



Universidad Veracruzana

**Instituto de Investigaciones
Lingüístico-Literarias**

La obediencia nocturna de Juan Vicente Melo:
el ritual literario

Tesis

Que para obtener el título de
Maestro en Literatura Mexicana

Presenta

Luis Alberto Aldama Hernández

Directora

Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco

Xalapa, Veracruz, México

Diciembre 2013

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 2 |
| 1. <i>La obediencia nocturna</i> de Juan Vicente Melo dentro del panorama literario y desde la perspectiva crítica..... | 18 |
| 2. <i>Requiem aeternam donna eis</i> : rito y escritura..... | 37 |
| 2.1 Escritura y ritualidad en <i>La obediencia nocturna</i> | 38 |
| 2.2 La ritualidad en la configuración estética de <i>La obediencia nocturna</i> | 63 |
| 3. La literatura desde el interior: el misticismo literario..... | 73 |
| 3.1 La experiencia mística en <i>La obediencia nocturna</i> | 75 |
| 3.2 La escritura extática de <i>La obediencia nocturna</i> | 101 |
| Conclusiones..... | 117 |
| Bibliografía..... | 135 |

***La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo:
el ritual literario**

Este libro no enseña, ni conforta, ni guía
y la inquietud que esconde es solamente mía

Enrique González Martínez, *La palabra del viento*.

INTRODUCCIÓN

Escribe el sabio, aquel que está cierto de la valía de sus conocimientos y quiere, por medio de la tinta y el papel, heredarlos a la humanidad. Escribe el profeta, el hombre de fe que busca compartir su experiencia de lo sagrado, revelar lo que ha visto y señalar el camino de la ansiada salvación. Escribe el hombre de ciencia que sabe que sus descubrimientos e investigaciones pueden ser de gran valía. Toman la pluma el filósofo, el pensador y el hombre docto que adivinan necesario explicar sus pensamientos, alejarlos de la duda a través de la letra. Escribe el médico su receta, el hombre de Estado sus leyes, el químico sus fórmulas más valiosas; escribe quien no quiere ser olvidado, quien busca perpetuarse, quien desea salvar sus ideas de la bruma, quien quiere dar claridad y eternidad a sus palabras. Cuando alguien escribe, sin saberlo, sin pretenderlo quizá, forma parte de un ritual. A través de los signos, el escriba busca inmortalizar ideas propias o ajenas, imágenes reales o imaginarias: la expresión escrita es una ceremonia, un embrujo hecho de tinta y papel que busca librar del olvido a su autor. La escritura es el espacio donde la explicación erige su

torre más infranqueable, el refugio desde el cual el autor inscribe su voz en la eternidad. La letra es el baluarte del razonamiento, por ella y en ella la dubitación sólo es ya posible para ser resuelta. Investidos de un halo sagrado, autor y letra se pretenden invictos, imperturbables, incuestionables en su reino de garabatos.

Pero la letra es también extravío. Todos tienen derecho a escribir. Escribe el apasionado su carta de amor no correspondido. El loco es capaz de plasmar sus más absurdos desvaríos. Quien no duerme trata de hallar el sueño en la hoja en blanco. Escriben el apóstata y el ateo para rebelarse ante la ortodoxia de la fe. El suicida toma por última vez la pluma para dejar una nota desesperada. Es la otra cara de la escritura, la que nadie quiere ver, la que muchos pretenden no escuchar, esa faz no ilustrada, que no esclarece, que divaga, que confunde. Se trata de la escritura envuelta en el misterio, lejos de su matiz racional. No por ello, escribir deja de ser un ritual; esta escritura ensimismada, perdida, revela el otro sentido de su sacralidad, el terrible, el que destruye, el que exige un sacrificio antes de otorgar la epifanía; se trata de una ceremonia donde, quien toma la palabra y escribe, lo hace sólo para desaparecer, para ser opacado por su obra.

El poeta, el artista de la palabra, vive en carne propia esta doble concepción del acto de escribir. Sensible ante el devenir del mundo, es capaz de ver lo que nadie más observa, de adivinar la verdad que se oculta detrás de los acontecimientos. Su escritura es reflejo de su contexto, de lo que vive cada día, pero esa obra no es la realidad misma ni puede tomar su lugar; el poema o la novela tienen la capacidad de poner en tela de juicio una idea, de revelar la mentira, pero no son una certeza inamovible. Con todo, el escritor no se rehúsa a enfrentarse con la dualidad de su expresión, acepta sus bondades, las que le permiten expresar su naturaleza más íntima y, también, se abisma en la imposibilidad de sus propias

palabras, no se cobija sólo en su raciocinio, sino que se abandona a lo efímero e inasible que conlleva su trabajo.

Recorrer la obra de Juan Vicente Melo (1932-1996) significa encontrarse con la escritura de la mentira, la letra dando voz a la duda, el autor como servidor del misterio, la literatura como espacio de lo errático. Los protagonistas de su narrativa se mueven entre sombras, por los caminos de la oscuridad, incapaces de encontrar sentido a sus propias acciones, presas de la incertidumbre que conspira desde su interior. La palabra, en la expresión de Melo, no da claridad, no es fuente de revelación o de comprensión; antes bien, se contradice a sí misma y se dirige hacia lo indecible, lo impronunciable, lo indeterminado, lo incierto. En su *Autobiografía*, el escritor apunta:

Todo lo poco que he hecho hasta ahora está regido por un orden sentimental. Invento cosas — en los cuentos, en las novelas y hasta en las notas críticas sobre libros y música— porque me gusta contar historias, porque me gusta contar mentiras, porque me gusta inventar una realidad distinta a la que cotidianamente estoy supeditado. Mentir es, para mí, una necesidad. Nunca digo la verdad. Siempre invento cosas: de mí, de lo que sucedió respecto a mí, de lo que pasó en una fiesta, de mi personal comportamiento. Digo mentiras a tal grado que acabo por creer en ellas y por hacer de ellas la única y posible verdad (70).

El autor de *La obediencia nocturna*, hablando sobre su escritura, va por los límites, bordeando entre la verdad y la mentira, entre esos opuestos que, pareciera, no pueden nunca coincidir en un mismo espacio. Desde la perspectiva de Melo, lo sentimental pertenece a la no verdad, se ubica fuera de todo orden lógico. Si se tuviera que definir su obra con un solo adjetivo, el de *apasionada* sería tal vez el más indicado. Cuando el mundo no tiene espacio para las pasiones, cuando los sentimientos no tienen voz dentro del raciocinio de la realidad, el escritor busca el espacio para hacerse oír, para decir su verdad personal, para expresar su propia versión del mundo. De ahí la necesidad de edificar sobre la mentira, así surge la imperiosa exigencia de, a través de la invención, transgredir lo verdadero.

La obra de Juan Vicente Melo inicia con *La noche alucinada* (1956), volumen que, aunque anticipa ya las temáticas y obsesiones del autor, todavía vacila entre el realismo heredado de Rulfo¹ o Revueltas, por ejemplo, y no se ha terminado de encaminar hacia la revelación del interior que tanto preocupará a Melo a partir de su segunda colección de cuentos —*Los muros enemigos* (1962)—, la cual contiene ya el estilo, las estructuras y los temas que el escritor desarrollará a lo largo de su narrativa. *Fin de semana* (1964) es una obra redonda y definitiva en Melo, que incluye la maestría de su libro anterior y, además, posee una unidad entre los cuentos incluidos que no se halla en ninguna otra de sus colecciones.

El siguiente libro de cuentos de Melo será editado más de veinte años después de que viera la luz *Fin de semana*; se trata de *El agua cae en otra fuente* (1985), obra que, si bien incluye la madurez narrativa del autor y está a la par de sus cuentarios anteriores, no tiene la unidad temática de las dos colecciones pasadas. En la edición de los *Cuentos completos* del autor, publicada en 1997, se incluye una colección inédita, *Al aire libre*,² la cual vuelve a incluir tópicos insistentes del autor: la inocencia perdida, la nostalgia por un pasado que nunca volverá, el temor ante el mundo que rodea a los protagonistas de los relatos; los textos de este último volumen están inscritos totalmente en el estilo del autor, y si bien no constituyen una reconfiguración de su universo creativo, eso no los hace desmerecer ante el resto de la cuentística de Melo.³

¹ En la obra de Rulfo, la estética realista está presente en *El llano en llamas* (1953), colección de cuentos que condensa la tradición literaria previa a su publicación y que, a la vez, ha tenido una amplia influencia en la narrativa posterior. Aunque en cuentos como “Macario” o “Luvina” existe ya un adelanto de las técnicas narrativas que se dirigen más al diálogo interior o la subjetividad, es hasta la publicación de *Pedro Páramo* (1955) cuando Rulfo se aleja de la preocupación por mostrar un retrato fiel de la realidad.

² En la nota editorial que cierra el volumen se indica que ese título era constantemente mencionado por el autor en caso de que hubiera llegado a publicar, en vida, una nueva colección de cuentos.

³ Para tener una visión completa de los cuentos de Juan Vicente Melo es necesario remitirse al “Prólogo” de Alfredo Pavón a los *Cuentos completos* del autor, donde se revisa detalladamente cada relato.

La obediencia nocturna (1969) aglutina temas y motivos, obsesiones y deseos de un autor que, para el momento de publicar ésta, su primera novela, tenía ya configurado su universo ficcional:

La obediencia nocturna, esa proeza novelesca donde se mezclan el delirio, la invención de realidades, la búsqueda paranoica del ideal femenino, el sentimiento de orfandad, la atracción por lo demoníaco, la pérdida de identidad, el aura dolorosa de la pesadilla y el alcoholismo, resume una búsqueda estética y humana orientada a revelar las concreciones y evanescencias de la felicidad y lo luminoso, aunque, para ello, se parta de realidades perversas, cercadas por la náusea, la podredumbre, la sordidez, contenidos usuales de lo demoníaco en la narrativa breve de Melo. Síntesis y expresión depurada de sus antecedentes y consecuentes cuentísticos, *La obediencia nocturna* obliga a releer la obra total de Melo, no para topar con las fuentes capaces de explicarla, sino para disfrutar de un entrecruzamiento narrativo pleno, donde las voces de un texto se fusionan con las de otro hasta crear una monumental ópera (Pavón, 1997: 8-9).

La obra referida es una invitación a la duda, un llamado para entrar al espacio de búsqueda de la literatura. Las atmósferas de misterio e inasibilidad que se hallan en la novela pueden, en un primer momento, hacernos creer que nos encontramos ante una escritura cerrada, indescifrable; sin embargo, el compromiso de lectura que exige la obra del escritor veracruzano no justifica el olvido que ha recibido hasta ahora por parte de la crítica literaria, el cual empieza a menguar apenas cuarenta años después de que se publicó por primera vez.

La novela narra la reconstrucción que hace el propio narrador-protagonista de su pasado y la pérdida de la inocencia, su partida hacia la ciudad, que será el lugar de la corrupción y en el que se inicie la búsqueda incesante de Beatriz y el intento de descifrar los textos enigmáticos de un tal señor Villaranda. Inocencia y malicia, verdad y mentira, realidad y pesadilla se confunden en el recuerdo de quien narra su propia historia: Enrique, Marcos, Beatriz, Adriana serán los acompañantes, testigos, propiciadores de esta búsqueda que no termina.

Aunque *La obediencia nocturna* es una novela que tiende al hermetismo, es posible iniciar un análisis partiendo de la propuesta estética de la propia obra, considerando la relación de elementos como la ritualización y el misticismo con dicha forma de concebir la obra literaria. Al adentrarse en la escritura de Melo, es posible darse cuenta de la complejidad con que el autor aborda las pasiones de sus protagonistas, de la exactitud con que es capaz de traducir las inquietudes del interior, no de lo superficial o inmediato, sino de aquello que realmente se vive, se siente, se sufre. Trasladar ese devenir emocional a la escritura no es logrado, por Melo y la generación de escritores a la que pertenece, por medio de lo luminoso, la explicación clara y precisa o la exactitud descriptiva de lo que está aconteciendo; todo lo contrario: se trata de dar voz a lo inefable, a lo que se calla, lo que es contradictorio e inexplicable incluso para el dueño de la experiencia; pocas cosas tan complicadas de llevar al papel.

El presente estudio se ocupa, siguiendo la inquietud expuesta, de ahondar en la manera en que se explora esa interioridad en *La obediencia nocturna*. Por medio de una lectura global de la obra del autor, se ha considerado pertinente trabajar a partir de tres ejes temáticos. En primer lugar, el de la ritualidad y su relación intrínseca con lo sagrado, el cual dará una perspectiva amplia sobre cómo se concibe la relación de la escritura y lo religioso; ahondar en el carácter ceremonial del texto permitirá que una revelación tan confusa como la que acontece en la narrativa estudiada encuentre sentido. Como tema igualmente importante se ha contemplado el misticismo, ese camino tan particular para entender la manifestación de lo sagrado desde el interior, a partir de una experiencia que transforma a quien tiene contacto con lo divino y que lo hace participar de lo inefable, lo antes nunca visto, lo que no encuentra explicación. El tercer foco de atención, que cohesiona no sólo a los otros dos temas ya mencionados, sino a la totalidad de este estudio,

no puede ser otro que la escritura: es evidente la preocupación del autor por el más mínimo detalle al momento de contar sus historias; Melo se manifiesta como artífice meticoloso de la palabra y sus ritmos, de las emociones que ésta puede despertar; la novela aquí estudiada no es la excepción de ese trabajo arduo, se trata de una obra donde el lenguaje lo es todo, el escritor sigue en ella su vocación crítica y lleva hasta sus últimas consecuencias sus reflexiones sobre la labor artística en la propia escritura. Así, misticismo y ritualidad permiten abrir la obra a una lectura que no se ciñe exclusivamente a lo literario y, al ser ambos temas orientados por la concepción metaliteraria inherente al relato, permitirán una interpretación que no se aleja del sentido de la obra.

Para conseguir el objetivo señalado, se ha dividido esta tesis en tres capítulos. En el primero de ellos se explora, por un lado, lo que la crítica ha analizado al respecto de los temas que ocupan a este análisis, es decir, lo que se ha escrito acerca de ritualidad, misticismo y metaliteratura en la narrativa de Melo. Como segunda parte de ese capítulo inaugural, se realiza una exploración del panorama literario durante la época de surgimiento de la obra del autor, a través de los textos críticos sobre el mismo y sobre algunos de los escritores considerados afines a él en su propuesta estética; se busca, con ello, dar un panorama más claro de lo que significó la llamada Generación de Medio Siglo para la literatura mexicana.

El segundo capítulo del estudio se divide también en dos apartados. En el primero, se analizan los elementos que dan pie a entender el relato como un ritual y, por medio de las ideas de Roger Caillois y Georges Bataille, se trata de ahondar en la visión de lo sagrado que muestra Juan Vicente Melo en la novela. Este trabajo no busca solamente ser una descripción de elementos rituales dentro del relato y es por ello que, en la segunda parte del capítulo, se busca enlazar lo ya indagado con la estética de la obra de Melo, haciendo

patente que la elección de esta temática y la manera concreta de presentarlo tienen una estrecha relación con la concepción escrituraria del autor.

El tercer y último capítulo se concentra en el tema del misticismo. Con una estructura similar a la del capítulo previo, se hace necesaria —primeramente— una descripción y explicación de los elementos del relato que se vinculan con el tema, guiándose por medio de la reflexión, principalmente, de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús en torno a lo místico. El capítulo cierra con un apartado donde se articulan los elementos ya analizados en la novela con la visión estética de Juan Vicente Melo.

Paralelamente a las aseveraciones sobre la obra de Melo, se ha realizado una relectura de algunos de los autores relacionados con el escritor veracruzano, ubicados dentro de la llamada Generación de Medio Siglo. En el primer capítulo de este estudio se hace referencia a la necesidad de establecer puntos de encuentro entre los escritores de dicho grupo, específicamente, en su escritura, más allá de mencionar su afinidad por el año de nacimiento o por haber participado en los mismos proyectos culturales o editoriales. Así, a lo largo del segundo y tercer capítulo se ha tratado de enlazar, a través de las temáticas que son eje central de esta tesis, la narrativa de Juan Vicente Melo con ejemplos concretos de los textos de otros autores. Esta labor panorámica en torno a la generación ha sido desarrollada en las notas a pie de página porque se ha considerado como un tema secundario a los que guían la reflexión de este trabajo; de otra forma, la labor sería inabarcable: lo ahí apuntado no es sino una mínima parte de un trabajo que debe ocupar a posteriores investigaciones que se interesen no por el análisis de un solo autor, sino que reflexionen sobre las coincidencias del grupo mencionado.

Ritualidad y misticismo son temas que, obviamente, no pertenecen en exclusiva al ámbito de lo literario. Debe mencionarse que las conclusiones del estudio no son un mero

resumen de lo que se presenta en su desarrollo; se trata, más bien, de dar una visión de conjunto de los dos temas medulares de la investigación, hallando como punto de referencia la reflexión que se hace sobre la escritura —sobre el arte en general—, y tratando de encontrar un trasfondo más amplio en el que se hace evidente la intención crítica de autores como Juan Vicente Melo y sus contemporáneos.

Para sustentar las ideas aquí presentadas se ha recurrido al pensamiento de antropólogos, hombres de fe, estudiosos de la religión y filósofos, además de, por supuesto, teóricos de la literatura. A lo largo de la investigación, las consideraciones en torno a la escritura han guiado y cohesionado los otros dos tópicos centrales. No era posible seguir otro camino: la propuesta literaria de Juan Vicente Melo implica una honda reflexión sobre la propia obra; su visión de lo sagrado al interior del texto no es la excepción. Es por ello que el aparato teórico-crítico sobre el que se ha fundamentado este trabajo no ha sido seleccionado al azar; así, las propuestas de Roger Caillois, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Roland Barthes, entre otros, han sido elegidas por su profunda relación con la escritura, con el quehacer literario mismo.

Antropología y literatura son disciplinas que buscan profundizar en lo que es el hombre; así, convergen y divergen en parte de sus teorías, métodos y, en general, en sus esfuerzos por dar cuenta de ese constructo tan complejo que es lo humano: su comportamiento, su sociedad, su cultura. A través de este último concepto —el de cultura—, es posible trazar algunas coincidencias teóricas que pueden ser útiles para un trabajo de tendencia interdisciplinaria.

Roger Caillois, más interesado en los aspectos sociológicos de los rituales, toma los elementos que mejor conoce del campo antropológico e intenta deducir el comportamiento de la sociedad a través de ellos. El giro que el pensador francés impone a la teoría de

Durkheim es reconocido por el propio Caillois, quien advierte, en un texto posterior a *El hombre y lo sagrado*, la tendencia a no ceñirse exclusivamente al ámbito científico en sus observaciones teóricas, ni en su pensamiento en general durante la época de la fundación del *Collège de Sociologie*:

Estábamos de acuerdo, por supuesto, en la importancia eminente, cuando no decisiva, de lo sagrado en las emociones de los individuos y en las estructuras de las sociedades. Me esforzaba, desde esta perspectiva, en aplicar al estudio de este fenómeno del mundo contemporáneo lo que podía recordar de la lectura de Durkheim y de las enseñanzas de Mauss y de Dumézil, que yo unía, de modo extravagante, a sueños inspirados en obras de carácter novelesco, en particular *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence (1989: 77).

Las observaciones sobre lo sacro hechas por el grupo al que pertenecía Caillois se ven, en gran medida, orientadas por la literatura y van dirigidas, más que al estudio antropológico de los grupos que Émile Durkheim o Marcel Mauss describían, hacia la comprensión de la cultura occidental.⁴ Lo sagrado es, en los textos de Caillois, el reflejo del hombre, de su cultura, su sociedad, su historia y, también, de su intimidad, de sus preocupaciones y emociones más profundas, es decir, es posible leer, a través de la ritualidad y mitos de lo sacro, su ser mismo. La literatura, en el pensamiento del teórico francés, sigue el mismo sendero que lo divino, expresa más allá de las palabras puestas en el papel, revela lo personal y lo social, lo íntimo y lo público, lo histórico y lo específico, lo racional y lo emocional del mundo que la rodea.

⁴ La teoría de Caillois surge como heredera de las propuestas de investigadores como Émile Durkheim, Marcel Mauss o Robert Hertz, quienes —a caballo entre la sociología y la etnografía— dieron forma a los primeros estudios de lo que ahora es considerado un campo de estudio independiente: la antropología. Hoy día, el pensamiento de Émile Durkheim es fuertemente criticado por su relación con la ideología colonialista. Sin tratar de dejar de lado esas fuertes implicaciones, es necesario reconocer que las propuestas de Durkheim influenciaron a muchos estudiosos posteriores a él en los campos de la sociología, la etnografía y la antropología. Aun en la actualidad, debe concederse que el giro que dio el francés al estudio de la sociedad y del hombre introdujo, en cierta medida, el debate entre la subjetividad y la objetividad durante el proceso de investigación, discusión en la que ha habido puntos de vista radicales —el mismo enfoque de Durkheim inclinado hacia la objetividad— que, más tarde, han permitido la mediación entre ambas perspectivas.

