dirán.

Otra obligación es deslindar en la medida de lo posible esta “doble naturaleza” de la que habla Mignolo: ser al mismo tiempo “creyentes” y “académicos”, tarea nada fácil, ya que muchas veces termina por dominar la parte vocacional, la parte que defiende un canon. No es difícil encontrar ejemplos de críticos y especialistas que, siendo “creyentes”, orientan sus comentarios o estudios hacia el canon reconocido y prestigioso, decisión que puede resultar cómoda, o que a veces se

²⁵ Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 256.

traduce en excelentes resultados, pero que deja en la penumbra muchas obras y autores con méritos similares. Replantear el canon no lo desestabiliza, como señaló Harold Bloom, antes bien lo enriquece.

Asalta de inmediato el cuestionamiento de qué lugar tienen o deberían tener López Páez y Melo en la literatura mexicana, si hablamos de dos autores que han sido de alguna manera (o de muchas) marginados del canon. Lamentablemente no puedo contestar tal pregunta; si acaso, dejar patente que la obra de uno por su aparente simplicidad y la obra de otro por los difíciles caminos que debe transitar el lector, han postergado (confío) su ingreso en el canon de nuestra narrativa debido al aislamiento de sus autores con respecto a ciertos círculos intelectuales y también debido a condiciones extraliterarias que ahora no podemos analizar.

No corresponde a este estudio arrojar la última palabra al respecto, pero sí dar cabida a varias dudas que dejo consignadas para trabajos posteriores. Por lo pronto, la aportación queda en una revaloración crítica de *El solitario Atlántico* y *La obediencia nocturna* a partir del uso de sus narradores. Quiero señalar, también, que el análisis realizado con herramientas teóricas y de revisión permite legitimar y problematizar otras herramientas críticas, generar nuevas posibilidades, me parece, en saludable relevo para las letras y su estudio.

Sé que no es suficiente este trabajo para la magnitud de la obra de los autores, pero valga este acercamiento para motivar respuestas, lecturas, críticas y, principalmente, un mejor trato y rigor a las narraciones de Jorge López Páez y Juan Vicente Melo. Apuesto por ello.

VI. Bibliografía general

- ABOITES Aguilar, Luis. "El último tramo, 1929-2000", en *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2006.
- AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970*. México: Editorial Planeta, 1990.
- BARRÓN, Luis. *Historias de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica/Centro de Investigación y Docencias Económicas, 2004.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1998.
- BOOTH, Wayne. *La retórica de la ficción*. Traducción Santiago Gubert Garriga – Nogués. Barcelona: Antonio Bosch, editor, 1974.
- BRUSHWOOD, John. *México en su novela*. Traducción Francisco González Aramburu. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 (Breviarios, 230).
- CABO Aseguinolaza, Fernando y María do Cebreiro Rábade Villar. *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia, 2006.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara, 2005.
- . *Notas de un francotirador*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, 1990.
- CASTAÑÓN, Adolfo. "El poeta en su taller", en *Boletín editorial*, número 119, El Colegio de México, México: enero-febrero 2006, pp.20-21. Texto consultado el 4 de mayo de 2006 en www.colmex.mx/PDFs/boletines/boletin119.pdf
- CASTELLANOS, Rosario. *Juicios sumarios I*. México: Fondo de Cultura Económica/CREA, 1984 (Col. *Biblioteca Joven*, núm. 13).
- CUÉLLAR Varcárcel, Ana Stella. *El espacio en La obediencia nocturna de Juan Vicente Melo*. Tesis Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: El autor, 1995.
- DÍAZ Ruíz, Ignacio. "Al filo del agua en la historia personal de Agustín Yáñez y el itinerario de su obra", en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica, coordinador Arturo Azuela. Madrid: Archivos, CSIC, 1992 (Colección Archivos núm. 22).
- DOMÍNGUEZ Michel, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx* (tomos I y II). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz, 1998 (colección Contrapuntos).

- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 (colección Lengua y Estudios Literarios).
- ESCALANTE, Evodio. *Las metáforas de la crítica*. México: Joaquín Mortiz, 1998 (colección Contrapuntos).
- ESPINASA, José María. *El tiempo escrito*. México: ediciones sin nombre, 1995. (Los libros del arquero).
- GAMIOCHIPI de Liguori, Gloria. *Yáñez y la realidad mexicana*. México: [s.e.], 1970.
- GARCÍA Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*. Traducción C. Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- GORDON, Samuel, compilador y editor. *Cuento mexicano reciente: aproximaciones críticas*. México: Ediciones Eón/The University of Texas at El Paso, 2005.
- , compilador y editor. *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*. México: Ediciones Eón/The University of Texas at El Paso, 2005.
- , compilador y editor. *Poesía mexicana reciente: aproximaciones críticas*. México: Ediciones Eón/The University of Texas at El Paso, 2005.
- , compilador y editor. *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*. México: Ediciones Eón/The University of Texas at El Paso, 2005.
- HERNÁNDEZ Sandoval, Adriana, coordinadora. *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México/Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- ISER, Wolfgang. "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall, compilador. Traducción Sandra Franco y otros. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales/Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 2001.
- LÓPEZ Páez, Jorge. *El solitario Atlántico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985 (colección Lecturas Mexicanas, núm. 92).
- MARTÍNEZ, José Luis y Christopher Domínguez. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- . *La expresión nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (colección Cien de México).
- . *Literatura mexicana. Siglo XX, 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