La investigación en torno a *La obediencia nocturna* que aquí se ha planteado no pretende establecer generalizaciones acerca de la ritualidad o sobre la manera en que un grupo étnico, una sociedad o una cultura entienden su religión. Busca, en cambio, dar una lectura particular a la mirada estético-ritual de Juan Vicente Melo y, para ello, se trabajará en torno a las ideas que Caillois y Bataille ofrecen sobre la esfera de lo sagrado.⁵

Hay que comentar, también, la influencia del funcionalismo sobre Caillois, la cual tuvo, en los estudios literarios, toda una vertiente teórica que, incluso hoy día, tiene cierta vigencia. Como se señaló, Caillois se adentra en lo Sagrado siguiendo a Durkheim, quien, aunque reconoce una morfología de lo social, cree imposible la sistematización de tal amplitud. Caillois lo sigue en esta tendencia:

Ninguna fórmula, por muy elemental que sea, es aplicable a la complejidad laberíntica de los hechos [...] En estas condiciones, me he resignado a describir únicamente tipos de relaciones. Era lo más sincero, aunque no lo más prudente. Con esto, el aspecto esquemático y dialéctico de la obra se acentúa indudablemente hasta el extremo; he sido ambicioso por necesidad: no pudiendo emprender el estudio de la inagotable *morfología* de lo sagrado, me he visto en el caso de intentar exponer su *sintaxis* (1942: 7).

Los dos tipos de análisis mencionados por Caillois —el morfológico y el sintáctico— han dado como resultado, en la crítica literaria, estudios que se enfocan exclusivamente en el establecimiento de actantes, funciones y estructuras del relato, sin que ese tipo de trabajos, en su mayoría, redunden en una explicación más amplia del texto que es analizado. En la investigación que aquí se bosqueja, la finalidad de analizar un ritual va más allá de

⁵ Si bien uno de los cuestionamientos a las tendencias de Caillois y sus antecesores ha sido la de partir de un concepto de religión que no necesariamente refleja el pensamiento de los grupos étnicos de los que hablaban, dicho inconveniente queda de lado si consideramos que la figuración ritual de la novela a estudiar está totalmente en concordancia con la tradición católica occidental, que es también la referencia principal de los académicos franceses de quienes se han tomado categorías teóricas en torno al tema. Es claro que estudios más recientes sobre las figuraciones religiosas, míticas o místicas no occidentales dan más claridad sobre la comprensión de tales conceptos fuera de nuestros paradigmas, pero también debe reconocerse la importancia de estudios como los de Caillois en torno a un tema que, en realidad, había sido poco explorado hasta ese momento.

“desarmar” el texto con base en su relación con una nomenclatura o una taxonomía de orden antropológico. Lo que interesa es, más bien, contar con el soporte de una visión de lo sagrado que permita llevar esas relaciones entre elementos rituales presentes en la novela hacia un estudio más amplio sobre la visión de mundo del autor; además, se busca que ese mismo sustento teórico permita llevar las conjeturas surgidas de ese primer momento de análisis, al estudio de la propuesta estética de Melo y de otros escritores contemporáneos que compartían con él una misma visión de la literatura.

La propuesta teórica de Caillois no está encaminada exclusivamente a dar una mirada antropológica del hombre y su ritualidad. Su proyecto es más amplio y busca, por medio de las implicaciones resultantes de la observación de disciplinas como la etnología, la sociología o la misma antropología, adentrarse en el pensamiento del hombre; de ello resulta que las conjeturas del pensador francés empatan con los objetivos de esta investigación. Lo mismo puede afirmarse del pensamiento de Georges Bataille y así se confirmará en el desarrollo de la tesis.

Por otra parte, el proyecto teórico de Maurice Blanchot está interesado, también, en el ser del hombre. Al igual que sus compatriotas —Caillois y Bataille—, Blanchot tiene como punto de referencia la escritura: novelista, crítico y teórico literario, algunas de sus preocupaciones principales son la indagación en el acto de escribir, la figura del autor y el concepto de obra. En su texto *El espacio literario* (1955) es obvio el diálogo que el teórico francés entabla con la obra de Martin Heidegger en torno a la manera en que el filósofo entiende la función del arte, muy en particular, desde las aseveraciones que éste hace en su ensayo “El origen de la obra de arte” (1950).

Para Heidegger, la expresión artística aparece como una posibilidad de dilucidar la totalidad de su pensamiento filosófico. En el texto ya mencionado, el pensador alemán hace

un recorrido de su propuesta óptica, partiendo de la búsqueda de lo cósmico en la obra de arte, para abordar, posteriormente, la forma en que éste lleva el aspecto material de un objeto más allá de la utilidad. Heidegger explica —partiendo de los cuadros de Van Gogh que muestran un par de zapatos de labrador— cómo el *mundo* y la *tierra*⁶ se manifiestan en el *ser de la obra*, en el *ser de la creación*. La propuesta de Heidegger ve a la obra como un espacio de revelación del ser: en la obra están presentes, a través de la contemplación, el ser del artista, el ser de la obra, el ser de la *cosa* (el aspecto material: la esencia del lenguaje, del sonido, del color), el ser del útil (el aspecto pragmático del objeto representado).

Heidegger considera que la *manifestación* está presente en el trabajo del artista. Ideas como *alumbramiento* o *iluminación* hacen del arte el espacio donde puede surgir la verdad. La contemplación de la obra lleva a vislumbrar no sólo el ser de la misma, sino a encontrar un sentido del mundo y de las cosas en esa representación:

Pero la Poesía no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía (Heidegger, 1997: 111).

La verdad, para Heidegger,⁷ es un proceso creativo, no es algo dado o establecido previamente. Basado en el concepto de la filosofía clásica griega, *crear* es, entonces, algo

⁶ Para Heidegger, *tierra* es lo cósmico de las *cosas*, su naturaleza. En contraste, el *mundo* es lo que ha sido modificado por el hombre, lo que también señala como el *ser-útil* de las cosas.

⁷ El concepto de verdad en el pensamiento del filósofo alemán tiene relación con otras de sus ideas, como la revelación o el ocultar-descubrir: “Heidegger niega que la verdad sea primariamente la adecuación del intelecto con la cosa y sostiene, de acuerdo con el primitivo significado griego, que la verdad es el descubrimiento. La verdad queda convertida en un elemento de la existencia, la cual encubre el ser en su estado de degradación y lo descubre en su estado de autenticidad. La verdad como descubrimiento puede darse sólo, por consiguiente, en el fenómeno de ‘estar en el mundo’ propio de la Existencia y en él radica el fundamento del ‘fenómeno originario de la verdad’. El descubrimiento de lo velado es así una de las formas de ser del estar en el mundo”. José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999, “Verdad”.

que no tiene un significado técnico, manual o de ejecución práctica, sino que se relaciona con un saber. Asimismo, *saber* no es meramente poseer un conocimiento, sino un sentido amplio de percepción, la capacidad de “percibir lo presente en cuanto tal” (Heidegger 94). Así, arte y mundo forman parte de un mismo universo y la verdad literaria es algo que puede percibirse y que nos presenta el mundo en su devenir, el arte es la posibilidad de interpretar las cosas en su ser mismo.

Ante la visión epifánica que Martin Heidegger tiene sobre el arte, Maurice Blanchot dirige parte de las conjeturas de *El espacio literario* como respuesta a la ontología del filósofo alemán. Blanchot entiende las ideas de arte y escritura como un afuera, un vacío, un lugar donde la voz no habla, donde no hay posibilidad de comunicación. Su punto de partida en la interpretación de la obra es negativo —hablando en sentido filosófico—, cuestión que no debe dejar de considerarse cuando se hace referencia a una de las cuestiones centrales que intenta resolver el teórico francés: ¿qué expresa la obra de arte?

[...] la obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra (Blanchot, 1992: 16).

Indudablemente, hay en este planteamiento teórico una pregunta más allá del arte, hay un cuestionamiento sobre lo óntico, que entra —muy claramente, desde mi punto de vista— en diálogo con el pensamiento de Martin Heidegger. Para Blanchot, la soledad del artista en el espacio de la creación no se lleva a cabo como un *ser en el mundo*, sino como el exilio en un lugar neutral que nada manifiesta: “Un artista nunca podría elevarse desde el uso que hace de un objeto en el mundo al cuadro en que ese objeto se ha convertido en pintura,

nunca podría bastarle poner ese uso entre paréntesis, neutralizar el objeto para entrar en la libertad del cuadro” (Blanchot, 1992: 41).

El sentido de verdad, tal y como lo entiende Heidegger, no está presente en la obra desde la perspectiva de Blanchot. Para el primero, el *ser* se manifiesta en la obra de arte, vive en ella un proceso que va de la ocultación a la develación. La verdad artística en Blanchot se mueve en sentido contrario, se sumerge en un espacio oscuro, nocturno y —a diferencia del pensamiento de Heidegger— el arte no entabla diálogo con lo luminoso, con la revelación, con el regreso al mundo. El artista no reconoce el mundo a través de su obra; es capaz de llevar el objeto a su proceso de creación, pero no de devolverlo, no de iluminarlo como objeto.

Blanchot funda sus ideas en la negación de la interpretación y ese *no* es llevado al extremo, a la idea de establecer lo erróneo como la base de una posible hermenéutica a través de la obra. Las figuras de la noche y de la muerte son trascendentales en la teoría del francés como símbolos de lo que para él significa la escritura: desaparición, oscuridad, confusión, duda.

La teoría que subyace a este estudio explora, precisamente, ese sentido oscuro de lo literario. Desde lo sagrado, encauzado por los tópicos de la ritualidad y de lo místico, se busca dar una respuesta a lo impreciso, inefable, misterioso, que conlleva la expresión literaria. Esta postura se aleja de la idea de un arte transparente, diáfano, donde el mundo se revela, como lo plantea Martin Heidegger. El mundo también posee un sentido intraducible, posee laberintos que la letra no es capaz de dilucidar y, para dar cuenta de ellos, quien escribe no tiene más remedio que deambular por el sin sentido. En *La obediencia nocturna*, la pesadilla, el alcoholismo, las pasiones exacerbadas, la alucinación, son elementos que no encuentran una explicación en el propio discurso del protagonista. La escritura de Juan

Vicente Melo se dirige, pues, a lo interior de sus personajes, a sus sentimientos más ocultos, a aquello que, aunque se vive y se siente, no puede comunicarse en su totalidad. Es en ese sentido que las propuestas teóricas de Caillois, Bataille, Blanchot, con lo que se ha explicado, permitirán aproximarse a la noción estética de Melo.

No sólo las voces de la certeza tienen derecho a ser escuchadas. También esta manifestación de la letra —la que pretende interrogar, más que dar respuestas claras— conduce al conocimiento del sujeto que sólo atina a expresarse y comunicarse de tal manera. Así, ritualidad y misticismo serán analizados en la novela para hallar el vínculo de la escritura de Juan Vicente Melo con el ser mismo del hombre, en ese paso casi invisible que se da desde *el arte por el arte* hacia el conocimiento del ser.

1. LA OBEDIENCIA NOCTURNA DE JUAN VICENTE MELO DENTRO DEL PANORAMA LITERARIO Y DESDE LA PERSPECTIVA CRÍTICA

El estudio de una novela como *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo significa adentrarse en un universo literario que apunta hacia una búsqueda incesante, la cual no pretende ofrecer una solución a las preguntas que plantea. Es tal vez esta sensación de entrar en un territorio desconocido y oscilante lo que hace parecer a la novela como un texto reservado para los iniciados en la literatura de Melo; el compromiso que implica la lectura de una obra como ésta es tal vez más sencillo, aunque exige abandonar un esquema de pensamiento que se base en la lógica o en la explicación sin reserva del mundo: no hay una respuesta específica a las cosas que suceden, no existe un orden en los hechos que ocurren. La voz que se despliega a lo largo de la novela de Melo es la de alguien que, a través de una revelación interior, propia, busca desentrañar lo que en el exterior parece no tener sentido; la develación para sí mismo, sin embargo, no es para darle un significado al ritual que lo rodea, se trata simplemente de experimentar ese instante, de vivirlo a través del cuerpo sin que, necesariamente, pueda dársele una estructura lógica a todo su ser.

Si bien la cuestión central del presente trabajo no ha sido analizada a fondo por la crítica, no es posible dejar de considerar lo que ésta ha dicho sobre la obra de Juan Vicente Melo.⁸ Así, buscaré retomar las ideas ya expresadas con las que esta tesis puede establecer contacto para enriquecer, de alguna manera, los estudios sobre la obra del autor.

Los dos grandes temas que atenderé en mi investigación son la ritualidad y el misticismo; es este último del que más escasamente se ha ocupado, hasta ahora, la crítica

⁸ Es cierto que el presente estudio se enfoca al análisis de *La obediencia nocturna*, pero no se dejará de lado la crítica sobre la cuentística del escritor veracruzano, considerando la unidad que representa la totalidad de su obra.

literaria. *La obediencia nocturna* comienza con el intento del protagonista de explicarse el momento en el que se encuentra. El asomarse a la ventana no significa, como pudiera pensarse, la búsqueda de un escape al exterior, sino una interiorización de lo que le ha sucedido —o de lo que alucina que ha sucedido, hecho aún más íntimo, dado que sólo él tiene la idea de haber vivido tales delirios. Este replegarse por parte del personaje principal, aunado a la atmósfera ritual y de misterio, son elementos que aparecen en toda la novela y dan pie para poder hablar de la presencia del misticismo como temática importante del texto.

Mario Muñoz señala la importancia de este tema como una marca que identifica al grupo de escritores entre el que es considerado Juan Vicente Melo. El punto de partida del planteamiento literario de esta generación, conforme a lo expresado por Muñoz, es el ser conscientes de la actualidad que les ha tocado vivir:

Todas sus energías están volcadas hacia la actualidad, que es el tiempo que en verdad cuenta. Por eso algunas de las palabras claves en los textos de esta generación son: “misterio”, “instante”, “revelación”, “impresión”, “mirada”, “contemplación”, “descubrimiento”, “deslumbramiento”..., expresiones que traducen esa necesidad de alcanzar “lo eterno en el corazón del presente” (2000: 88).

Tópicos como el misterio, la revelación o la contemplación están íntimamente ligados a la idea de misticismo que aquí se pretende explicar. Si estamos ante un sujeto que trata de entender su ser desde una interiorización, es inevitable que la novela se torne misteriosa, contemplativa, existe el afán de encontrar una epifanía; las características de esa revelación son muy particulares e indispensables para concebir la obra de Melo y, hasta ahora, no han sido explicadas por los estudios en torno a la novela.

El lirismo que puede vislumbrarse en la obra genera, también, una atmósfera interior, la cual busca, principalmente, dar significación a un *yo* que pretende hacerse de una voz y de una comprensión de su ser. Jorge Ruffinelli, en su artículo “Juan Vicente Melo: Entre la elegía y el arcano”,⁹ muestra varias posibilidades de lectura de la novela y en una de ellas comenta:

Una tercera lectura sería simbólica, como correspondería a una novela del arcano. Mientras toda la primera mitad de *La obediencia nocturna* se desliza sobre los cánones de la novela lírica, en tanto la elegía por la infancia perdida, la segunda ingresa de lleno en una trama misteriosa, sombría, llena de acechanzas y enemigos, de violencia y pesadilla (27).

El uso del lenguaje por parte de Melo, su cercanía con lo poético, la elección de un discurso interior que parece dirigido sólo a sí mismo, son características que aproximan a la novela al discurso místico, a la manera en que, aquéllos que han buscado acercarse de una manera íntima a lo divino, refieren su experiencia; por supuesto, el presente estudio busca acotar las características de ese encuentro con lo desconocido y las variantes que presenta respecto a un discurso inmerso en lo religioso.

Por su parte, Federico Patán hace referencia al destino que viven los personajes a lo largo de la obra de Melo: “Estos personajes viven en la superficie la realidad que les ha tocado habitar: digamos, una geografía específica, alguna actividad cotidiana, una circunstancia gris” (264). Es cierto: en la obra íntegra de Melo —incluyendo, por supuesto, *La obediencia nocturna*— no todo es misticismo; están también presentes los entornos, las circunstancias que rodean a los personajes, pero el relato da primacía a lo íntimo, a la búsqueda mística que se busca explicar, como comenta el mismo Patán:

⁹ El mismo texto puede encontrarse como “Prólogo” a *El agua cae en otra fuente*. El artículo de Ruffinelli aborda la escritura de Juan Vicente Melo desde un punto de vista hermenéutico, con la otredad como tema principal y partiendo de un análisis del lenguaje del autor en algunos de sus cuentos.

Pero en el interior de sus personas [los personajes] viven otra realidad, la que da hondura a sus inquietudes y a la vez provoca el conflicto silencioso causa del acoso indeterminado vivido por estos seres. Esa otra realidad, la oculta pero a fin de cuentas definitiva, acecha en las partes oscuras de los protagonistas y en buena medida funciona como una especie de destino. Y como tal, como destino, es inevitable. Emite un llamado al que no puede negarse el personaje central (265).

Los personajes de Melo perciben y viven su destino interiormente. El ocultamiento que advierte Federico Patán es ese afán místico que recorre *La obediencia nocturna*, es la búsqueda que existe al interior del personaje central.

Siguiendo las ideas anteriores, Patán observa la construcción de una realidad alterna por parte de los personajes de Juan Vicente Melo, quienes —con base en dicha alteridad— se entregan a un sacrificio:

Por eso, la literatura de Melo rinde un profundo tributo a los ritos: aquél de dar consistencia a un personaje mediante el nombre que le atribuimos, aquél de aguardar el destino mirando a través de una ventana, aquél de convertirse involuntariamente en víctima de alguna ceremonia (266).

A partir de tal afirmación, se explorarán ahora las propuestas críticas que han hecho apuntes sobre la ritualidad en la obra del escritor veracruzano. El tema —aunque cuenta con una mayor revisión crítica que el del misticismo— no ha sido, a mi parecer, explorado en los aspectos específicos que la presente tesis tratará de abordar, así como tampoco se ha estudiado desde la mirada teórica que aquí se propone.

Regresando al comentario de Federico Patán, resta decir que este crítico entiende el universo de Melo como un infierno sufrido. Si bien hay posibilidad de encontrar esta idea en algunos cuentos del autor,¹⁰ me parece posible buscar una explicación de dicha obra

¹⁰ Ejemplos de esta escritura sumida en lo maligno y en la visión terrible del mundo de Juan Vicente Melo podemos encontrarla en cuentos de *La noche alucinada* como “¿Por qué lloras?”; asimismo, en el segundo cuentario —*Los muros enemigos*— podemos referirnos a “Cihuatéotl”; o bien a “Viernes: La hora inmóvil” de *Fin de semana*.

como una transgresión elegida y como la búsqueda del vínculo ritual entre pecado y redención. Ésa es, precisamente, una de las posibilidades de estudio sobre la obra de Juan Vicente Melo que busca alcanzarse en esta investigación.

Continuando con la perspectiva del mundo ritual en la obra, regreso al artículo citado de Jorge Ruffinelli. Se mencionó ya la presentación de varias perspectivas sobre la novela en tal análisis; así, Ruffinelli propone que “Otra lectura pondría a *La obediencia nocturna* entre las novelas de aprendizaje, de búsqueda de la identidad, de ritos de pasaje, de exploración existencial. Ahí se ubicaría el paulatino o súbito descubrimiento del *otro*, especialmente bajo especie femenina” (26). Aunque la referencia a la ritualidad es breve, la propuesta de este crítico es interesante por la consideración de lo femenino dentro de la novela, aspecto que no ha recibido mayor atención en las lecturas críticas a esta obra y del que se ocupará parte de esta investigación.

Por su lado, Luis Méndez y Esther Hernández¹¹ hacen una lectura del sentido primitivo de la obra de Melo al referirse a los rituales y han mencionado que la pesadilla que parece encontrarse al interior de la narración de *La obediencia nocturna* es, en realidad, una reinterpretación que busca abrir nuevas perspectivas sobre el pensamiento de temas como la muerte:

[...] siendo *La obediencia nocturna* un rito generado, nos deslumbra la transformación estética que ha hecho el autor, para conseguir una regeneración total, sí, pero en última instancia de la muerte, una reconciliación con ella. Y sólo el gran arte, el que está llamado a consolarnos de nuestra lamentable condición, puede conseguir este objetivo (34).

¹¹ Cabe apuntar que los autores de este artículo hacen un análisis desde elementos como el sueño y lo lúdico, y lo mitológico, buscando en todo momento atar las ideas de Huizinga con la expresión artística.

Ana Luisa Gil Adalid, en su tesis de licenciatura,¹² profundiza en el aspecto simbólico que tiene el agua en los cuentos “Música de cámara”, “Estela” (de *Los muros enemigos*), “La hora inmóvil” y “El verano de la mariposa” (de *Fin de semana*). Aunque la ritualidad no es el tema principal de su investigación, la autora de este análisis hace señalamientos útiles respecto al tópico. El más importante es apuntar que, a pesar de que los ritos que se presentan en la obra de Melo guardan relación con la tradición cristiana, existe un trasfondo más primitivo en la visión litúrgica del escritor.

Así, el ritual de Melo revela una dualidad que, aunque negada por el cristianismo, siempre ha estado presente en el sentido de la religiosidad. De la misma manera lo ha interpretado Tomás Segovia en su texto “*La obediencia nocturna, o el alcohol del diablo*”; el bien y el mal, desde la perspectiva del poeta son dos polos de un mismo movimiento:

Al [personaje viajero] de Melo le está deparado un destino más horrible: la aspiración misma es la condenación; no es que el camino del paraíso tenga que atravesar el infierno, es que el paraíso es el infierno, la ascensión es una disolución, hacer el bien es corromper y recibirlo corromperse, el mundo (éste o el otro) es un vasto celestinaje de deferente depravación, su rostro es la bondad del Mal (Segovia, 1991: 26).

Segovia encuentra, en la novela, la ambigüedad y dualidad que provocan, de forma indistinguible, el paso del bien al mal, de la pureza al pecado, de lo sagrado a lo profano. Esta visión dialéctica, donde no hay un límite o una frontera entre los dos planos mencionados, será sumamente importante para entender la perspectiva del presente estudio.

¹² La investigación de Ana Luisa Gil se centra en el estudio simbólico del agua, con base en la propuesta teórica de Gaston Bachelard, analizando el simbolismo presente en los cuentos de Melo desde un enfoque hermenéutico.

Melomanías: la ritualización del universo es el estudio más completo sobre la obra de Juan Vicente Melo. En este texto, Luis Arturo Ramos¹³ hace una amplia revisión de los temas, el pensamiento, las estrategias narrativas, los personajes que se encuentran a lo largo de la escritura del autor.

El tema de la ritualidad es, como puede inferirse del título del libro, parte central del análisis de Ramos, quien encuentra elementos como la victimización de los protagonistas, la utilización del espacio ciudadano como una especie de altar para el rito, la recurrencia a un lenguaje que se torna litúrgico, la voz de algunos narradores como participantes del acto sacrificial. Ramos hace un análisis puntual de estos aspectos litúrgicos en la obra de Melo, abriendo posibilidades de interpretación sobre los ritos que están ahí presentes.

Además de las observaciones hechas sobre los cuentarios,¹⁴ Luis Arturo Ramos dedica un capítulo al comentario de *La obediencia nocturna*.¹⁵ En su crítica, Ramos entiende el rito como el desencadenante de la narración y el elemento en torno al cual podría llegarse a una comprensión del texto: “Las neurosis del personaje: la manía redundante de actos y palabras (toda acción es ejercicio ceremonial; toda frase letanía), la conciencia de un mundo concatenado en la repetición sin fin, se organizan y adquieren consistencia en la estructura del rito” (106-107).

El mismo crítico observa atinadamente que muchos elementos de la novela —como el intercambio de puestos y nombres, la estructura ritual de la obra, el lenguaje reiterativo,

¹³ Ramos —también escritor— es uno de los autores que puede considerarse seguidor de la tradición escrituraria de Juan Vicente Melo. Un claro ejemplo de ello es su novela *Violeta-Perú*. La narración presenta el viaje en un camión a través de la Ciudad de México, donde un posible borrachito nos lleva por un recorrido a través de sus sueños, sus alucinaciones, sus deseos; sin duda, esta obra encuentra una afinidad profunda en distintos niveles con obras como *La obediencia nocturna*.

¹⁴ El análisis de Luis Arturo Ramos sólo incluye comentarios a las colecciones *La noche alucinada*, *Los muros enemigos* y *Fin de semana*. No se hace referencia a los cuentos de *El agua cae en otra fuente* (cuya primera edición fue publicada en 1985) ni de *Al aire libre* (volumen inédito hasta la edición de los *Cuentos completos*).

¹⁵ Se trata del capítulo: “VI. El rito vacío (*La obediencia nocturna*, 1969)”.

entre otros— provocan que la ritualidad que se observa y atraviesa los volúmenes de cuentos previos se vea confirmada y expresada de manera completa en *La obediencia nocturna*.

Un punto que se discutirá a lo largo de esta investigación, y que es manifestado también por Luis Arturo Ramos, es la comprensión del ritual, y de la novela en general, como un castigo, como la expiación de un pecado. Me parece que si bien está presente el ambiente de horror y desencanto en el texto de Melo, también es posible interpretar el caos desatado por el polo dionisiaco —tan presente en esta obra— como el planteamiento de una manera diferente de entendimiento. En este sentido, considero que la incertidumbre, la incoherencia y la distorsión que Ramos observa en *La obediencia nocturna*, y que son desatados por el alcoholismo del personaje, ofrecen una pista para entrever lo que el mismo Ramos señala: “*La obediencia nocturna* es una obra que devela la intención de imprimir su huella, la complejidad de su peso específico, en la sensibilidad del lector más que en su inteligencia” (123).

Para concluir con los apuntes hechos por Luis Arturo Ramos, debo mencionar que su ensayo también observa la inminente labor reflexiva sobre la propia escritura presente en la obra de Juan Vicente Melo. Si se presta atención, es posible darse cuenta de que en muchos momentos está presente “el aspecto metaliterario de sus tramas: un escritor que escribe o intenta escribir; un poeta que inventa o intenta inventar” (19).

Uno de los puntos en los que esta investigación busca enriquecer el panorama ya planteado por autores como Ramos es el ligar temas como la ritualidad y el misticismo con la reflexión escritural de *La obediencia nocturna*. Me parece posible abundar sobre la configuración escritural y autoral con base no sólo en los apuntes directos sobre la escritura que aparecen en la novela, sino también refiriéndose a elementos que se relacionan con la

búsqueda del *yo* dentro de la obra íntegra del autor y que, sin duda, se preguntan también por la existencia de un *yo escritural*.

Otro texto que se interesa por la preocupación escrituraria en la obra de Melo es “La narrativa de Juan Vicente Melo”, de Renato Prada Oropeza. Una idea importante de este artículo es la conciencia de que el plano de la narración se ve desplazado: lo que importa para un narrador como el de *La obediencia nocturna* no es contar una historia, sino la revelación y reflexión sobre la propia manera de contar las cosas, por la forma en que opera el relato.

Este interés sobre el acto escriturario coincide con lo señalado en otro momento por el mismo crítico¹⁶ sobre los mecanismos narrativos comunes no sólo a la novela, sino a la obra completa de Melo: la ruptura de la lógica racional, la fragmentariedad del discurso, el rompimiento de planos narrativos, la ruptura del orden lógico-temporal, el concepto de “destino” en los personajes, la conciencia de la futilidad del entorno humano, la disolución de la identidad única de los personajes (43).

La literatura que reflexiona sobre sí misma es el tema principal de María Esther Castillo en *La seducción originaria*. La obediencia nocturna, El libro, El hipogeo secreto: *Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo*. A través del concepto de seducción, dicho texto se aproxima a la conformación de una estética particular de la generación a la que pertenecieron los autores sobre los que abunda: “El arte desplegado en la obra de Melo, García Ponce y Elizondo, si de algo nos hace conscientes es que la trascendencia es una ilusión, es una representación que se autorrepresenta. No obstante, la

¹⁶ Se trata del texto “En torno a *La obediencia nocturna*”. Este artículo fue publicado en la compilación ya mencionada: *Los sentidos del símbolo: ensayos de hermenéutica literaria*. Hay que señalar que, si bien los textos de Prada sobre Melo tienen como fundamento principal el estudio semiótico, en este último artículo citado el crítico parte para ello del pensamiento de Maurice Blanchot sobre la escritura, siendo este autor uno de los fundamentos teóricos principales de la presente investigación.

‘iluminación’ estética brinda el sentimiento de unidad con el universo, y como tal es una ironía que seduce” (Castillo, 2010: 154). El texto de Esther Castillo ahonda en la intención autocrítica de los autores y se adentra en la trascendencia que tiene la epifanía del arte, cuestión que también será de suma importancia en la tesis aquí desarrollada.

Tomar en cuenta lo que aquí se ha presentado sobre la crítica a la obra de Melo, permitirá ahondar de manera más exacta en los temas que interesan a esta investigación. No es posible evitar los vínculos con la labor crítica que se ha hecho sobre el autor veracruzano, sobre todo si se busca aportar nuevas ideas al análisis de la obra de uno de los escritores más representativos de su generación.

Referirse, precisamente, al grupo al que pertenecía Melo significa entrar en nuevos debates en los que se ve inmiscuida la obra del autor veracruzano. Aunque esta investigación no tiene dicho tema como punto central, sí es necesario realizar algunas observaciones en cuanto al panorama literario y cultural en el que surgió *La obediencia nocturna*, más aún cuando ahondar en ese tema permitirá tener una perspectiva más amplia de los conceptos en torno a los cuales gira el presente estudio.

Hablar de la escritura de Juan Vicente Melo dará la oportunidad, asimismo, de adentrarse en las similitudes y filiaciones que ésta tiene con la de otros autores contemporáneos al veracruzano. Se pretende, pues, profundizar en los puntos en común que existen no tanto temporal o amistosamente, sino en la letra misma. Al indagar en temas que son medulares en la narrativa de Melo, será posible describir las redes que lo conectan con otros escritores.

Debe aclararse que no se intentará definir si Juan Vicente Melo —y otros autores— pertenecen a la Generación de Medio Siglo, al grupo de la *Revista Mexicana de*

*Literatura*¹⁷ o a la muchas veces referida *maffia*.¹⁸ Importa, en cambio, explorar cuál es la concepción artística que permite hablar de una generación y cómo dicha propuesta estética se ve traducida en la escritura, además de las razones que existen —muchas de ellas de carácter político, ideológico y social— para agruparlos o llamarlos de una manera determinada. De esta manera, probablemente, se ayude a esclarecer cómo se ha conformado un grupo al que se han asociado nombres como Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Tomás Segovia, José de la Colina, Huberto Batis, Sergio Pitol, citando a los más comunes; además de otros que parecen no tan cercanos como Sergio Galindo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Jorge Ibarguengoitia, Fernando del Paso, Emmanuel Carballo; o inclusiones que se hacen más por la relación de fechas de nacimiento e inicio de actividades literarias, como la de Carlos Fuentes.¹⁹

Enrique Krauze, en su artículo “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”,²⁰ hace un recuento de las tendencias artísticas y de pensamiento durante el siglo XX. Entre las cuatro generaciones referidas por el autor, la tercera es la llamada *Generación de Medio Siglo*.²¹ Cabe destacar lo apuntado por Krauze en cuanto al panorama social y cultural en el que se desarrolló tal grupo: “Otro desangelado factor condujo al crepúsculo nacionalista: el dinero. Las instituciones culturales (UNAM, El Colegio de México) comienzan a promover la investigación, edición y difusión de la cultura —no sólo la docencia— y para formar cuadros académicos financian largas y hermosas temporadas en París” (147). Se vive en

¹⁷ Término utilizado por Mario Muñoz, Renato Prada y Luis Arturo Ramos, entre otros.

¹⁸ Nombre con el que se ha aludido despectivamente al grupo y que, más tarde, los miembros de la generación usaron para referirse a sí mismos. En las siguientes páginas se hablará con detalle sobre el tema.

¹⁹ En gran medida, el identificar a este conjunto de escritores como el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* puede hacer pensar que personajes como Tomás Segovia o Vicente Melo estuvieron totalmente influenciados y guiados por Carlos Fuentes, lo cual tiene muchos matices, sobre todo al momento de hacer comparaciones entre la escritura de Fuentes y los otros autores que participaron en la publicación.

²⁰ Texto incluido en el libro *Caras de la historia*.

²¹ Las otras tres “estaciones” son: *La Generación de 1915*, *La Generación de 1929* y *La Generación de 1968*.

México un momento de cambio para la labor intelectual y, sin duda, Juan Vicente Melo fue parte de este intento de nacionalización de la cultura, participando en publicaciones como *México en la Cultura* (suplemento de *Novedades*), *Siempre!* y, más tarde, en el equipo de Difusión de la UNAM. Durante este periodo destacan las figuras y el liderazgo de Fernando Benítez y Jaime García Terrés.

El cambio que se presenta en la intelectualidad mexicana está íntimamente relacionado con las transformaciones políticas y sociales promovidas en el país. Se comienza a vivir un momento más lejano a la Revolución Mexicana, no sólo cronológica, sino ideológicamente, y prueba de ello es la tendencia del Estado a insertar al país en el cosmopolitismo:

La intensa desnacionalización económica y social se corresponde, en forma obligada, con la progresiva debilidad del (romántico) nacionalismo cultural. El grupo en torno al presidente Miguel Alemán (1946-1952) ve en la teoría y la práctica desarrollista (“primero, la acumulación de riquezas; quizá algún día, su reparto más conveniente”) la manera de consolidar el capitalismo. Una ideología se impone no sólo en la burguesía sino en la sociedad en su conjunto. Bienvenidas las inversiones extranjeras: al término de la segunda guerra mundial, este hamiltonismo oficial acepta complacido la gigantesca afluencia de capitales extranjeros que van adueñándose de la economía. La desnacionalización va inventando y patrocinando a la Unidad Nacional y, en el terreno de la cultura, las actitudes ideológicas específicas se arrinconan entre premios, homenajes y celebraciones conjuntas del Poder y del Espíritu (en banquetes donde todos son y están). De modo casi unánime, el movimiento intelectual es gobiernista (la cultura se construye en la estabilidad) (Monsiváis, 1977: 414).

Se debe ser claro al expresar que los proyectos intelectuales de esta época respondieron, en cierta medida, al afán progresista del Estado. Es lógico pensar que no todos los personajes inmiscuidos en la cultura del país tuvieron acceso a los privilegios que vivieron las instituciones. Para tener una visión más completa del periodo se debe recurrir también a autores que, de una u otra forma, se vieron “relegados” del proyecto del Estado. Tal es el

caso de José Agustín,²² quien habla muy claramente del mote de *maffia* atribuido al grupo dentro del que Melo se desempeñaba:

Para 1964 ya se le conocía como “la mafia” porque a ellos mismos les gustaba el término y jugaban con él con un ingenio que no lograba rebasar el cinismo. Para entonces el grupo controlaba directa o indirectamente el suplemento de *Siempre!*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *Diálogos* (que un año antes iniciara Ramón Xirau con el apoyo de El Colegio de México), Radio UNAM, la Casa del Lago y varias oficinas de difusión cultural con todo y sus nóminas. El gobierno poco a poco fue reconociendo su fuerza intelectual y de hecho procedió a aglutinar a muchos de ellos. Por tanto, los de la mafia lo pasaron muy bien en los años sesenta porque tuvieron todo lo que quisieron: aprecio de las altas esferas y admiración de muchos jóvenes (219).

La crítica de Agustín, por momentos, carece de matices a la hora de hablar de todos los autores que participaron en las publicaciones que menciona. Esto a pesar de que aprecia una división interna en el grupo al que hace alusión:

Con Benítez y Fuentes también se hallaban varios escritores, que a la larga vinieron a componer el sector conservador-intelectualista del grupo: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José de la Colina, Sergio Pitol. Por su parte, Poniatowska, Monsiváis, Pacheco, Carballo, Luis Guillermo Piazza y María Luisa Mendoza formaron el “sector popular”. Las dos corrientes eran la planta baja, pues en la alta (o planos himaváticos) moraban Paz, Benítez, Fuentes, Jaime García Terrés y el filósofo poeta Ramón Xirau (205).

El autor de *La tumba* reconoce, por una parte, la innegable calidad literaria de los autores pertenecientes a la *maffia*, pero vuelve a generalizaciones que difícilmente pueden atribuirse a todos los nombres que critica:

²² Las opiniones de José Agustín tienen especial relevancia si tomamos en cuenta la división que hace Margo Glantz en su “Estudio preliminar” (en *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33.*), donde con cierto tono despectivo llama al grupo de José Agustín “escritores de la onda”, dejándolos fuera de lo que ella considera *escritura*, donde ubica a autores como Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y el mismo Juan Vicente Melo. Las consideraciones de Glantz adquieren más peso si se toma en cuenta que ella misma ha sido considerada parte de la *Generación de Medio Siglo*. Una postura también a favor del grupo es la de Luis Guillermo Piazza, quien en su novela *La mafia* aborda el conflicto dándole un enfoque ficcional.

[...] su rechazo al chovinismo y al provincianismo (los cargos más terribles que solían pronunciar) los llevó a apoyar entusiasta pero acriticamente la cultura europea y a subestimar muchos aspectos importantes de la cultura nacional. Era común, por ejemplo, oír que México jamás había producido una sola obra maestra (221).

Cuando se habla de literatura no debe dejarse de lado el contexto social y cultural en el que surge una obra y, en ese sentido, es importante no perder de vista el elitismo que rodeó al grupo de trabajo de Juan Vicente Melo,²³ pero, de la misma manera en que se debe ser crítico con tales formas de manejarse política o institucionalmente, también debe ahondarse en la obra de los autores pertenecientes —o no— a la élite y sobre las posturas de pensamiento que ahí se expresan. Con ello pueden evitarse consideraciones que lleven a un rechazo prejuiciado hacia un autor por la pertenencia a un grupo y el consecuente desconocimiento de su obra.

Juan Vicente Melo fue partícipe del auge intelectual de los años sesenta: participó en las distintas publicaciones que hemos mencionado, siendo parte del consejo de redacción de la *Revista Mexicana de Literatura* en 1962, fue director de la Casa del Lago²⁴ de 1963 a 1966, parte de Difusión Cultural de la UNAM hasta 1966; sin embargo, desde el arribo de Gastón García Cantú al grupo editorial de la Universidad Nacional, el grupo se dispersa y el enfrentamiento con este nuevo director lleva a sus integrantes a un segundo plano en el que han permanecido, en mayor o menor medida, algunos de ellos.

²³ Armando Pereira, en *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, tiene una visión muy clara de lo que han significado los grupos literarios en distintos contextos: “Si analizáramos con distancia crítica el panorama actual de la literatura mexicana, ¿no podríamos hablar también de ‘mafias’ muy precisas y delimitadas? Una de dos: o aceptamos que en nuestro ámbito cultural la ‘vocación mafiosa’ es un mal endémico que nos constituye y contra el que ya nada podemos hacer, o aceptamos, más bien, que toda revista o grupo literario tiene derecho a tejer su propia red de afinidades y divergencias sin que por ello se sienta culpable o en pecado mortal. ¿No se ha dicho lo mismo, por otra parte, de grupos como el de *Sur* en Buenos Aires o el de *Orígenes* en La Habana, para sólo citar dos ejemplos cercanos en el tiempo y en el espacio?” (42-43).

²⁴ De aquí que también se mencione al grupo como Generación de la Casa del Lago, lugar que fue uno de los centros de difusión artística más importante del país en la década de los sesentas con las direcciones de Juan José Arreola, Tomás Segovia y el mismo Melo.

Vale la pena mencionar algunos de los puntos en común que distintos críticos han visto en el grupo. En primer lugar, podemos hablar de la ruptura con una corriente nacionalista que imperaba antes de su aparición. Para la vieja mirada literaria, que había caído en lo convencional, la forma de contar las historias se había estancado. En cambio:

Para los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura* la realidad no podía encasillarse en una sola dirección; esto conducía a un reduccionismo total. Por el contrario, advirtieron que lo real se despliega en varias dimensiones temporales y espaciales con una carga intensa de ambigüedad (Muñoz, 2000: 85).

Parte de las propuestas estéticas de la generación emergente se derivan de su búsqueda en un panorama más amplio que el meramente nacional. Se habla, pues, de una generación cosmopolita, donde parte de su inquietud se refleja no sólo en la creación, sino en la crítica literaria —y de arte en general—, la difusión cultural, la traducción. Como bien menciona Luis Arturo Ramos, no puede ignorarse que esa actitud surge como inquietud propia, pero también como respuesta a una política de Estado:

Al buscar en la literatura foránea las luces y sombras que los ayudaran a reconocerse, los miembros del grupo se encontraron de paso y sin buscarlo, con una certeza irrefutable: el arte deriva de la libertad individual y ésta de condiciones económicas y políticas que sólo hacen posibles las libertades individuales. El círculo vicioso queda bautizado tácitamente con el nombre de democracia. En estricta aunque tal vez inconsciente correspondencia, los personajes literarios de esta generación se lanzan a la conquista de sí mismos, a la recuperación del espacio perdido, a una lucha en contra de la moral anquilosada y castrante, en busca del sueño que los hará libres, de las obsesiones que los volverán sabios, del amor que los hará felices, del triunfo que establezca, por fin, que no hay lenguaje mexicano sino artístico y que tal debe ser el código básico de la comunicación (1990: 11-12).

Las influencias europeas²⁵ recibidas por los escritores contemporáneos a Juan Vicente Melo se reflejan en varios aspectos. Uno de ellos —el cual es de particular interés para esta

²⁵ Para conformar la base teórica de la que partirá el presente análisis de *La obediencia nocturna* se ha tomado en cuenta este aspecto, sabiendo que algunos de los intereses de Melo y otros escritores eran las propuestas de

investigación—es la reflexión sobre la propia escritura, es decir, la preocupación por cómo se plasma la expresión artística. Éste es, sin duda, uno de los elementos en los que coinciden varios de los autores de la época y así, lo mencionado por Renato Prada acerca de la metanarrativa de Melo es válido para otros de sus coetáneos:

Con la narrativa de J.V. Melo ocurre algo diferente, al menos en sus relatos más característicos; pues el narrador de éstos parece interesado en construir un discurso atendiendo más bien a cómo cuenta (al mecanismo del contar, la meta-operatividad) que a lo que cuenta; es decir, el contar una historia pasa a segundo plano (o se enreda de tal modo que parece desaparecer, como en *La obediencia nocturna*), ante el interés por demostrar los elementos o mecanismos narrativos (1990: 14).