- MATEO Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.
- MEDINA Peña, Luis. *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 (Sección de Obras de Política y Derecho).
- MELO, Juan Vicente. "Autobiografía", en *Cuentos completos*, Veracruz, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- . *La obediencia nocturna*. México: Ediciones Era/Secretaría de Educación Pública, 1987 (colección Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 96).
- MIGNOLO, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)", en *El canon literario*, Enric Sullà, compilador, Madrid: Arco Libros, 1998 (colección Lecturas).
- MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México* (vol. 2), México: El Colegio de México, 1998.
- MUÑOZ Figueroa, Jorge Antonio. *Un regreso al origen. La infancia en dos novelas de Jorge López Páez: El solitario Atlántico y Mi hermano Carlos*, Tesis Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: El autor, 2001.
- OCAMPO, Aurora. "LÓPEZ Páez, Jorge", en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*. Vol. IV, México: UNAM/IIFL, 2003.
- ORTÍZ Flores, Patricia. "MELO, Juan Vicente", en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*. Vol. V, México: UNAM/IIFL, 2000.
- PACHECO, José Emilio. "Notas sin música para Juan Vicente Melo", en *Proceso*, número 743, 26 de enero de 1991, texto consultado en www.proceso.com.mx el 4 de mayo de 2006.
- PAREDES, Alberto. "Juan Vicente Melo", en *Figuras de la letra*, México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1990 (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal).
- PATÁN, Federico. *El espejo y la nada*. México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1998 (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal).
- . *"No más de tres cuartillas, por favor..."*. México: Editorial Ariadna, 2006 (Colección Laberinto de Papel/3).
- PAVÓN, Alfredo. "Prólogo" de *Cuento mexicano moderno*. México: UNAM/Universidad Veracruzana/Aldus, 2000.

- PEREIRA, Armando, coordinador. Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, colaboradores. *Diccionario de literatura mexicana*. México: UNAM/IIFL/Ediciones Coyoacán, 2004.
- , Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*. México: UNAM/IIFL, 2006 (Letras del Siglo XX).
- . *La Generación de Medio Siglo*. México: UNAM/IIFL, 1997 (Colección de bolsillo núm. 9).
- . “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, 2000, pp. 193-221.
- PERUS, Françoise. “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica, coordinador Arturo Azuela. Madrid: Archivos, CSIC, 1992 (Colección Archivos núm. 22).
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/UNAM, 1998.
- PORTAL, Marta. “Una lectura mítica de *Los días terrenales*”, en José Revueltas, *Los días terrenales*, edición crítica, coordinador Evodio Escalante. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992 (Colección Archivos, núm. 15).
- RAMOS, Luis Arturo. *Melomanías: la ritualización del universo (una lectura de la obra de Juan Vicente Melo)*. México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Literatura, 1990.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- REVUELTAS, Eugenia, “Dostoyevski y Revueltas”, en Edith Negrín, selección y prólogo, *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México: Era/UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1999.
- SALINAS Escobar, Edgar Iván. *Técnicas narrativas de Juan Vicente Melo en La obediencia nocturna*. Tesis Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: El autor, 2002.
- SEGOVIA, Tomás. “Tantos años sin vernos”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, número 370, octubre de 2001. Texto consultado el 4 de mayo de 2006 en www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/OCT_2001.pdf
- SELDEN, Raman, Peter Widdowson y Peter Broker. *La teoría literaria contemporánea*. Traducción Blanca Rivera de Madariaga. Tercera edición actualizada. Barcelona: Ariel, 2004 (colección Ariel Literatura y Crítica).

TORRES, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco)/Ediciones Eón, 2007.

———, “Las influencias literarias de Revueltas: Micrós, Faulkner, Malreux”, en Edith Negrín, selección y prólogo, *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México: Era/ UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1999.

TREJO Fuentes, Ignacio. “La narrativa alucinante de Jorge López Páez”. Nota introductoria al *Material de Lectura de Jorge López Páez*. México: UNAM/Difusión Cultural, 2000.

ZAVALA, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2004.