Esta postura estética es la que ha llevado a la crítica a remarcar la aparente falta de interés de estos escritores por su entorno. Aunque parte del deseo de este tipo de escritura es “trascender las limitaciones del costumbrismo y la obviedad del compromiso social a favor de preocupaciones temáticas y existenciales más complejas y universales” (Muñoz, 1999: 28), me parece complicado aseverar que no existe interés alguno por lo que sucede en el contexto de quien escribe. La búsqueda de lo íntimo²⁶ es también parte del ser humano, a pesar de no ser la pregunta por el *ser nacional* que imperaba en la época. Todo individuo, para ser capaz de hallar su lugar dentro de un entorno social debe antes, sin duda, alcanzar una conciencia de sí mismo, en eso radica, a mi parecer, la trascendencia —más allá de lo meramente literario—de un texto como *La obediencia nocturna*. Pensar de otra manera y argumentar que el hablar de la realidad propia no tiene relación con nuestro contexto equivaldría a hacer del pensamiento —de la Filosofía si se prefiere hablar de una disciplina

la *Nouveau Roman* y del postestructuralismo francés, quienes también estaban interesados en la idea del arte por el arte —o arte ensimismado— y por las reflexiones sobre el sujeto escritural.

²⁶ Federico Patán apunta que escritores como García Ponce, Sergio Pitol o Melo “son escritores que evitan la crítica social o política directa y prefieren dedicarse al retrato minucioso de ciertos meandros psicológicos existentes en el ser humano. Son exploradores de lo íntimo” (258).

en concreto— una actividad a la que le es imposible causar algún efecto sobre la sociedad, la política o la cultura. Coincido con Jorge Ruffinelli, quien introduce la idea de que la escritura de la generación plantea la posibilidad de situar el pensamiento en un plano diferente, de acceder al conocimiento desde nuevos enfoques, como puede ser el literario:

Si algo nos trajo la literatura del medio siglo, eso fue la exhibición de vías simultáneas aunque contradictorias, la búsqueda, en arte y pensamientos, de planos conflictivos no para resolverlos sino para plantearlos y dejarlos insolubles. El matiz en lugar del blanco y negro, la tercera orilla del río, lo fantástico no como irrealidad sino como escándalo en lo real (27).

A pesar de que es amplia la discusión que se ha hecho respecto al tema de la Generación de Medio Siglo, realmente existen pocos estudios que hayan ahondado en las semejanzas que se hallan en la escritura misma de quienes han sido enlistados como parte del grupo. Resulta excesivamente generalizador hablar de que una generación está formada por autores nacidos en una fecha determinada (entre 1921 y 1935 según Enrique Krauze), o por aquellos que explicitan la influencia de la lectura de obras europeas. Debe pensarse en hacer un análisis más específico para hallar afinidades estilísticas entre diferentes autores, y mucho más ante la notoria diversidad y contradicción que puede aparecer en escritores coetáneos a Juan Vicente Melo. Este interés no es sólo con el afán de establecer, ociosamente, una taxonomía, sino de hallar puntos de contacto mucho más concretos entre los autores del grupo. Lejos de ser estéril, el trabajo de comparar las distintas obras ayudará a entender mejor la búsqueda de una generación, sus similitudes y diferencias, a quitar de ella la impresión de ser un todo vago e informe, sin diferencia; es cierto que la literatura moderna del país —y del continente— tienen un devenir y una tradición, pero es importante establecer las características propias de una lista que es tan amplia como lo dice Federico Patán:

Si pensamos que lo escrito por Melo abarca trece años, de 1956 a 1969, podemos mencionar como textos pertenecientes a un concepto nuevo de la literatura lo que hizo José Revueltas, *El libro vacío* de Josefina Vicens, *El bordo* de Sergio Galindo, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *Los albañiles* de Vicente Leñero, el *Farabeuf* de Salvador Elizondo, el *José Trigo* de Fernando del Paso y los primeros avances del grupo llamado de la “Onda”. Al lado de esto, los tercios ramalazos finales de una narrativa inocente en sus recursos, cuando ya el *Pedro Páramo* había indicado que el campo mexicano no aceptaba visiones unidimensionales (259).

La crítica de Mario Muñoz puede ser una guía para hallar similitudes escriturales en la generación, tratar de hallar puntos en común no sólo en su trabajo cultural o editorial, sino en sus textos. Así, Muñoz apunta temas a revisar como puede ser el sentido epifánico presente en diferentes obras:

Acercarse a estos autores exige, entonces, un cierto grado de información y una sensibilidad afinada, capaz de percibir las oscuras pulsaciones que laten en el interior de los textos cuyos ocultos significados piden una lectura atenta y desprejuiciada. Ingresar al universo de esos relatos y novelas es sumergirse en las zonas perturbadoras de los impulsos primarios, origen de las epifanías o de las caídas irremediables (2000: 87).

En la misma ruta, Muñoz también señala, más que sólo nombres de autores, obras específicas que pueden considerarse afines, lo cual representa un primer paso para hacer mucho más clara la idea de una generación:

recordemos algunos títulos memorables: *Imagen primera* y *La noche*, de García Ponce; *Farabeuf* y *Narda o el verano*, de Salvador Elizondo; “Hacia Varsovia” y “La pantera”, de Sergio Pitlor; “Estío”, “Olga”, “La Sunamita” y “El amigo”, de Inés Arredondo; “El parque hondo”, “Tarde de agosto” y “El viento distante”, de José Emilio Pacheco; *La lucha con la pantera*, de José de la Colina; *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo. La acabada elaboración de estos textos y la compleja visión de mundo que develan los sitúa en el orbe opuesto a la tradición mimética (2000: 87).

Tras esta breve presentación del entorno social y cultural presente al momento de la aparición de *La obediencia nocturna*, debo insistir en que es importante aportar observaciones sobre el grupo al que perteneció Juan Vicente Melo, aunque tratando de

hacerlo desde las obras que tienen rasgos en común y con ejemplos que permitan esclarecer tales afinidades literarias. Así, a partir de mis indagaciones sobre la ritualidad y el misticismo presentes en *La obediencia nocturna*, será posible ahondar en la estética ya no sólo del autor de la novela, sino también de escritores que confluyen en esta mirada escritural.

En correspondencia con lo anterior, este capítulo no agota lo que hay que decir sobre los puntos en común entre Melo y sus contemporáneos. Será a lo largo del análisis de la novela aquí estudiada que se harán observaciones que busquen aclarar cómo se tejen canales de comunicación entre el autor que me ocupa principalmente y otros que participan de su propuesta literaria.

2. REQUIEM AETERNAM DONNA EIS: RITO Y ESCRITURA

Cuando alguien se encuentra ante lo desconocido, frente a algo extraño, son inevitables el miedo y la incertidumbre, se produce un temblor en quien vive esa experiencia; al mismo tiempo, se es presa de una atracción, lo ignoto también tiene el poder de fascinar. Cuando se contempla el fuego, está latente la tentación de tocarlo, tal vez incluso después de saber que éste producirá una herida.

Luego de haber estado en el terreno de la fascinación y la zozobra se busca dar cuenta de lo ocurrido; es así como surge el sentido de lo sagrado, ese espacio donde se está ante aquello que el hombre no puede controlar, frente a eso que lo supera, un fenómeno situado más allá de su entendimiento.

A través de los mitos, cada sociedad —casi sin excepción— ha buscado narrar el tiempo de los dioses, darle un sentido a lo sagrado, y ese significado encuentra su plenitud en la acción ritual que es su puesta en escena, su rememoración. Todo este sentido religioso ha permeado en el pensamiento del hombre hasta la actualidad, aun a pesar del avance en el conocimiento científico que ha cambiado la percepción y la explicación que se tiene del mundo que nos rodea; quizá, esta conservación del sentido de lo sagrado actúa como contrapeso del dominante pensamiento racional.

En *La obediencia nocturna* es innegable la constante búsqueda por cruzar un umbral, esa frontera que separa al protagonista de su retorno al paraíso perdido. A cada paso que da, el narrador se interna en una rememoración litúrgica con el fin de poseer a Beatriz, quien se presenta como el elemento prohibido, aquello que —al igual que lo sagrado— no puede ser tocado sin una consecuencia. El presente capítulo busca dar cuenta, pues, de los elementos rituales presentes en la novela, no con el mero fin de enumerarlos y describirlos, sino de

ahondar en la manera en que distintos conceptos como lo cíclico, lo sacrificial o la idea de representación, conforman una perspectiva de lo sagrado dentro de la obra. A través del pensamiento de Roger Caillois y, sobre todo, de Georges Bataille, se ahondará en la conformación del sentido de lo divino, en una interpretación que dista de ser próxima a los paradigmas que el cristianismo ha privilegiado en su doctrina. La violencia, el rompimiento de las reglas, la transgresión de los límites impuestos —lo que el cristianismo llamaría el pecado—, surgen, en el relato de Melo, como elementos insoslayables para llegar a la revelación de lo incomprensible, de lo que está más allá del entendimiento del protagonista.

A través de este entramado teórico y analítico, se tendrá una visión general de cómo los tópicos propuestos se tornan fundamentales para hablar de la novela. La exploración de lo ritual y lo sagrado —y los otros conceptos de los que se ha hecho mención y que están alrededor de esas ideas— no se limita al estudio de la trama del relato, antes bien se dirige a elucidar un sentido más amplio de la obra de Juan Vicente Melo, así como a aproximarse a la concepción artística que sobre la propia escritura tenían el autor y otros miembros de su generación.

2.1 ESCRITURA Y RITUALIDAD EN *LA OBEDIENCIA NOCTURNA*

La obediencia nocturna es un retorno constante del narrador intentando explicar qué es lo que le ha sucedido, se presencia un continuo ir y venir entre el momento en que un hombre se asoma a la ventana y lo que parecen ser recuerdos, sueños, alucinaciones, invenciones. Esa incursión en un terreno oscuro e incierto desencadena otros elementos que pueden asociarse al ámbito de lo ritual: la insistente repetición, el sentido sacrificial del *elegido*, la

búsqueda del retorno al paraíso original, la sensación de estar ante un acto conmemorativo, ante la representación de algo que ya ocurrió. La novela —y eso es lo que se intenta demostrar en este capítulo— gira en torno a la manera en que los ritos nos permiten —o no— ingresar al terreno de lo sagrado.

Una violencia transgresora está presente a lo largo de la novela. El narrador de la historia inicia tratando de hallar un sentido a lo que le ha sucedido, pero se encuentra a merced de un orden superior, como encadenado a una especie de ritual del que no puede salir:

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 (9).

La reflexión sobre “eso” que va a pasar parece encaminarse a la idea de la mortalidad como un destino inamovible e infranqueable. La inacción se apodera de la voz que narra, contrastando con el sentido de búsqueda que aparece a lo largo de su *confesión*; se trata de una conciencia sin voluntad, que se sabe en manos de un destino inmutable. Este personaje anónimo ha llegado a su caótica situación tras una serie de hechos que han significado una superación de límites: le es necesario cruzar las fronteras propias, ir más allá de lo conocido para atisbarse a sí mismo.

La mayor parte de los encabezamientos que marcan los apartados de la novela están tomados del texto conocido comúnmente como *Requiem*,²⁷ utilizado en el antiguo rito

²⁷ De los diez epígrafes que aparecen en la novela —todos ellos en latín—, ocho pertenecen al texto del *Requiem*, uno más está tomado del Credo y el último corresponde a un fragmento del Evangelio de Lucas. Todos los textos aparecen sin alteración, tal y como se conocen en los textos cristianos en latín.

católico de los difuntos.²⁸ *La obediencia nocturna* comienza con el siguiente epígrafe: *Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.*²⁹ Esta invocación nos coloca en un espacio paradójico: el ritual pide luz para los que están más allá del umbral, en un espacio en el que sólo hay oscuridad.³⁰ En la narración, es constante el paso de un plano a otro, ya sea en lo temporal o en lo espacial, teniendo como guía a quien realiza la exteriorización de sus recuerdos, invenciones o sueños. Son recorridas, en desorden y a través de un constante entrecruzamiento de hechos, diferentes experiencias del narrador-protagonista: su infancia, su llegada a la ciudad para estudiar, la relación con sus compañeros de universidad y su ingreso a un extraño ritual, su intento por descifrar los cuadernos del señor Villaranda, la búsqueda infructífera de Beatriz.

Este sentido de ruptura está ligado a la manifestación de lo inexplicable, a la conmemoración llevada a cabo en un rito. Para Roger Caillois, existe siempre un choque entre lo sagrado y lo profano, y tal relación conflictiva se hace manifiesta en los rituales: “[...] lo profano necesita siempre de lo sagrado y se ve empujado a apoderarse de ello con avidez a trueque de degradarlo y de aniquilarse a sí mismo. Por eso deben reglamentarse severamente sus mutuas relaciones. Ésa es, justamente, la función de los ritos” (1942: 17). Ambos polos presentados en esta visión de lo divino —lo sacro y lo profano— permanecen separados por una barrera que, sin embargo, puede ser rota a través de las

²⁸ Parte del texto de la misa de *Requiem*, en concreto el *Dies irae*, es atribuido a Tomás de Celano. Las otras partes del ritual han cambiado a lo largo de la historia del cristianismo y, en muchos casos, su origen es anónimo. Entre los cambios realizados por el Concilio Vaticano II, se decidió omitir este acto litúrgico para los funerales.

²⁹ La traducción habitual en la liturgia católica de este texto es: *Dales Señor el eterno descanso: y que brille para ellos la luz eterna.*

³⁰ Se podría hablar, analizando este primer epígrafe, de un espacio tripartita: por un lado, el mundo de los vivos, desde donde se eleva la plegaria; está también vislumbrado el espacio de la oscuridad, el de los muertos, donde no es posible la luz; por último, se contempla el espacio de lo sagrado, de donde proviene la luz divina que podría iluminar a los que han cruzado ya el umbral del mundo de los muertos.

reglamentaciones.³¹ El llamado inicial de la novela, la invocación al mundo de los muertos abre la liturgia que se llevará a cabo a lo largo de todo el relato, se presenta como el establecimiento de una atmósfera particular donde distintos planos que, en un primer momento parecieran inconciliables —un ritual cristiano y una borrachera, el sueño y la realidad, por nombrar algunos— pueden compartir un mismo espacio, desbordar sus límites.

El estudio detallado de un ritual implica la consideración de sus elementos formales, su simbología, su intención dentro de una doctrina específica, el tipo de ceremonia llevado a cabo. En el presente estudio no se busca hacer una descripción estructural o formal del rito o ritos que aparecen en *La obediencia nocturna*; se pretende, más bien, tomar algunas de sus características como punto de partida para una interpretación más amplia del sentido que el tópico ocupa en la novela. Partiendo de esta premisa, se hablará a continuación de tres elementos claves en la configuración del relato: la idea de que se trata de una *representación*, la *reiteración* o repetición de los acontecimientos y la culminación del rito por medio de un *sacrificio*.³²

El acto de representar implica la idea innegable de colocarse fuera de sí mismo, de ver y explicar la realidad, los acontecimientos, desde una perspectiva alterna. En uno de los

³¹ En la visión de Caillois, existen dos tipos de rituales, y ambos se enfocan a delimitar las relaciones que existen entre lo sagrado y lo profano: “Unos, de carácter positivo, sirven para transmutar la naturaleza de lo profano o de lo sagrado según las necesidades de la sociedad; otros, de carácter negativo, tienen por objeto mantener al uno y al otro dentro de su ser respectivo, por miedo de que provoquen recíprocamente su ruina entrando en contacto en sazón inoportuna. Los primeros comprenden los ritos de consagración que introducen a un ser o a una cosa en el mundo de lo sagrado, y los ritos de ex-secreción o de expiación que, a la inversa, devuelven una persona o un objeto puro o impuro al mundo profano. Instituyen y aseguran la comunicación indispensable entre ambos dominios” (1942: 17-18).

³² La elección de esta tríada de componentes del ritual donde se hallan dos características formales —representación y reiteración— y una de contenido, se hizo al considerar éstas como las más trascendentes en la composición de la novela y que, además, hallan mayor correspondencia con los temas a tratar en la segunda parte de este capítulo, es decir, con la violencia y la transgresión.

pasajes de la novela es constante la referencia al juego entre el protagonista y su hermana

Adriana:

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 yo sólo 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 (20).

Sin duda, hay una configuración ritual en la escena: el momento lúdico se desarrolla en un espacio particular, el jardín, que puede transformarse, según las necesidades del juego, en diferentes lugares; se trata de un umbral que permite el acceso a lo que, en la realidad, está vedado a los que participan en el juego.³³ Hay, también, un atuendo especial: la corona de flores y el vestido de Adriana la convierten en princesa, la transforman en objeto de deseo de su propio hermano.³⁴ Todos los elementos mencionados forman parte de la representación y le dan a la escena un vuelco hacia la interioridad del protagonista, dotando al discurso de una libertad lúdica que contrasta con la desesperada situación acontecida en otros momentos de la novela.

Asimismo, el narrador-protagonista se muestra encerrado en una búsqueda doble, tanto de la figura de Beatriz, como del desciframiento de los cuadernos del señor

³³ El jardín recuerda, indudablemente, al paraíso perdido, pero además de esa obvia interpretación, también surge su imagen como el acceso a la intimidad de un sujeto: a través de una puerta estrecha, el jardín es lo íntimo, lo escondido, lo que no está a la vista de todos. En ese mismo sentido, se ha llegado a comparar la imagen del jardín con la del cuerpo femenino y el deseo erótico sobre éste; *El cantar de los Cantares* sería la alegoría más rica del tema y, sin duda, la variación hecha por san Juan de la Cruz sobre esa imagen ayuda a tener una visión más completa del significado de ese tópico.

³⁴ Para Jean Chevalier (*Diccionario de los símbolos*. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1999), “el color azul aligera las formas, las abre, las deshace. Una superficie de azul ya no es una superficie, un muro azul deja de ser un muro. Los movimientos y los sonidos, así como las formas, desaparecen en el azul, en él se ahogan y en él se desvanecen cual pájaros en el cielo. Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo cuanto toma su color” (163). Podría decirse que el vestido azul de Adriana hace lo mismo con su portadora, la abre a infinitas posibilidades en el juego, la transforma, la hace ya no ser ella misma.

Villaranda. Llega a este punto tras ser designado como *el elegido*, al ser destinado a jugar un papel en lo que parece ser una representación:

Todo ese recorrido, todo este viaje ha sido cuidadosamente preparado. Voy a ser el elegido.
En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.
Aquí estoy (42).

El persignarse es el umbral de la liturgia, significa disponerse para un estado “diferente”, existe una desviación en el recorrido que, hasta ese momento, ha realizado el protagonista. Al saberse parte de un ritual, el personaje acepta el llamado para salir de sí mismo y dirigirse al espacio de la representación, donde los límites entre el deseo y la realidad tienen la oportunidad de cruzarse.

La novela y su sentido de representación parecen cuestionar la manera en que se puede dar cuenta de las cosas que rodean a un sujeto, de la realidad misma. Lo íntimo, lo pasional, aquello que afecta al interior del hombre, parece relegado a permanecer fuera de lo real; es entonces cuando las representaciones —como, en el caso de la novela, el juego con Adriana o el ritual de persecución de Beatriz— surgen como un espacio donde los objetos y los seres revelan ese lado oculto a la objetividad, donde es posible ir más allá de lo superficial.

El ritual recordado de la infancia y, más tarde, el que implica la asechanza de Beatriz se dirigen a presentarnos lo que, en la realidad, permanecería fuera del campo de visión. Para dar cuenta de la totalidad de su historia, es decir, no sólo de lo acontecido, sino de lo que ha sentido, sufrido, experimentado interiormente, el narrador de la novela recurre al acto de representar, a la instauración de un rito —y su participación en el mismo— que le permita explorar, desde el disfraz o desde el juego, el espacio que pertenece a lo prohibido.

Por otro lado, los rituales —y su representación— no son actos únicos e irrepetibles; por el contrario, parte de su sentido y fundamento radica en su repetición sin fin. Así, encontramos en uno de los mensajes enviados por Beatriz: “Tú, cuyo nombre ignoro, has pasado a ser el Fundador. Ya no lo son Marcos ni Enrique. Es tu turno” (103).

Dotar de un nombre al elegido —o “el Fundador”— pasa a un segundo plano; la conservación y repetición del ritual es lo que da sentido a la búsqueda de Beatriz. El ritual reinstaura el tiempo mítico, tiene la capacidad de devolver a los participantes al tiempo de los dioses, en el cual todo era plenitud.³⁵ En el plano antropológico, la conmemoración de una ceremonia conlleva la misma intención, tal como lo refiere Caillois:

Se suelen emplear diversos procedimientos para resucitar el tiempo fecundo de los prestigiosos antepasados. A veces se contentan con recitar los mitos. Estos son, por definición, relatos secretos y poderosos que describen la creación de una especie, la fundación de una institución. Actúan como palabras-claves. Basta recitarlas para provocar la repetición del acto que conmemoran. Otra manera de evocar el período mítico consiste en reproducir las pinturas rupestres que sobre las rocas, en galerías apartadas, representan a los antepasados. Al devolverles sus colores, al retocarlas periódicamente (no hay que rehacerlas por completo de una vez: se rompería la continuidad), se resucita a los seres que retratan, se los *actualiza*, para que aseguren el retorno de la estación de lluvias, la multiplicación de las plantas y de los animales comestibles, la abundancia de los espíritus-niños que dejan encinta a las mujeres y garantizan la verdadera representación dramática (1942: 124).

Al igual que lo afirmado sobre la representación, la naturaleza repetitiva del ritual permite alejarse de la objetividad y sus límites, significa el acceso al pasado, al tiempo de los dioses, al origen paradisíaco. Para el narrador de la novela, presentarse como *el elegido*, implica la oportunidad de regresar al estado idílico. Desde la representación, es posible

³⁵ “La sunamita”, tal vez el cuento más conocido de Inés Arredondo, incluido en *La señal*, narra la historia de Luisa, quien contrae matrimonio con su tío moribundo con el fin de heredar sus bienes; sin embargo, el tío Apolonio sobrevive a la enfermedad y hunde a su sobrina en una vida gris, llena de vergüenza y lujuria. Durante la agonía, Luisa —llena de vida, joven y rozagante— se enfrenta a la podredumbre de la muerte, a la transgresión que está presente en el muerto-vivo. En esa convivencia de los opuestos tiene lugar el tiempo de lo sagrado, el regreso al origen: “Continuó lloviznando todo el día, y el otro, y el otro aún. Cuatro días de agonía. No teníamos apenas más visitas que las del médico y el señor cura; en días así nadie sale de su casa, todos se recogen y esperan a que la vida vuelva a comenzar. Son días espirituales, casi sagrados” (2002: 93).

repetir aquel tiempo que ya ha pasado y que, de no ser por el espacio ritual, no podría volver a ser experimentado. Es por ello que está dispuesto a inmolarsse con tal de entrar en contacto con la revelación de sí mismo. Encontramos la confirmación de lo anterior en la voz del narrador-protagonista una vez que ha comprendido el retorno cíclico³⁶ dentro del cual se encuentra; asistimos, por medio de la narración, a una más de las repeticiones de un rito extraño y sin sentido aparente que está destinado a reiterarse sin fin:

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 (173).

Además del carácter repetitivo del ritual, queda manifiesta la condición inminentemente sacrificial del rito que se lleva a cabo en el relato. Incluso podemos hablar de una doble inmolación: por un lado, estaría la figura de Beatriz, quien muere por la incompletud del ritual, por la imposibilidad de ser alcanzada; al mismo tiempo, el elegido se extingue, el perseguidor se convierte en la víctima ofrecida para la continuidad de un ciclo que exige su repetición sempiterna.³⁷

La aceptación del protagonista a ser violentado tiene sentido dentro de la manifestación del rito. La desaparición de la víctima es, al mismo tiempo, propiciadora de vida; al tratarse de un sujeto tocado por lo divino, le es posible franquear el límite de la mortalidad: “Suele ser propio del acto del sacrificio otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte. Es la vida

³⁶ Lo ritual y lo cíclico forman parte importante de la poética de Melo. Podemos atestiguarlo así en varios de sus cuentos. Sirve como ejemplo el que es uno de sus relatos más conocidos: “Viernes: La hora inmóvil”, incluido en la colección *Fin de semana* (compendiado también en *Cuentos completos*).

³⁷ El cuento “Tarántula” —de la primera colección de Melo— contiene también una extraña persecución que finaliza en la muerte de quien nos cuenta su historia entre alucinaciones, lleno de miedo y confundido por lo que le sucede.

mezclada con la muerte, pero, en el sacrificio, en el mismo momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado” (Bataille, 1997: 96-97).

La perspectiva ritual de Bataille se sitúa lejos de una visión tradicional que podría ver en el rito la solemnidad, la repetición estática, una especie de revelación propiciatoria que no implica ningún riesgo para los participantes. La manera en que son caracterizadas la representación, la repetición y el sacrificio en *La obediencia nocturna* indican que no se trata de un ritual situado en la ortodoxia: el protagonista busca, sin duda, una epifanía, pero tal iluminación no llega de la manera lógica.

Esta breve descripción de la ritualidad en la novela, a través de la representación, la repetición y lo sacrificial, anuncia ya el mayor alcance que la visión de lo sagrado tiene en el texto. La intención de Juan Vicente Melo no termina en crear una novela que tenga la forma de un ritual específico, o en generar una perspectiva del ámbito religioso con su relato. Se vislumbra el interés por dar cuenta de algo más amplio, de hacer de la escritura, de la ficción, el medio para entrar en contacto con el mundo, de tener una visión más amplia de todo lo que rodea al hombre. De esta manera, se buscará a continuación hacer evidente la relación que existe entre tópicos como la transgresión, la violencia, el erotismo y la muerte, los cuales hallan su punto de encuentro en el hombre mismo, en la manera en que éste se enfrenta a su realidad, encuentro que no se realiza sin conflicto. Lo sagrado pierde, desde esta perspectiva, su halo de pureza y se dirige, por el contrario, a la exploración de lo profano, dotando de un sentido más amplio a lo divino. Desde esta perspectiva, la escritura de Melo se adentra en los terrenos de lo sagrado, se convierte en fuente de revelación de la naturaleza humana, pero no se trata de una epifanía clara y sin ambages; la letra se torna, más bien, transgresora y violenta, confusa y misteriosa.

Aunque el ritual que se lleva a cabo restablece un orden primigenio y representa un retorno al paraíso, ello también significa la ruptura con lo establecido, la ceremonia trastoca los límites de los seres que participan en ella: “Luego, sigue el silencio absoluto, perfecto. Adriana abre los ojos y los fija en mi espada. Ya a su lado, me da una de sus manos, acaricia mi espada, murmura Otra vez me has salvado y se levanta” (21). La insinuación del incesto no es sino una de las rupturas que pueden establecerse a través de los rituales, una posibilidad que, de otra manera, permanecería vedada.³⁸ La transgresión permea en distintos niveles de la obra —la estructura caótica que no sigue una linealidad, la violencia que sufre la conciencia del protagonista, el afán por entablar comunicación con Beatriz y con el mundo de los muertos, el rompimiento de las fronteras de lo real, lo onírico o el delirio alcohólico, por hablar de algunos ejemplos— y se convierte en un tema imprescindible para hallar su sentido.

El contacto con lo sagrado tiene consecuencias, como comenta Roger Caillois: “[Lo sagrado] Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, ‘aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir’” (1942: 13). En la novela, la quemadura al tocar un cerillo es una constante a lo largo del relato, y funciona como una

³⁸ En su análisis sobre los ritos, Roger Caillois menciona las prohibiciones de las que ha sido objeto el incesto y los tabúes en torno a tal contacto: “De la unión de individuos de la misma naturaleza sólo pueden nacer abortos o monstruos. En China se considera necesariamente como degenerados a los hijos de esposos no emparentados consanguíneamente, pero que llevan igual nombre, y es que la similitud de nombre es allí el signo de la identidad de naturalezas. Los transgresores de la ley de exogamia son castigados de tal manera que su sangre vertida no entre en contacto con el suelo: lo haría *estéril*. La creencia actual de que un matrimonio entre parientes próximos sólo puede engendrar hijos raquíuticos y mal constituidos, representa, sin duda, la remota herencia de esas concepciones” (1942: 88). Asimismo, el autor señala cómo se ha practicado el incesto como una manera de justificar un estatus, como una reminiscencia del tiempo mítico, de la manera en que los dioses heredaban su poder: “El incesto es cosa de príncipes, pues mediante el incesto, conservando a las mujeres de la familia, es como se rompe el equilibrio en provecho propio, consiguiendo la preeminencia” (85).

imagen instantánea de ese ingreso en lo prohibido, del paso a un terreno vedado. El cruzamiento de umbrales aparece también a través de otros elementos del texto, y éstos permiten irrumpir en una espacialidad y temporalidad diferentes. En ocasiones, es una atmósfera la que marca la presencia de lo sagrado: “La Catedral, un enemigo al acecho que, de pronto, podría derrumbarse y aplastarme. Las casas eran ridículas y las gentes feas. Todo se puso en movimiento: torbellinos de polvo levantaban faldas y herían los ojos. Cruzamos la calle. Era como si hubiera transcurrido un año, un ayer, un mañana, algo menos hoy” (63). La aparición del espacio donde se manifiesta la voz de Beatriz, donde su sombra podría estar cerca del protagonista, hace que se presente una confusión entre los límites de lo mundano y lo material con los de lo espiritual y lo sagrado.³⁹

Asimismo, se vislumbra una transgresión temporal, ya no hay una idea de hechos pasados, presentes o futuros, lo cual es también mostrado en pasajes donde el uso de los tiempos verbales se vuelve caótico. En uno de los fragmentos que se desarrolla en la Catedral, la narración aparece, inicialmente, como un recuerdo: “Nuestros pasos resonaron por las naves vacías. Enrique estaba ahí, con las manos cruzadas, en un reclinatorio. Me acerqué y Marcos se hincó atrás” (88). Más adelante, ante la presencia de Beatriz, la voz narrativa se coloca en el presente: “La que debe ser la voz de Beatriz inunda las naves vacías de la Catedral. Se desploma el altar mayor y los ángeles sonrientes descienden gozosos, desprovistos de su obligado sitio” (90).⁴⁰ Hacia el final de este pasaje, una vez que

³⁹ “La señal”, cuento que da título al libro publicado por Inés Arredondo en 1965, narra el encuentro de Pedro y un obrero desconocido en la catedral de un lugar cualquiera. El obrero le pide a Pedro que le permita besarle los pies, sin un motivo o razón, simplemente como algo que acontece, pero que, al mismo tiempo, transforma a los participantes de ese ritual. El cuento presenta, al igual que en la novela de Melo, una atmósfera que supone la realización de un acto litúrgico: “El sol denso, inmóvil, imponía su presencia; la realidad estaba paralizada bajo su crueldad sin tregua. Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente, sin podredumbre pero también sin ternura. Eran las tres de la tarde” (2002: 40).

⁴⁰ En “Opus 123”, parte del cuentario *Los espejos* (1988) de Inés Arredondo, se da cuenta de la historia de Pepe Rojas y Feliciano Larrea, dos jóvenes pueblerinos que tienen en común el ser despreciados por su

termina lo que parece ser un acto repetido, el narrador se refiere a los hechos como acontecimientos ya ocurridos: “Salí corriendo, tambaleándome. Afuera, la noche podría parecer incrédula. Resonaban en mis oídos las risas de Enrique y Marcos, sus últimas palabras. ¿Te gusta el juego? Más aprisa hasta llegar a mi nueva casa. Y la voz de Beatriz: Sanctus, Sanctus” (91).

Es posible encontrar otros elementos que producen una transformación, un cambio de orden. Dichos factores aportan otro grado de tergiversación a la estructura caótica que se nos presenta en la narración. Actúan de esta manera tópicos como el sueño, los recuerdos y, sobre todo, el alcoholismo, estado que introduce la distorsión y la alucinación en lo que se narra.⁴¹

Transgresión y prohibición son términos que parecen romper con la atmósfera de lo sagrado. Desde cierto punto de vista, la aparición de la embriaguez como propiciadora de lo divino parece no tener sentido; sin embargo, ese esquema de ritualidad “aséptico” se

amaneramiento. Ambos se refugian en su pasión por la música y toman clases de piano con la misma maestra. En la boda de las hermanas de Larrea, hijo de un hombre pudiente, Pepe Rojas es contratado para interpretar la *Misa Solemne* de Beethoven. A partir de ese momento extático, la vida de ambos se entrelazará hasta el final de sus días. Ese momento ritual halla, sin duda, paralelismos, en la ambientación y en el sentido, con el pasaje de *La obediencia nocturna* ocurrido en la Catedral. Al escuchar la magistralidad interpretativa de Rojas, Feliciano entra en una actitud contemplativa: “De pronto el silencio se hizo más sobrecogedor y luego un acorde perfecto, en si bemol, que bajaba del coro, lo obligó a sentarse en la última fila, inmóvil: arpegios, escalas, pequeñas variaciones sobre uno o dos acordes. Alguien probaba el órgano con suavidad, y un poder intenso doblegaba al monumental instrumento pasando de las partes de los arpegios a los acordes; manejaba los registros a su completo antojo, y luego, de pronto, el *Claro de Luna* de Schubert, y sin tomar aliento la *Toccata y fuga en Re*, *La Dórica* de Bach, pero no, no fue ese el final, siguieron Buxtehude y otros autores que no pudo identificar...la música caía sobre él como desde el cielo, dejándolo anonadado, sin pensamiento, sin imágenes ni recuerdos, pura y sencilla como el amanecer. Aunque hubiera pasajes áridos o dramáticos, la calidez del órgano llenaba todo aquello que pudiera parecer extraviado. Los *fortes* eran capaces de enloquecer, y los *pianísimos* de hacer de uno la cosa más humilde del mundo” (2002: 235).

⁴¹ En “Mi velorio”, originalmente publicado en *La noche alucinada* (1956), aparecen ya algunos rasgos de los intereses de Melo como el de la muerte. También aparece la tergiversación del mundo introducido por el alcoholismo. El cuento está narrado en primera persona por un hombre que contempla su propio velorio, quien, ante la imposibilidad de lidiar con su realidad, trataba de hallar en el alcohol una distorsión del mundo que lo condujo a la muerte: “no fue el trago, no fue la dulce niña que nunca me quiso y a la que mandaba mis versos de poeta fracasado y de hombre triste; fueron ellos, ¿los ves bien...? Aquí, junto a mí, están la envidia y la hipocresía, las cuerdas que me amarraron las manos, las manos que me taparon la boca; aquí está esa horrible indiferencia que no me dejó luchar; aquí está este cuarto sucio, cerrado oscuro” (1997: 131).

vincula al pensamiento cristiano-occidental moderno,⁴² donde los ámbitos de lo sacro y de lo profano, lo puro y lo impuro no pueden, bajo ninguna condición, entrar en contacto.⁴³ A pesar de que la novela analizada toma como referencia el pensamiento judeocristiano, no se sujeta a la visión moderna de dicha religiosidad, antes bien parece entrar en contradicción con un marco de normas establecido por el cristianismo, utiliza sus elementos no para sostenerlos o repetirlos, sino para interpretarlos desde una visión literaria. Georges Bataille, en *El erotismo*, realiza una reconfiguración del sentido original que lo sagrado y lo profano tienen en el ámbito religioso, y señala: “Lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible, pues sólo violar la prohibición abre su acceso” (127).

Si el sentido ritual y sagrado es claro en los ejemplos de la novela que se han presentado, lo es asimismo la idea de ruptura; esta concepción de lo profano puede vislumbrarse a lo largo del relato: el protagonista se encuentra en un rompimiento constante, se sitúa siempre en los límites, arriesgándose a explorar lo prohibido. Esto se manifiesta en la posición que adopta con su familia y que lo llevará a sentirse excluido de tal entorno—donde es especialmente significativo el alejamiento de su hermana—, en su ingreso a una especie de fraternidad que lo introduce en una búsqueda confusa, en su discurso que se coloca entre el intento de asir una realidad y el delirio, en el sinsentido.

En el recuerdo de la niñez del narrador-protagonista, el juego entre éste y su hermana Adriana está totalmente impregnado del juego entre límites en el que se va de la inocencia a

⁴² Si se quiere ser más preciso, debe considerarse que el catolicismo es la mayor influencia religiosa en el contexto en el que Melo escribe, es esa la principal referencia de pensamiento sagrado que tiene el autor.

⁴³ Se hace aquí referencia a la idea del catolicismo en la que el pecado, la falta, no es considerada dentro de los comportamientos “aceptables” de sus creyentes. La idea de la ruptura con el estado de gracia existe, pero sólo como una posibilidad que está fuera de lo sagrado, que no tiene relación profunda con la idea del perdón o de la salvación, es decir, se privilegia la acción sagrada y no se considera lo profano como un complemento, sino como un obstáculo.

la perversión, se trata de una transgresión. La figura del perro tigre aparece como el elemento que posibilitará el juego de opuestos,⁴⁴ como la unión de la paradoja sacro-profano: “Llegó esa noche, perro tigre. De pronto, te detuviste y el jardín se volvió irreconocible para todos. Llovía ligeramente, recuerdo. Empecé a sentir miedo, a darme cuenta de que estábamos en otro lugar” (29).

La presencia de este ser híbrido es el elemento que propiciará la *caída*, la pérdida de la inocencia⁴⁵ que es recordada con el sentimiento de culpabilidad y que el narrador evoca tratando de encontrar su sentido:

—Se acabó. El juego ha terminado.
Desapareciste en la oscuridad. Hasta ese momento me di cuenta —te estoy viendo entrar desnuda en la casa— que llevabas, intacta, la corona de flores (31).

El protagonista del relato es atormentado por la culpa⁴⁶ que parece provenir del deseo incestuoso y que, a pesar de la inocencia lúdica de los hermanos, es considerada parte del

⁴⁴ Al conjugar una serie de elementos contradictorios, la figura del perro tigre no puede ser más significativa a la hora de hablar de los opuestos: conjunción de lo doméstico y lo salvaje, de lo dócil y lo indomable, de lo misterioso y lo común. El perro, como símbolo mítico, está identificado como guía del hombre por el mundo de los muertos, o como guardián de las puertas del otro mundo (Cerberos); el felino, por su parte, está más asociado a lo negativo, o a lo ambiguo, como el carácter mismo del animal. El perro tigre es, pues, una figura que no puede aparecer más que en el terreno de lo mítico o en el ensueño infantil. Este extraño animal es, sin duda, una mezcla, la conjunción de elementos que deberían permanecer apartados; respecto al rompimiento de este tipo de límites, Callois señala: “Las propiedades de las cosas son contagiosas: se intercambian, se trasfunden, se combinan y se corrompen, si una proximidad demasiado grande les permite reaccionar entre sí. El orden del mundo se encuentra atacado en esa medida. Y para preservarlo es imprescindible teóricamente impedir toda mezcla capaz de comprometerlo o, en la necesidad de proceder a tan delicada maniobra, no efectuarla sin rodearse de precauciones indispensables para atenuar su efecto” (1942: 21).

⁴⁵ En el primer cuento de Juan Vicente Melo, “La noche alucinada” —incluido en el volumen homónimo—, aparece ya la idea de la inocencia perdida, de la infancia como una etapa que se debate entre la perversión y la pureza. Así, el mencionado relato abre con la voz del niño: “El abuelo no sabe ningún cuento. Me mira con sus ojitos descoloridos y sonrío meneando tristemente la cabeza. Y no entiendo por qué sonrío. Tal vez piensa que aún soy un niño que todavía cree en las hadas y todas esas tonterías. Pero no es cierto. El día de mi cumpleaños papá me regaló pantalones largos y en la escuela ya no dicen que soy un marica” (1997: 117). Asimismo, en la última colección de cuentos del autor —*Al aire libre*—, se incluye el cuento “El hilo de la estrella”, donde el protagonista del relato ve perdidas todas sus ilusiones al descubrir quiénes son los reyes magos.

⁴⁶ Se ha mencionado que, para el catolicismo, el mal y el pecado no forman parte de la idea de salvación; se puede decir, asimismo, que la culpa queda —para esa religiosidad “purista”—excluida de los terrenos de lo

ámbito de lo maligno.⁴⁷ Esta evocación de la infancia por parte de quien nos narra su historia pretende ser una revisión de un acto que parece incomprensible y en el que la polaridad del bien y el mal no permite entender su real dimensión:

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 (173).

El narrador es sacerdote y víctima de un rito que le permite adentrarse en un rompimiento de los límites de su propio ser. Esta lectura ritual donde la transgresión juega un papel preponderante nos remite a lo que Bataille menciona sobre el tema: “[el término] *sagrado* designa a la vez ambos contrarios. Fundamentalmente es *sagrado* lo que es objeto de una prohibición. La prohibición, al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos —en el plano de la religión— un sentimiento de pavor y de temblor” (1997: 72).

La transgresión, desde la perspectiva de Bataille, no es mero rompimiento sin sentido o una agresión hacia el orden establecido sin mayores implicaciones. Antes bien, establece una paradoja entre dos polos cuya separación es, para las concepciones lógicas modernas, una convención incuestionable:

La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente —o sucesivamente— el mundo *profano* y el mundo *sagrado*, que son sus dos

sagrado. Al no haber sitio para lo que rompe las reglas, todo infractor se convierte, irremediamente, en culpable. A lo largo de *La obediencia nocturna*, el protagonista lucha con esa culpa que no entiende de dónde proviene.

⁴⁷ En “Los muros enemigos”, relato que da título a la segunda colección de cuentos de Melo, aparece también la insinuación del incesto. El cuento —en el que está presente la idea de ritualidad, al presentarse en él un suceso del que ya se tiene conocimiento y al que en realidad se asiste como a una representación—, muestra un hombre que es asesinado y que pide a su hijo dar muerte a la madre-esposa-amante como venganza ante el engaño.

formas complementarias. El mundo *profano* es el de las prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses. (1997: 72).

Bataille entiende el mundo de lo sagrado, el de los ritos, como un mundo complementario que incluye dos polos: primero, el universo concertado de lo que Bataille llama lo *profano*, el mundo del trabajo, que busca ordenar y controlar toda la acción del hombre tomando como fin último la consecución de lo útil; por otro lado, lo *sagrado* es lo que rompe con el orden de lo profano, es el espacio y tiempo de lo que no puede ser racionalizado o explicado en su totalidad. Lejos de ser ámbitos que no tienen comunicación, el teórico francés concibe ambos elementos como indispensables el uno para el otro, no pueden entenderse por separado.

En la novela, la ritualización parece no tener un sentido claro; antes que alejar al protagonista de la duda y de la zozobra, parece confundirlo más, llevándolo incluso a desaparecer: “No se acaba esta noche. Hace ya no sé cuánto tiempo que no se acaba esta noche. Sí, de acuerdo: yo tengo la culpa, eso dicen ustedes, yo tengo la culpa. Pero deseo estar con ustedes en la fotografía (sí, ya sé que la he quemado, como me he quemado los dedos). Pero ¿qué va a pasar conmigo ahora? ¿Acaso no puedes verme?” (34).⁴⁸

Obedecer un orden señalado, seguir las reglas de conservación del mundo, ser fiel al poder de lo sagrado implica también la ruptura de los paradigmas. El título de la novela encuentra parte de su explicación en ello: nos hallamos con un protagonista que se sitúa

⁴⁸ Una desaparición similar es la que sufre Luisa, la protagonista del cuento de Inés Arredondo, “La sunamita”. La carne viva de Luisa corrompe, a pesar de ser virgen. El pecado que habita en ella se hace patente y visible a través del deseo de su tío Apolonio y eso la lleva a la perdición: “Luchando, luchando sin tregua, pude vencer al cabo de los años, vencer mi odio, y al final, muy al final, también vencí a la bestia: Apolonio murió tranquilo, dulce, él mismo.

“Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos envuelve a todos los que, como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca” (2002: 96).

constantemente en la impureza —rompiendo las reglas del juego, desobedeciendo los esquemas familiares, prefiriendo la búsqueda de Beatriz a sus estudios en la facultad de derecho—, y es ese constante movimiento de ruptura el que le permite ingresar en las epifanías de lo sagrado: no se puede ganar la salvación si no es por el sendero del mal, no puede hallarse perdón, paz y pureza, si antes no se entra en el terreno de la perdición, para que exista la revelación es necesaria, antes, la oscuridad.⁴⁹

Cuestionar el orden del mundo desde la ritualidad es, en cierta medida, violentarlo, significa introducir la duda, el pavor, el miedo. El término *violencia* se ha reducido a la idea de dañar una cosa o una persona, pero si observamos la multitud de significados que puede tener el término, encontramos en su sentido más amplio ideas como ímpetu, fuerza, arrebató y dos que interesan particularmente, “Que se ejecuta contra el modo regular o fuera de razón y justicia” o “Dicho del sentido o interpretación que se da a lo dicho o escrito: Falso, torcido, fuera de lo natural”.⁵⁰ Esa violencia que altera el orden y la razón es sobre la que habla Bataille:

En el campo de lo irracional, donde nuestras consideraciones nos encierran, debemos decir: “A veces una prohibición intangible es velada, pero eso no quiere decir que haya dejado de ser tangible”. Hasta podríamos llegar a formular una proposición absurda: “La prohibición está ahí para ser violada”. Esta proposición no es, como parecería, una forma de desafío, sino el correcto enunciado de una relación inevitable entre emociones de sentido contrario. Bajo el impacto de la emoción negativa, debemos obedecer la prohibición. La violamos si la emoción es positiva. La violación cometida no suprime la posibilidad y el sentido de la emoción de sentido opuesto; es incluso su justificación y su origen. No nos aterrorizaría la violencia como lo hace si no supiésemos o, al menos, si no tuviésemos oscuramente conciencia de ello, que podría llevarnos a lo peor (1997: 68).

⁴⁹ En el cuento “El agua cae en otra fuente” —que da título al cuentario editado en 1985—, el nuevo Cristo, nacido en un pueblo y que intenta establecer la fe en sí mismo, se mueve entre la supuesta sacralidad y la profanación de su ser divino. Él mismo reflexiona respecto a la imagen que tendrían de él los doce discípulos que fueron sacrificados por su causa: “¿Qué habrán pensado cuando el dolor y la muerte estuvieron ante sus ojos mientras él los olvidaba entregándose a los más bajos placeres, negando todo lo que les había enseñado, lo que les había obligado a repetir cientos, miles de veces a fin de que nadie conociera la duda?” (2002: 413).

⁵⁰ Ambas acepciones consultadas en: RAE, *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Gredos, 2001.

La violencia que opera en *La obediencia nocturna* pone en juego el ser mismo del protagonista. Su comportamiento, dirigido a la autodestrucción, es, en realidad, su manera de encaminarse a la salvación, a la revelación; su sacrificio significará la posibilidad de hallarse de nuevo en paz, de regresar al origen perdido hace mucho tiempo. El innombrado narrador se convierte en uno más de los sacrificados, junto con Beatriz y los otros partícipes del juego: Adriana, Pixie, Tula y el perro tigre participan de esa alteridad que es la narración. El juego, la mentira, el ritual, la representación, son el camino de lo prohibido, se dirigen a violentar la verdad, la realidad, pero no para suprimirla sin más, sino para mostrar todos sus ángulos.

Dentro de este orden de ideas, la figura de Beatriz —cuyo nombre no es una elección al azar— resulta trascendental para entender la configuración ritual de la obra. Beatriz simplemente no aparece nunca en el relato: es deseada, evocada, su voz se deja escuchar, su fotografía permite acercarse a su imagen, pero ella no es nunca alcanzada por su tenaz perseguidor:

Te veo: irreconocible, como esas fotografías viejas que se decoloran y de las que no queda nada. En la pared, en el espejo, fija, eterna. Te contemplo, temblando, porque voy a conocerte —y eso no lo saben el viejo, los otros— suponiendo ya —porque he escuchado— el tono de tu voz, adivinando la manera que tienes de sonreír, de mirar, de corresponder a mis caricias (95).

El iniciado puede reconocer a Beatriz a pesar de su naturaleza etérea, es capaz de admirarla a través de su voz y no sólo de la experiencia. La trascendencia del protagonista parece pender, entonces, del conocimiento y consecución de la figura femenina, ella provoca el cruce de los límites impuestos y, aun en la incertidumbre, es ella quien brinda una experiencia extática a quien la busca.

Aunque no existe un encuentro físico —mucho menos sexual— entre el protagonista y Beatriz, es posible dar un sentido erótico a su juego —sobre todo si consideramos las ideas teóricas de Bataille—, el cual oscila entre el deseo, la persecución y el sacrificio.

La exploración conceptual de Bataille en *El erotismo*, va dirigida más allá de lo meramente sexual o sensual. El teórico francés apunta hacia la búsqueda del *ser* a través de lo erótico, concepto que, más que ser definido a lo largo de su obra, es examinado en diferentes aspectos no considerados por los estudios que se enfocan en los fundamentos físicos del tema.⁵¹ Así, esta visión del erotismo interesa porque en ella están en juego el deseo, la pasión, la voluptuosidad de los hombres. A través de la observación de estos aspectos particulares, Bataille busca revelar la violencia que se despliega en el ámbito de lo erótico: “El erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio, en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo” (1997: 35). En el orgasmo —el culmen del erotismo— se produce la unión de dos seres; en el éxtasis, la violencia está en su máximo punto de expresión: los seres que participan de la unión erótica, en cierta manera, desaparecen para formar un nuevo ser, uno solo. En el erotismo corporal, la desnudez necesaria para el acto sexual apunta hacia una aproximación profunda entre los amantes, mucho mayor de la que se tiene fuera de ese contexto. Si lo que se busca es la

⁵¹ Bataille no está interesado en los aspectos descriptivos del erotismo, está más bien preocupado por la espiritualidad que puede deducirse de su puesta en escena: “los capítulos de este libro se alejan a menudo de la realidad sexual. Y además he dejado de lado algunas cuestiones que alguna vez parecerán más importantes que las tratadas. Lo he sacrificado todo a la búsqueda de un punto de vista desde el cual sobresalga la unidad del espíritu humano” (1997: 12).

unión, existe una paradoja: convertirse en un solo ser supone, al menos por un instante —el del orgasmo—, la desaparición de los participantes de lo erótico.⁵²

En la novela, el ritual aparentemente vacío,⁵³ coloca al protagonista en la violencia de su fragmentación, su desvanecimiento:

No recuerdo mi sueño. Ni siquiera si he estado soñando. Estoy aquí, con la fotografía de Beatriz entre las manos, rozando mis labios, resistiendo el golpetear del corazón, hablando solo, temblando de miedo, convencido ya de que es inútil buscar más ron porque todas las botellas están vacías. No, no se acabó, este juego no ha terminado. Sonrío, ya más tranquilo. Este desaparecer de pronto y para siempre es sólo el principio de esta historia (18-19).

El narrador está siempre en los límites que lo fragmentan, en un constante ir y venir entre la aparente realidad y un mundo confuso que es el del rito de búsqueda de Beatriz, o el de los recuerdos de su infancia, perdiéndose entre el alcoholismo y la alucinación. Si nos remitimos al pensamiento ritual, podríamos comparar este estado de constante transgresión con el de la víctima de un sacrificio. Lo erótico y la inmolación, temas que parecen no tener vínculo alguno, encuentran en la violencia un punto de unión.⁵⁴ La búsqueda sacrificial del *elegido* en *La obediencia nocturna* encuentra lugar, en la configuración de la novela, a

⁵² Bataille da el ejemplo de los seres unicelulares, que al reproducirse se dividen a sí mismos en, al menos, dos seres: el ser que dio origen a los nuevos deja de existir en el momento de la reproducción. Qué mayor violencia que el suprimir al ser del que se procede, lograr su desaparición a costa de sí mismo.

⁵³ Luis Arturo Ramos apunta, acertadamente, que, a pesar de la aparente insignificancia, el ritual que se lleva a cabo en la novela adquiere su sentido en esa vacuidad: “La sintaxis de la novela se articula al ritmo de la reiteración y las recurrencias; las frases adquieren sentido por acumulación. Las palabras valen por lo que resuenan; la escritura adquiere calidad ideográfica (las grafías musicales son el extremo de este aserto): resultan más simbólicas, litúrgicas, que denotativas; fieles transmisoras de una ceremonia que ha perdido origen y sentido y que se conforma con la repetición fuera que, por su fuerza y potencialidad acumulativa, obtiene significado de la insignificancia” (Ramos, 1990: 107).

⁵⁴ En el cuento “Narda o el verano” —que da también título a la colección publicada por Salvador Elizondo en 1966—, se narra la aventura veraniega de dos hombres de nacionalidad desconocida en una playa francesa, donde conocen a una mujer con quien tienen una extraña relación erótica. Sus devaneos se mezclan con el deseo del amante anterior de Narda —o Elise—, un hombre negro lleno de misterio. Al final, el cuerpo de Narda es encontrado por la policía luego de ser asesinada de manera brutal, como víctima de un sacrificio. Una fotografía que el narrador del cuento toma a Narda, desnuda, desata el final violento del cuento: “En realidad estaba perplejo pues el fogonazo del *flash* no había tenido sino un resultado incomprensible. La vida se había quedado congelada en aquella fotografía tomada con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si se hubiera muerto en esa actitud” (1999: 65).

través de una visión de lo sagrado que considera parte de sí la transgresión y la violencia para entrar en el terreno de lo divino.

Muerte y erotismo, para Bataille, participan de una condición abismal, representan lo que una sociedad ordenada ha prohibido por ser espacio de revelación de una crisis, en ellos se da a conocer ese vacío que existe entre lo conocido y lo oculto, se despliega el vértigo que existe entre *yo* y los *otros*, se evidencia lo que separa a un ser de otro; a través de esa violencia, se hace presente lo irracional, lo que desordena al mundo y que la condición moderna del hombre ha buscado suprimir. Lo que Bataille llama *el mundo del trabajo* ha limitado la concepción del mundo a la *discontinuidad*, a la ruptura observada entre un ser y otro.⁵⁵ La teoría que propone el francés busca incluir lo emocional en los conceptos filosóficos y ontológicos, no supeditar el conocimiento a la razón, a lo explicable: “El ser, las más de las veces, parece dado al hombre fuera de los movimientos de la pasión. Diré, por el contrario, que jamás debemos representarnos al ser fuera de esos movimientos” (1997: 16).

Es evidente el diálogo de Georges Bataille con el discurso ontológico, y su propuesta se torna interesante al tratar de explicar el pensamiento filosófico por medio de un referente tan físico como lo es el ámbito de lo erótico. No debe olvidarse, sin embargo, que su teoría no intenta dar una nueva explicación fisiológica de la muerte o de lo sexual, sino, a través de esos amplios temas, hacer una nueva lectura de la manera de comprender el mundo, de abrir el pensamiento racional al mundo de lo sensible.

⁵⁵ Desde la perspectiva teórica que aquí se expone, no es posible ser dos sujetos a la vez: “Este abismo se sitúa, por ejemplo, entre ustedes y yo que les hablo. Intentamos comunicarnos, pero entre nosotros ninguna comunicación podrá suprimir una diferencia primera. Si ustedes se mueren, no seré yo quien muera. Somos, ustedes y yo, seres discontinuos” (Bataille, 1997: 17). El problema que plantea Bataille se sitúa en la identificación entre dos seres diferenciados, aunque también es posible entender la propuesta desde la aparente imposibilidad de que un mismo ser pueda entenderse de varias maneras a la vez. Ciertamente, esta última posibilidad es menos radical, aunque, como se verá más adelante, tal esquema es ya un cuestionamiento a los paradigmas lógicos de un ser.

Para explicar la continuidad, Bataille se aproxima a lo erótico de la siguiente manera: el *erotismo de los cuerpos*, se vería realizado en la unión meramente física y el orgasmo es su punto álgido, donde es posible tener cierta experiencia de la continuidad; el *erotismo de los corazones* es la unión pasional de los amantes, donde la abstracción permite mayor profundidad en el rompimiento con el vacío entre seres distintos; por último, un tipo que puede incluir a los dos anteriores, el *erotismo sagrado*, donde se busca la unión del ser, no con un ente específico, sino con lo divino, con algo que está más allá de lo físico y de lo pasional. El ritual, el sacrificio, sería la puesta en escena de esa *continuidad sagrada* a la que hace referencia Bataille con este sesgo de lo erótico.

Así, en el erotismo no hay una unión “real”, pero sí hay un vínculo pasional entre los amantes que les permite vislumbrar parte del ser que no les es propio, no se convierten, físicamente, en uno solo, pero sí se abren, a través de sus cuerpos, del orgasmo, a una emoción común, a la violencia de sentir estar dentro de otro ser. Lo mismo sucede con la muerte: Bataille no brinda una explicación de lo que ocurre después del fallecimiento de un ser, pero brinda una metáfora de ese acontecimiento a través de lo ritual, de las manifestaciones religiosas que buscan entrar en contacto con la esfera de lo sagrado. Muerte y erotismo encuentran su punto de unión en lo violento, en lo irracional que desatan en el interior de los hombres, ambos instantes contienen una parte inexplicable, inaccesible, que queda fuera de una racionalización.

En *La obediencia nocturna*, la búsqueda de unión en el ámbito ritual es una constante. Primero, en el plano lúdico establecido entre el protagonista y su hermana, donde las ambigüedades simbólicas, que nos hacen pensar en el incesto, no son sino reiteraciones

de esa búsqueda de unión entre los seres que participan del rito.⁵⁶ Más tarde, la búsqueda de Beatriz, en apariencia infructífera, da la posibilidad al protagonista de hallar contacto con algo que está más allá de sí mismo:

La contemplo, la acaricio, la beso. Repito su nombre para que aclare esta irremediable fascinación, esta súbita locura. Para que me recuerde algo que ya sucedió o que me anuncie lo que me va a pasar. De pronto, creo advertir una expresión apenas visible y el rostro de Beatriz penetra en mí. Arde mi sangre, laten con fuerza todas mis arterias. Estoy vivo, estoy condenado ya al castigo por cometer este pecado. Beatriz: espera. Ya voy, ya voy, ya voy (71).

En el ritual del que es parte el narrador, está presente la superposición de dos discursos, el erótico y el litúrgico: por un lado la idea de penetración, la seducción a través de los sentidos y, por otro, la idea de eternidad, de purificación a través del solo contacto con el ser deseado.⁵⁷

La violencia se desata sobre la víctima del ritual, de aquel que busca encontrar sentido a sí mismo. Él, aunque sabe que será inmolado, está dispuesto al sacrificio:

Beatriz, voy a verte mañana. Me duele la cara, el tórax, los dedos. Hay una nube de muerte. Maté a un perro. Pero eso pasó hace ya mucho tiempo. Iré mañana al cine, no voy más a clases. Estoy borracho. Quiero dormir y pensar en ti, Beatriz. La camisa está llena de sangre. ¿Cuánto cuestó, cuánto valgo? Sueño que inicio una carta dirigida a un desconocido: “Estoy liquidado, ayúdeme”. Ya no veo nada. Toco el retrato de Beatriz. Estoy soñando, pero el dolor me impide dormir. Tengo que escaparme. Pero no puedo irme sin haberte conocido (96).

⁵⁶ En “Abril es el mes más cruel”, incluido en *El agua cae en otra fuente*, se narra el ritual de encuentro de una pareja que juega entre el deseo, la separación y el recuerdo. Los amantes que se miran y se reflejan en un espejo encuentran la unión erótica en un instante: “No se trata de ella, sino de Ella, la que ‘llegaste silenciosa’, la que me ha mirado y provocado el temblor consiguió que todo se detuviera, que logró la instantánea muerte de los dos. Se trata de este perfecto instante en que Ella, la innombrable, me sigue mirando porque cree haberme visto antes y quiere reconocirme” (Melo, 1997: 442-443).

⁵⁷ En “Los muros enemigos” se presenta la persecución sufrida por Josefina, la figura femenina del relato. En dicho texto el aspecto erótico sí trasciende el ámbito de lo sexual para adentrarse en la continuidad: “El nombre ya no era nada. No era ese silencio, el roce primero, el desprender el cabello del broche de plata, el recorrer los ojos, no los ojos sino la boca, no la boca sino los senos, no los senos sino el sexo. El besar, morder, lamer la boca, la lengua, las orejas, los senos, el sexo. El mirar el minúsculo lunar en la ingle. El sentir a ella, el sentirse en ella, el ser ella, él y ella, no uno y otro, sino los dos al mismo tiempo, el gemir, el gritar, el apretar, el arañar y morder y escuchar sin escuchar ese silencio de aquella primera mañana” (1997: 227).

La aceptación y la conciencia de la violencia muestran la magnitud del deseo del narrador por unirse con aquello que está más allá de su entendimiento. Se ha desatado en él la *fascinación*, y es esa irracionalidad la que genera la dinámica del ritual: si realmente se quiere llegar a lo sagrado, es necesario poner en riesgo el propio ser: “De pronto volvió a aparecer una sensación inexplicable pero ya sentida antes, un cierto poder de fascinación que me obligaba a no apartar los ojos de aquella figura que ahora me parecía extraña, nunca antes vista” (127). La fascinación ante la Beatriz-Sirena conduce a la destrucción, pero también a la unión con el objeto de deseo. Queda expuesta, a través de esa imagen, la continuidad de la que habla Bataille: el protagonista no es capaz de entenderse a sí mismo, de encontrar sentido para su propia existencia si no es a través de la unión con Adriana, Beatriz, Pixie o Enrique, sólo el desaparecer y volverse uno con ellos le permite dar cuenta de su propio ser.

El recurso de lo inexplicable, de lo que tiene un doble sentido y que produce confusión es, sin duda, parte central de *La obediencia nocturna*. La sensación de estar leyendo una historia a la que el alcoholismo le ha arrebatado su claridad, donde la alucinación se mezcla con la coherencia, donde lo tergiversado aparece a cada línea no es, como podría pensarse, únicamente un recurso estructural en la construcción del relato, sino que tiene alcances mucho más amplios en la escritura de Melo. En un primer momento, se descubre que lo caótico de la narración de este personaje anónimo nos coloca ante una visión de lo sagrado que parece ininteligible, pero que no hace sino recurrir a una mayor profundidad en la visión de lo divino, como lo expresa Roger Caillois:

Lo sagrado es lo que da la vida y lo que la arrebatada, la fuente de donde mana, el estuario donde se pierde. Pero es también lo que en ningún caso podría poseerse plenamente al mismo tiempo que ella. Sólo lo profano puede existir para sí y perseverar en su ser. No hay ninguna

consagración que no se realice del todo en la muerte, mediante ese rayo que en los mitos sirve a los dioses para hacer que desaparezca de la superficie del mundo aquél a quien llaman junto a ellos o al que precipitan en los infiernos (1942: 159).

Lo sagrado se revela como un hecho contradictorio, como punto de unión entre vida y muerte. El ritual permite la convergencia de elementos inconciliables, se trata de un momento trascendental para la comprensión del individuo en su mundo. Sacralidad y erotismo se unen, en *La obediencia nocturna*, para permitir que el narrador-protagonista tenga acceso a sus emociones, al mundo de las pasiones que se ha desatado en su interior. Sólo a través del discurso litúrgico y erótico es posible tener conocimiento de lo que ha experimentado. Un punto de vista racionalizado no podría abarcar el cúmulo de sensaciones —la alucinación, el alcoholismo, la pesadilla, el ritual, la confusión— que están presentes en el relato.

De esta manera, la violencia y caos desatados en la novela, el sinsentido que parece reinar en la voz del protagonista, son elementos que no están dirigidos —ésta es la postura de este estudio— únicamente a la presentación de un ritual; siguiendo la metaforización que Georges Bataille hace de la transgresión, es posible conjeturar que la estética de *La obediencia nocturna* halle su explicación en la autorreferencialidad escrituraria, en las correlaciones metaliterarias de la obra, las cuales, a su vez, brindarán una interpretación del mundo que rodea al creador, de la realidad que lo ha llevado a expresarse a través de un texto.

2.2 LA RITUALIDAD EN LA CONFIGURACIÓN ESTÉTICA DE *LA OBEDIENCIA NOCTURNA*

El análisis hecho sobre la ritualidad en la novela de Juan Vicente Melo brinda una interpretación del universo planteado por el protagonista de la historia. Se ha buscado explorar de esa manera algunos de los puntos difusos que aparecen en el texto y que no habían sido abordados por la crítica literaria; tampoco, con anterioridad, se había estudiado la obra a través de la propuesta teórica de la presente tesis. Ese primer paso permitirá abordar, a continuación, parte del proyecto estético de escritores que, como Juan Vicente Melo, estaban preocupados por teorizar sobre sus textos por medio de la propia escritura.⁵⁸

La configuración literaria, que podría parecer un hecho sencillo, es parte de la reflexión estética emprendida por Melo. El lector, la obra y el lector no son elementos sin conflicto, su posible comunicación se ve tamizada por diferentes aspectos que hacen de su encuentro un cuestionamiento a lo que la literatura comunica, a la forma en que lo hace, incluso al lenguaje mismo.

De esta manera, es posible afirmar que en *La obediencia nocturna* se da cuenta de un acto ritual donde la escritura es la protagonista y, a través de ella, se muestra una reinterpretación de los límites entre el acto de escribir, la lectura y el surgimiento de la obra. La novela se inscribe en una tradición literaria que cuestiona el lugar de la obra como el refugio del autor; la novela de Melo ofrece un espacio de cuestionamiento, de duda, ya

⁵⁸ Melo, en su *Autobiografía*, muestra claramente su preocupación por una escritura crítica y por una visión particular del arte. Un ejemplo es cuando el escritor se refiere a su vocación de escritor, la cual parece estar determinada por algo más allá de su entendimiento, como parte de su naturaleza: “Así como empecé a inventar historias, contándolas, empecé a inventarlas, escribiéndolas. Y aquí me remito a la cuestión fundamental que se propone a todo escritor: ¿por qué escribe? Sólo puedo responder porque nací escritor, porque *escribo* (aunque lo haga de vez en cuando, sin disciplina, sin rigor), porque no sé hacer otra cosa, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que así me será revelado, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo” (83).

no se trata de encontrar en la escritura un espacio de afirmación y autorrealización para quien escribe, no es más un lugar seguro:

La noche cae sobre el jardín. A lo lejos, nos llaman nuestros padres, gritan nuestros nombres mientras los otros hermanos se aplican por convertirse en futuras y muy honorables muestras de la decencia que rige nuestro ilustre apellido, aprendiendo las reglas del juego para ser representantes del orden y las buenas costumbres (20).

La obra se despliega como el lugar del ritual, de la transgresión de límites, es la fascinación, el embrujo, el éxtasis, espacio donde autor y lector se pierden para encontrarse en el sacrificio. En torno a esta espacialidad literaria, Maurice Blanchot ha planteado reflexiones que exploran teóricamente la esencia escritural; el autor francés se pregunta sobre la manera en que entran en contacto autor, obra y lector, lo cual no es un acto sin conflictos: “El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee” (2002: 16-17).⁵⁹

La palabra escrita violenta tanto al escritor como al lector, y aun a sí misma. Entrar en la obra no significa solamente leer un libro. Desde la perspectiva teórica a la que se hace referencia, el acto literario implica un escritor que se *abre* para comenzar el movimiento hacia la obra y luego desaparece para abrir paso al lector, quien también tiene la necesidad

⁵⁹ Al referirse al *ser*, Blanchot intenta establecer un diálogo con Heidegger y discutir lo ontológico que hay en la experiencia estética. El francés añade a la discusión el punto de vista del artista, el cual había quedado al margen en los textos “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía” del filósofo alemán mencionado. Al respecto, Anna Poca, en su prólogo a la edición española de *El espacio literario*, señala: “M. Foucault, G. Deleuze y J. Derrida, entre otros, reconocen en la obra de M. Blanchot, en su enorme magnitud y en su expresión exacta, una *ontología de la literatura*: una meditación que contesta las limitaciones del Heidegger tardío, quien quisiera ver salvado el ser en el lenguaje de la poesía” (11).

de ingresar en un espacio donde se abandona, pero del que regresa sin poder aprehender lo que es la obra.

Melo no es un escritor ingenuo y, desde su visión particular de lo que es la literatura, trata de reflexionar sobre las transgresiones que se presentan en la configuración literaria.⁶⁰ La figura femenina inasible y confusa que atraviesa la novela muestra ya que el autor, más que preocuparse por crear una narración clara y “comprensible”, apunta hacia otras búsquedas estéticas. Beatriz, Tula, Adriana, Pixie, no se identifican fácilmente —por sus acciones, por su descripción, por su ideología, o cualquier otro rasgo—, están lejos de ser personajes totalmente definidos. Esa misma intención de rompimiento con una estructura literaria paradigmática es la que se encuentra en la anécdota de la novela. Así, el texto busca romper con algunos de los presupuestos de una narración y con ello convoca al lector a una exploración de distinto tipo, a preguntarse y ocuparse por elementos que no son siempre explorados en una obra.

Ingresar al espacio de la literatura en búsqueda de una experiencia lógica, inamovible, con un sentido totalmente claro, significa limitar al texto, darle sólo uno de los sentidos que tiene. La obra, desde la perspectiva de Blanchot, no es algo que debiera darse por hecho, una revelación dada. El leer como “conocedores” lleva, solamente, a un estancamiento de los alcances de la literatura. De esa manera, *La obediencia nocturna* no se dirige a puerto seguro y, en el fondo, nos llama a descubrir la incompreensión que siempre trata de dejarse de lado y que la literatura invoca, introduciendo —o, más bien, recuperando— el sentido de

⁶⁰ Melo, hablando acerca de su obra en la *Autobiografía*, se pregunta por el objetivo de la misma, y visualiza la imposibilidad comunicativa: “Los dos libros de cuentos que responden a mi ‘bibliografía’ se llaman *Los muros enemigos* [...] y *Fin de semana* [...] respondo también por una novela próxima a publicarse y aún sin título, a otros relatos, cuentos y novelas que están en mi escritorio en espera del tiempo, la madurez, el rigor y la lógica que los haga dignos de ser leídos por ti, improbable lector anónimo que nada sabe de mis esfuerzos por escribir (a pesar de lo que digan los demás), sin orden y preparación previas, productos, únicamente, de la necesidad de comunicarme conmigo mismo, de escribir para mí, de conocerme” (68-69).

caos que crea temor en un entorno que privilegia el establecimiento de patrones lógicos. El extravío que vive el protagonista de la novela muestra la exploración de ese ámbito incomprensible del mundo:

Pero no se puede llegar a ninguna parte: todas las orillas son la misma y forzosamente hay que regresar al punto de partida. Ir y volver es idéntico. Sí, vieja Tula, me advertiste a gritos, agitando las manos, señalándome un punto. No comprendí lo que tratabas de decirme y sin embargo me dirigí hacia la derecha, esquivando las otras embarcaciones, temiendo zozobrar, acaso buscando el choque, el naufragio, el rápido hundimiento y el no poder liberarme del lodo que me aprisiona, del agua que penetra en todo mi cuerpo. Y después me dirigí hacia la izquierda porque tú, vieja Tula, señalabas ya otra dirección. Y de nuevo a la derecha y otra vez hacia la izquierda y adelante y bajo el agua que salta y cae y me ciega (132-133).

La experiencia de lectura es un naufragio, es la imposibilidad de comprensión de la palabra. El movimiento errante de izquierda a derecha del protagonista de la novela, podría leerse como una comparación con dos actos de la configuración literaria: escribir y leer. Recorrer las líneas de la novela no brinda, por sí mismo, una comprensión de lo que ahí está escrito. La comunicación es, en cierta manera, imposible si es que se pretende aprehender totalmente la *realidad* de la obra. Es esa la perspectiva del arte que Melo construye con la confusión de la trama, a través de un laberinto que parece no tener salida. Al mismo tiempo, el autor invita a otro tipo de acceso a la obra, a un intento por transgredir lo que se toma como lo literario; Melo apuesta por una visión donde lo que está en el libro, para que realmente se convierta en obra, debe entrar en el espacio de la interrogación, generando preguntas y no únicamente dando respuestas al lector.⁶¹ La escritura y la lectura son, ambas, movimientos eróticos sobre la obra, son el deseo que se despliega sobre eso que,

⁶¹ “El rito”, cuento de Juan García Ponce incluido en *El gato y otros cuentos*, presenta el escarceo erótico de una pareja con un desconocido —situación común en la escritura del mencionado escritor—, juego que se convierte en un acto litúrgico donde la pareja busca algo que no puede obtener en la normalidad, que sólo le puede ser revelada en el ritual: “Es un rito conocido. Lilitana y Arturo no podrían precisar cómo llegaron hasta él. Les fue revelado, deslumbrándolos y desconcertándolos, pero su revelación no fue súbita sino progresiva, como si la Suprema Voluntad no hubiera querido imponérselos a sus cuerpos sino servirse de sus cuerpos por medio de las emociones raras que los conducía a descubrir” (García, 1984: 119).

para llegar a *ser*, necesita una aproximación transgresora. La obra es aquello que no ha sido terminado con el acto de ser escrito —escribir un texto no crea, instantáneamente, una obra— y que tampoco concluye con el solo hecho de ser leído. El pensamiento de Blanchot apunta hacia esta misma dirección:

El verdadero lector no reescribe el libro pero está expuesto a volver, insensiblemente atraído, hacia las diversas prefiguraciones que fueron suyas y que en cierto modo anticiparon su presencia en la azarosa experiencia del libro: éste deja entonces de parecerle necesario, para volver a ser una posibilidad entre otras, para recuperar la indecisión de lo incierto, de lo que aún está totalmente por hacer. Y la obra recupera así la inquietud, la riqueza de su indigencia, la inseguridad de su vacío, mientras la lectura, uniéndose a esta inquietud y abrazando esta indigencia, se vuelve semejante al deseo, angustia y ligereza de un movimiento de pasión (1992: 191).

Al hablar de la manera en que se despliega la ritualidad en la narración, se hizo hincapié en el sentido de ruptura y violencia que es necesario para alcanzar la revelación, para completar la experiencia de lo divino. En esa búsqueda que conjunta los planos de lo sagrado y lo profano se exploró también la noción de continuidad de Bataille como apertura del ser que se vislumbra en ciertos momentos extáticos. Si el pensador francés vislumbró la posibilidad de ir más allá de los límites propios a través de lo erótico y en la experiencia que se tiene de la muerte, también encontró ese sentido en la literatura: “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad*” (1997: 30).

En *La obediencia nocturna* se despliega la confusión a la que se refiere Bataille, incluso más allá de lo que sucede en la narración, más bien como parte de la exploración estética del autor. En los pasajes donde aparece Pixie, una cantante de cabaret que también se confunde con los otros personajes femeninos, está presente el llamado hacia ese *otro*

espacio que es la literatura: “Yo quisiera hablarle, preguntarle quién es, si Pixie es su verdadero nombre. Ella me llamaba desde su canción, desde esas palabras incomprensibles para mí. Habito en el otro lado, me decía, creo que eso trataba de decirme” (158). Aunque la seducción invita a entrar en lo desconocido, ese llamado no hace que desaparezca la incomprensión de la obra, no es posible una claridad total. El sinsentido se revela como un vacío que es imposible de cruzar y que comparte la atracción paradójica con la continuidad de Bataille: causa temor y fascina a la vez.

La novela inquiera, de esta manera, la vacilación, la incertidumbre, aquello que parece impedir la comprensión, hace surgir una *no explicación* que rompe con las pautas establecidas en torno al intento de comunicarse.⁶² Blanchot encuentra que la escritura va más allá de los paradigmas, de la frontera marcada por discursos diferentes al literario que se asumen como lógicos, completos, transparentes:⁶³ “El escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites” (1992: 20).

Autor, obra y lector se ven transgredidos, hay una *tergiversación* de los elementos que participan en el espacio literario. Tergiversar es interpretar, como el autor es intérprete

⁶² El cuento “Algunos pedazos descoloridos de tela barata” —del cuentario *El agua cae en otra fuente*— presenta a un hombre recordando a su amante, mujer que recurrió al suicidio tras su separación. La rememoración gira en torno a las imágenes provocadas por la música del *Orfeo* de Gluck —la cual escuchaban ávidamente cuando estaban juntos— y la incomprensión entre ambos, vacío que, a la vez, los separa y los mantiene unidos: “Se acaba el disco. Y la tarde. Tengo frío, porque aún queda algo de no sé qué estación del año que estamos viviendo ahora. Estas tardes ya no son como las otras. Nada es igual que antes, y eso me entristece porque me obliga a disculparme conmigo mismo, a encontrar un sentido a tu acto y a los míos [...] ¿Qué cosas decías aquellas tardes? ¿A qué te referías? ¿Por qué fui así contigo? Debí haberte preguntado, exigido explicaciones. Simplemente (creo) hablaste de morir, de que te era imposible estar viva. Y esas cosas no acabo de entenderlas. Y sonreí. Lo hice, perdóname, porque nunca he comprendido nada” (Melo, 1997: 494-495).

⁶³ Dentro de estos planos discursivos se incluyen, por supuesto, el de la lógica, el lenguaje matemático, el de las ciencias exactas, pero también el de lenguajes que, sin más cuestionamientos, se asumen como una verdad inamovible, como sucede con las aseveraciones en los campos de la historia, la sociología, la antropología, la lingüística, etc., es decir, disciplinas consideradas dentro del campo de las humanidades, pero que, en algunas de sus líneas de estudio, han intentado acercarse a la cientificidad y la exactitud, entendidas éstas desde una visión positivista.

de su propia percepción y el lector es también intérprete de la escritura que trata de *desenredar*.⁶⁴ El espacio literario —donde lo que se busca es algo que no puede o no quiere ser comprendido— le da voz al silencio, a aquello que de otra manera no puede ser nombrado, que no tiene oportunidad de ser mencionado si se usa el lenguaje no poético. El sacrificio de la literatura es transfigurarse en sombra de sombras: es el llamado etéreo de un autor que da el primer paso hacia la configuración de la obra, pero que no ha tenido otro destino que el ser simplemente evocado; sombra es también el receptor, el lector que no puede asir la experiencia de la que participa ni puede ingresar de lleno a dicho espacio para quedarse.

La novela no privilegia a la palabra que interpreta “correctamente”; por el contrario, muestra que las acciones, las palabras, todo aquello susceptible de ser comprendido, puede tener también un sinsentido:

No son las palabras lo que importa. Tampoco las acciones. Uno dice “buenos días”, “cómo estás”, “da lo mismo”, “te quiero”, “perdóname” y, después de todo, no significa nada. Uno hace tal o cual cosa y eso resulta, al fin y al cabo, como decir “no sé lo que hago”. Por principio de cuentas, los otros interpretan palabras y acciones a su manera, como quieren o pueden entenderlas. Lo que importa al fin y al cabo, son las consecuencias. Está la realidad y uno tiene la obligación de calificar lo que ha dicho o lo que ha hecho. Obligación de aceptar, de asumir, de no engañarse. Lo que importan son las sorpresas que uno se lleva después (16).

La literatura —siguiendo a Barthes— es siempre un acto de traducción, ciclo infinito donde sólo es posible tratar de explicar palabras a través de otras palabras: el espacio literario las tergiversa, más específicamente, violenta el sentido de éstas. No existe, en la obra, la “explicación” o la “comprobación” como podemos entenderlas en una visión inamovible, única de la realidad —como en los planos de la lógica o de la ciencia, por dar un ejemplo.

⁶⁴ Es necesario destacar la conexión de sentido e incluso etimológica entre diferentes términos utilizados por los teóricos que aquí han sido citados: transgredir-tergiversar-traducir-pervertir-traicionar. Así mismo, hay un juego evidente con los posibles antónimos de dichos términos: obedecer-desenredar-preservar.

Con el establecimiento de este diferente paradigma de pensamiento, la literatura se perfila como una perspectiva alterna ante la gran herencia del pensamiento occidental,⁶⁵ el cual ha privilegiado, entre otras cosas, la implantación de un sentido único e irrevocable del mundo:

Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1994: 70).

La obra de Juan Vicente Melo —y de manera destacada *La obediencia nocturna*— pone de manifiesto su no compromiso con la realidad o con cualquier intento de comprensión fija.⁶⁶

Todo es posibilidad y no un sentido inalterable, el narrador protagonista se halla perdido tratando de encontrar un orden a los acontecimientos que lo rodean, pero la aceptación de su acto sacrificial lo lleva a percibir que Beatriz y el secreto que busca no necesitan una explicación puntual, sólo desean el acto de seducción y perversión. Esta aparente falta de sentido rompe incluso con los presupuestos de la narratividad, la literatura de Melo se convierte en el regocijo de la belleza en la belleza, el arte por el arte, la escritura especular

⁶⁵ Se hace referencia a la división hecha a lo largo de la modernidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco que establece el privilegio de la razón sobre la emoción, de lo establecido sobre lo cambiante, de lo imperturbable sobre el éxtasis. Para una visión más amplia sobre tal contraste hemos recurrido a Camille Paglia. *Sexual personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York: Vintage Books, 1991). Lo dionisiaco se relaciona con la multiplicidad de significados e interpretaciones de las cosas, con una mayor apertura a diferentes perspectivas, con el caos que implica cuestionar lo ya establecido: por ello, la literatura halla una mayor correspondencia con la figura de Dioniso.

⁶⁶ En uno de los cuentos mejor logrados del escritor veracruzano —“Cihuatéotl”, incluido en *Los muros enemigos*—, aparece también un tipo de comprensión del mundo que va más allá de la lógica entre acto y consecuencia. Así, el narrador de la historia encuentra en lo que parece un hecho fortuito, la causa de lo que sucederá después en la historia, a pesar de que él mismo reconoce la inconexión entre ambos hechos: “Aquel día, los edificios habían tomado una inclinación más marcada y sus azoteas parecían tocarse. Apenas podía verse y sentirse el sol. Pero ahí estaba, como acechando. Ya sé que es tonto acordarme de eso ahora, ya sé que no tiene nada que ver con lo que pasó —por lo menos eso es lo que me han asegurado— pero estoy viendo ese día, los edificios mimetizados en un color que no llegaba a ser negro [...] Y sobre todo, aquella terrible mirada de Clara. Nada tiene que ver todo esto con lo que pasó después; sin embargo, ahora lo comprendo, el mal nos viene de allá” (1997: 265-266).

en la cual se reflexiona sobre el propio acto de escribir,⁶⁷ el autor que desde la imposibilidad de tomar el control de su obra se pregunta a sí mismo acerca de su labor:

Por principio de cuentas, los otros interpretan palabras y acciones a su manera, como quieren o pueden entenderlas. Lo que importa, al fin y al cabo, son las consecuencias. Está la realidad y uno tiene obligación de calificar lo que ha dicho o lo que ha hecho. Obligación de aceptar, de asumir, de no engañarse (Melo, 1969: 16).

La novela, al situarse como un ritual, como la repetición de un acto que el escritor debe *obedecer*, plantea las paradojas de lo literario. Para Caillois, los rituales cumplen una función doble, la de transgredir, pero también la de establecer un control: “[...] lo profano necesita siempre de lo sagrado y se ve empujado a apoderarse de ello con avidez a trueque de degradarlo y de aniquilarse a sí mismo. Por eso deben reglamentarse severamente sus mutuas relaciones. Esa es, justamente, la función de los ritos” (1942: 16). *La obediencia nocturna* sigue, pues, el llamado de la escritura, pero, a la vez, al cuestionar las formas comunes de llevar a cabo el rito en el que el autor se entrega a la obra, rompe con una forma paradigmática de entender la literatura.

La propuesta literaria de Melo apunta, por tanto, hacia una visión no estática del arte, entiende la necesidad de una constante renovación. Si el arte busca, en el fondo, una transformación de lo que se visualiza en la realidad, es necesario que su obra sea dinámica, que sea capaz de leer los cambios que se sufren no sólo en lo histórico y lo social, sino

⁶⁷ El narrador que se pregunta por lo que está contando aparece también en varios cuentos de Juan Vicente Melo, como “Viernes: La hora inmóvil” o en los dos cuentos con el mismo título: “Estela” —el primero de ellos de *La noche alucinada* y el segundo incluido en *Los muros enemigos* (cabe aclarar que, a pesar de varias coincidencias en la anécdota, no se trata de dos versiones del mismo cuento, sino de textos distintos). En el primer cuento con este título duplicado, nos encontramos ante un hombre que crea un extraño juego con un personaje inventado por él, Estela, y termina en la paradoja de ser inventado, él mismo, por aquella mujer con la que juega en su imaginación.

también en el interior del hombre, en la manera en que el artista entiende y asimila aquello que lo rodea:

[El escritor] Va por el mismo camino que cualquier otro artista, hacia esas extrañas tinieblas cuyo contacto le produce el sentimiento de despertarse en el mayor sueño, hacia esa presencia pura en la que percibe todas las cosas tan desnudas, tan reducidas, que no hay imagen posible, hacia ese espectáculo primordial donde no se cansa de contemplar lo que sólo puede ver por una total transformación de sí mismo. Exigirle entonces el que su obra tenga un sentido definido y cierto para los demás, es tal vez exigirle lo que ya es capaz de hacer (Blanchot, 1992: 181).

La obediencia nocturna es la escritura de las tinieblas mismas, el intento por mostrar el lugar donde el autor se sumerge; el discurso trata de revelar las cosas sin traducción, no desde lo superficial, sino desde la forma en que son experimentadas, sentidas, vividas. Los elementos analizados —el sentido repetitivo, la idea de sacrificio, la transgresión, el erotismo, la violencia— son prueba de que la novela explora el lado oculto —sagrado, podría decirse— de la escritura. La estética que propone Juan Vicente Melo no es la de una obra de arte que explica el mundo; por el contrario, apuesta por un trabajo artístico que permita contemplar, tanto objetos como sujetos, en todos sus aspectos, incluso en aquellos que están prohibidos, ocultos, que son incomprensibles, inefables.

En el siguiente capítulo de esta investigación, se tratará de abordar esa interioridad autoral como propuesta estética en *La obediencia nocturna* y, también, como tendencia en la obra de Juan Vicente Melo y autores que compartían con él esta aventura paradójica de sacrificar el arte para darle vida, llevarlo al interior y ocultarlo para que sea, entonces, expresión.

3. LA LITERATURA DESDE EL INTERIOR: EL MISTICISMO LITERARIO

Quien ha estado en los terrenos de las emociones exacerbadas, quien se ha sentido asediado por las fuerzas extrañas que están más allá de la racionalidad a través del amor, el odio, la tristeza, la alegría, la angustia, la compasión; quien haya siquiera entrevisto tales estados sabe que existe en ellos una paradoja insalvable: quien o lo que provoca tal reacción desencadena también la fascinación; esa exaltación despierta la duda al presentarse como algo desconocido e incontrolable, porque quien ama puede sentirse totalmente satisfecho cuando posee al amado, pero también es presa de los celos y de la angustia ante la posibilidad de la separación; quien odia trata de alejarse de aquello que le provoca tal aversión, pero también tiende a regodearse en la admiración destructiva del objeto, persona o situación que provoca su antipatía; quien vive la tristeza conoce tal sentimiento sólo en oposición a la alegría y por momentos el furor de su congoja puede confortarlo de tal manera que lo llama a sumergirse más en ese frenesí emocional.

Es la excitación lo que arrastra a mantenerse en la persecución de aquello que atrae y que puede dar placer, pero que también puede conducir al sufrimiento. Es complicado tener una comprensión total de un estado como el que se plantea, donde parece que siempre permanece en él algo oculto, algo indescifrable e incontrolable. Existe una provocación y a partir de ella nace el deseo de penetrar en aquello que no sabemos exactamente qué es.

Esta aura de misterio está, sin duda, presente en *La obediencia nocturna*. La búsqueda de un arcano que se le escapa de las manos al protagonista nos lleva a presenciar el relato de esos momentos de desconcierto y trastorno en los que su ser es atormentado. Dar cuenta de tal experiencia que parece tan íntima es, sin duda, una de las búsquedas de Juan Vicente Melo y a través de esta particularidad de su escritura expresa su manera de

pensar y entender el mundo. Al mismo tiempo, se hace evidente la forma en que tales concepciones se traducen en una estética literaria particular.

Así como se ha dado ya cuenta de la relación de *La obediencia nocturna* con la idea de ritualidad, se busca ahondar, en el presente capítulo, en las concordancias que halla el texto con relación al misticismo religioso. La experiencia de los místicos ha sido transmitida, en la mayoría de los casos más importantes, a través de lo que estos mismos hombres y mujeres espirituales comunican por medio de su discurso. Interesa, para el acercamiento de esta investigación con el tema, lo que la escritura mística revela sobre el encuentro con algo que está fuera de la experiencia lógica, es decir, la manera en que, aquellos que han experimentado lo sagrado, logran salvar el vacío existente entre lo divino y lo profano. Serán primordiales para ello las ideas de san Juan de la Cruz y de santa Teresa de Jesús, cuya escritura ha pasado a ser parte de lo que se considera el Siglo de Oro español, dado que su poesía tiene un valor no sólo en el plano religioso, sino también en el estético. Aunque es obvio, se hace necesario recalcar que no es el objetivo de esta investigación mostrar a Juan Vicente Melo como un místico; en cambio, es posible demostrar que su manera de vislumbrar la literatura y de concebir el conocimiento, su manera de dar cuenta del mundo coincide con algunas de las ideas que, implícita o explícitamente, se hallan en el pensamiento místico, principalmente dentro de su corriente hispana. No se busca, por tanto, en el presente capítulo, hacer una descripción paso a paso del camino místico que pudiera seguir el protagonista de *La obediencia nocturna*; se trata, más bien, de dilucidar cómo en algunos momentos la manera de percibir y comprender el mundo de los místicos encuentra coincidencias en el desarrollo de la novela y cómo esa relación es importante para explicar la propuesta estética del autor. Ante esta particularidad, debe aclararse que la relación entre *La obediencia nocturna* y la escritura de los místicos a

considerar —así como de la teorización respecto a sus textos— no está en el plano de un estilo poético, sino en varios puntos concretos de su experiencia: el ámbito nocturno de su búsqueda, la experiencia del éxtasis durante la unión mística y el carácter inefable de la experiencia de lo sagrado. Será, principalmente, sobre tales conceptualizaciones que se establecerá, a lo largo de todo el capítulo, un diálogo entre el misticismo y la novela. Debe mencionarse también que, aunque la prosa y la poesía de los religiosos católicos ya mencionados será la principal referencia sobre el tema, no se dejará de lado lo que otras concepciones del mismo puedan aportar a esta investigación.

3.1 LA EXPERIENCIA MÍSTICA EN *LA OBEDIENCIA NOCTURNA*

Si se puede identificar *La obediencia nocturna* como una novela que aborda lo incomprendible, lo sombrío, el misterio, lo oculto, es en gran parte por su punto de partida: un hombre, una voz que intenta dar cuenta de su realidad caótica, que trata de explorar su interior, aunque éste parece inextricable hasta para él mismo. La búsqueda del narrador comienza al mirar por la ventana, al tratar de encontrar su lugar en un mundo terrible y hostil; paradójicamente, el lanzar la vista hacia el exterior lleva al sujeto a replegarse, a hacerse consciente de su interioridad; la ventana es el umbral que tiene como destino el interior del mismo personaje, es desde esa intimidad que el narrador inicia su travesía.

Podría suponerse que el sumergimiento en el propio interior es un acto sencillo y que no genera ningún conflicto; sin embargo, cuando ese movimiento supone el hallazgo de lo desconocido, dicha incursión puede tornarse impredecible: “Pero esto no sucede todos los días: sólo cuando, repentinamente, alguien pronuncia dentro de mí su nombre. Cambia la

luz, hay un ligero temblor en los objetos que me rodean, un mínimo trepidar del suelo” (10). La búsqueda interior es descrita como un estado fuera de lo común, algo que sólo ocurre con la revelación de una voz que parece ajena. La atmósfera de olvido del mundo exterior es provocada por elementos como el cambio en la iluminación, una diferente percepción de los objetos o la manera de sentirse afianzado a la superficie; estas alteraciones en la inteligencia del entorno anuncian el contacto con un elemento divino o sagrado, invitan a que el narrador se recluya en su intimidad; a pesar de la zozobra que provocan, representan un camino más interesante por recorrer, considerando el anodino entorno en el que se sitúa el narrador:

Dejo entonces de escuchar el ruido de los automóviles y la música que me llega por encima de los gritos y las risas de los niños que juegan (¿nunca se cansarán?) en el jardín, por encima de las conversaciones de las señoras que, a esta hora engañosa, se reúnen en la esquina para contarse sus pequeños, sus grandes problemas, con una maldad pasiva, a fin de deshacerse del aburrimiento del día (10).

El mundo hallado fuera de la ventana —un jardín derruido, una ciudad sucia, aburrida y agresiva—, no es sino un espacio insoportable por su monotonía y su estatismo, un espacio donde la belleza no tiene lugar porque es ahogada por el ruido y el tedio.⁶⁸ Si bien el cambio de atmósfera que encuentra el protagonista en su interior parece darle tranquilidad, no se adentra en un mundo diáfano y de fácil acceso; la incertidumbre parece significar un

⁶⁸ En el cuento “Los signos oscuros”, incluido en *Al aire libre*, se narra el diario padecer del protagonista ante el entorno que lo rodea. Se trata de un personaje que vive en la paranoia de salir de su casa y enfrentarse a un mundo que le prepara lo inesperado, que es agresivo, hostil. El hombre violentado trata de leer, incluso en los horóscopos, los signos que le da su entorno para poder evitar la desgracia, pero es incapaz de entenderlos: “Le pareció que el edificio donde trabajaba desde hacía diez años no era tan feo como decía. Apoyó el cuerpo contra la pared y se sintió más tranquilo. Momentos después al tomar el elevador, al entrar en su minúscula oficina, al sentir la humedad fresca de los libros de contabilidad, tuvo deseos de sonreír, de mostrarse amable, de no fumar demasiado, de agradecer excesivamente la taza de café caliente que le traía la muchacha que ocupaba el puesto de Margarita, la pobre secretaria que se quedó muerta una mañana sin darse cuenta y sin decir nada, apenas con una mueca tonta en los labios, víctima de la ciudad, de él y de todos, de los oscuros signos que nunca aprenderá a descubrir” (Melo, 1997: 548).

reto para la búsqueda que emprende el narrador, es decir, no se trata de una persecución de respuestas concretas, sino de iniciar un camino que ofrezca perspectivas más amplias que las de su exasperante realidad: “El aire está ya más ligero, más fresco. Camino. A veces, las distancias pueden parecer inmensas. Caminar hacia la ventana es como ir hasta el fin del mundo. No existen vista ni oído. Camino sin obstáculos. Un paso. Y otro. Pasos inciertos. Y otro más” (10).

Así, el narrador-protagonista se abisma y descubre dentro de sí mismo la necesidad de encontrar a Beatriz, reconoce esa labor como una encomienda ineludible y está dispuesto a verse transformado, a dejar que voces ajenas a él se expresen desde su interior, se ve inclinado a obedecer e internarse en la noche. La voz que intenta dar cuenta de su experiencia se manifiesta desde lo sombrío y es dominada por un aura de misterio. Esta enunciación particular parece, por momentos, impedir la posibilidad de dar un sentido claro a los hechos referidos.

La transgresión que se presenta a través de toda la novela, y abordada en el capítulo anterior de esta tesis, se lleva a cabo incluso al interior del ser que cuenta su historia. El narrador se abandona a su deseo, la consecución de la unión erótica se convierte en una obsesión, en una misión que tiene que cumplir aunque ello signifique su propio sacrificio. El miedo del protagonista y la inminente imposibilidad de alcanzar el objeto deseado — Beatriz— no evitan su intento de unirse a esa extraña manifestación de algo que supera su realidad:

Años de buscar y de preguntarse cosas tan tontas como ¿por qué? y otras muchas cosas que todos se preguntan; hasta que supe lo que buscaba y por búsqueda encontrada y eras tú y tú simplemente podías ayudarme porque yo también podía ayudarte; porque ahora hablándote es como si hablara conmigo mismo y por eso quiero que hables para escucharme; y eso he hecho durante largos años todos los días y sobre todo en las horribles noches de todos estos años; hablar por ejemplo conmigo mismo frente al espejo; sólo que ahora alguien me escucha tú me

escuchas tú dices: “Yo iba a decir algo”; y tú respondes: “Hablabas de algo así, no recuerdo cómo”; y dices que yo digo: “Ésta ha sido la historia de nuestro regreso” (116).

A lo largo de la novela, el contacto con Beatriz parece nunca realizarse, pero por momentos, en algunos fragmentos del enredado discurso es posible atisbar una especie de unión que va más allá del aspecto físico, que se presenta como un encuentro que no puede ser presenciado sino por el elegido: él es el único que alcanza a comprender y a contemplar a Beatriz, aquel que ha escuchado su llamado y lo ha seguido desde su propia ensoñación. Esta experiencia donde se produce la unión entre dos seres que parecen pertenecer a ámbitos diferentes (sacro-profano, real-irreal, mortal-inmortal) puede asimilarse, sin duda, a la manera de entender la unión con lo divino que se presenta en el misticismo religioso, donde un sujeto accede a una experiencia que no está disponible para todos sus correligionarios, es decir, tiene la posibilidad de entrar en contacto con lo divino, con su dios o con aquello que representa para este individuo el origen del universo. Describir el encuentro con algo que nadie más ha visto es dirigirse al terreno de lo incomprensible, del misterio, se trata de dar cuenta —como lo hace el protagonista de *La obediencia nocturna*— de aquello que parece inefable.

En un primer acercamiento a lo que es el misticismo, es necesario abundar sobre el origen del término. La palabra *místico* —de origen griego— es el adjetivo de *misterio*. Su sentido primero designa lo que es considerado un secreto y tiene implícito un sentido religioso, haciendo referencia a las ceremonias o ritos de iniciación. En el vocablo original griego parece estar siempre presente la idea de *cerrar*. De una u otra forma, el sentido de lo oculto, de lo arcano, continúa acompañando en su uso actual a los términos relacionados con lo misterioso. Leonardo Boff añade al respecto:

En el lenguaje común se emplea la palabra misterio al concluir una reflexión que ha agotado las capacidades de la razón y ya no consigue aportar más luz. O tal vez para indicar intenciones o realidades ocultas al común de los mortales. Misterio puede también significar el aura de interés, curiosidad y fascinación que irradia una persona (13).

El origen del término misticismo nos da pie a comprender por qué se ha designado de tal manera a las corrientes religiosas —sin importar la doctrina a la que se haga referencia— que aspiran a la unión del ser superior con el hombre, a una identificación entre el creador y lo creado que tiene lugar no en el más allá, sino en la vida terrenal.⁶⁹ Esta experiencia, esta forma particular de acercarse a lo sagrado, no es asequible a todos los miembros de una religión; se entiende —y así lo ha demostrado la historia de cada religión particular— que para adentrarse a los terrenos del misticismo es necesario, además de tener el deseo de entrar en contacto con dios, contar con el llamado divino y estar dispuesto a seguir lo que algunos denominan la *vía mística*.

La idea de un encuentro entre el hombre y Dios —en la mayoría de las diferentes religiones—, máxima aspiración de una doctrina, es entendida como el culmen de una fe o una experiencia religiosa. Tal acercamiento entre un ser eterno y otro que es finito parece estar destinado a llevarse a cabo no como una experiencia terrenal, es decir, no en la realidad que conocemos, sino en aquello que se entiende como la vida más allá de la muerte. Sin embargo, han existido, a lo largo de la historia, distintos personajes cuya profunda relación con lo divino los ha conducido a la unión mística, es decir, a un encuentro con Dios. Se incluye, dentro de este tipo de encuentros, lo experimentado por san Juan de Ávila, Francisco de Osuna, san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús en el cristianismo; dentro del Islam se puede hacer referencia a la larga tradición de los sufíes,

⁶⁹ Es cierto que la mayoría de las religiones aspiran, finalmente, a la unión del hombre con lo divino; sin embargo, la vía mística a la que se hace aquí referencia es una visión perfectamente identificable en distintas confesiones y que se caracteriza por acciones, actitudes y vivencias específicas que se describirán a continuación.

que incluye nombres como Hasan Basri, Ibn Arabi o Jalalodín Rumi;⁷⁰ en el judaísmo existe una corriente mística principal —la Cábala—, destacando nombres como Samuel ha Hasid, Maimónides o Abraham ben Abulafia;⁷¹ en la India, hay una tradición mística que une el Yoga de Patandjali con el Budismo y, más recientemente, con la corriente de los Arhat. En estas distintas expresiones del fenómeno místico, el encuentro y unión con lo divino ha sido reconocida por sus correligionarios y por la autoridad de la institución religiosa a la que pertenecieron, aunque no sin antes ser cuestionada e incluso considerada como contraria a la doctrina en la cual surgieron.

Tras esta primera aproximación al origen del término misticismo se vislumbran ya las correspondencias entre tal idea y el aura de misterio presente en *La obediencia nocturna*. El elegido, el narrador de la novela, se encuentra como participante de lo que es un rito cerrado en el que no cualquiera puede participar: es preciso ser iniciado por los otros que ya han sido parte del ritual de Beatriz para tener la oportunidad de ser el elegido. Además, el relato posee siempre una atmósfera enigmática, parece ocultar algo que no se devela con el simple golpe de vista —con la lectura inocente—; la búsqueda del narrador se adentra, en muchas ocasiones, en terrenos que están más allá de lo razonable, más allá de lo iluminado por la lógica.

⁷⁰ La primera noción del término sufismo surge en 776. La palabra que le da nombre se explica por un triple origen que resume las características del espíritu sufí: desapego, purificación y sabiduría. Se busca su significado en la raíz árabe *suf*, que significa lana, y que es tomada como signo exterior de pobreza, toda vez que el asceta sufí, en su origen, solía vestir con prendas hechas de dicho material. Otros ven en el árabe *safa* o *safua* —pureza— el origen del término. Por último, se relaciona con el griego *sofía*, es decir, sabiduría, considerando que los inicios de la fe musulmana se desarrollaron en lugares con raíces helénicas. El sufismo se ha mostrado a lo largo de su historia como un cuestionamiento a la ortodoxia del Islam, pero ha logrado sobrevivir como una corriente importante de esa confesión. El sufismo parte de los esfuerzos individuales de algunos hombres que buscan el contacto con lo divino y, más adelante, llega también el periodo de las cofradías sufíes, las cuales buscan el ascetismo a la manera de las órdenes cristianas. Para tener una idea completa del desarrollo del sufismo puede consultarse la obra de Jean Chevalier sobre el tema.

⁷¹ Para un panorama más amplio de la mística musulmana y la mística judía puede recurrirse a la obra ya citada de Ángel Cilveti.

La experiencia de lo sagrado es, sin duda, una cuestión que suele ser acogida con escepticismo, la actitud normal ante el testimonio de un encuentro con Dios es la duda. Tal posibilidad de encuentro entre lo divino y su creatura es, por sí misma, una idea transgresora, intenta unir dos polos que parecen totalmente incompatibles. Puede afirmarse que el místico “es un ser vivo *en esta vida* que se une a un ser vivo en otra vida, que se une al Ser por excelencia. Dicho de otro modo, el sujeto místico está en la encrucijada del tiempo y de la Eternidad. Está dividido en su principio mismo. Reconcilia los contrarios” (Sesé, 1995: 84).

Esta unión de dos planos antitéticos es la que existe en la novela de Melo —y que ya se ha abordado en el capítulo anterior—, aunque debe considerarse que con una diferencia radical respecto a lo propuesto por Sesé: no se trata del encuentro entre dos seres vivos, sino entre un ser —Beatriz— que ha pasado al *más allá* y con el cual el narrador busca establecer contacto.⁷² De esta manera, la búsqueda mística del personaje anónimo de *La obediencia nocturna* parte de lo negativo, no busca hallar a ese ser ajeno a él en la vida, sino ser partícipe de la muerte que implica el encuentro.

⁷² En “Río subterráneo”, uno de los mejores cuentos de Inés Arredondo, y que da título a la colección de 1979, se narra la historia de una familia sumida en la locura. A través de una carta, una de las integrantes de la familia trata de evitar —y al mismo tiempo atraer— a uno de los miembros lejanos que no conoce lo que ocurre al interior de la casa que ha representado una maldición para su estirpe. El sentido de la transgresión, lo comprensible y lo inexplicable, los polos opuestos y paradójicos —como los que se han analizado en *La obediencia nocturna*— se funden en la voz de la narradora. “He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Es eso lo que quiero contar: la crueldad y la exquisitez de una vida de provincia. Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa. Quiero decir todo lo que se ha ido acumulando en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia y perfecciona sin que lo sospechen los demás. Tú podrías pensar que soy muy ignorante para tratar de explicar esta historia que ya sabes pero que, estoy segura, sabes mal. Tú no tomas en cuenta el río y sus avenidas, el sonar de las campanas, ni los gritos. No has estado tratando, siempre, de saber qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces. No has tenido que renunciar a lo que se llama una vida normal para seguir el camino de lo que no comprendes, para serle fiel. No luchaste de día y de noche, para aclararte unas palabras: tener destino. Yo tengo destino, pero no es el mío. Tengo que vivir la vida conforme los destinos de los demás. Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás” (2002: 125).

La experiencia mística tiene como origen, pues, este cruce de límites entre lo sacro y lo profano, se convierte, por sí misma, en una puesta en escena de la transgresión. El sujeto místico desborda, también, los límites de la ortodoxia religiosa y los de su propia personalidad. Para llegar al encuentro deseado ingresa en terrenos desconocidos, incluso prohibidos, que lo instalan en la paradoja de sacrificarse a sí mismo para llegar a la experiencia de lo sagrado.

El misticismo religioso es entendido como un camino a seguir, como un recorrido que el hombre de fe, elegido y llamado por Dios, debe andar sin descanso hasta conseguir la unión con lo divino. Ángel Cilveti hace un extenso análisis de lo que significa la *vía mística*, es decir, los pasos que han seguido aquéllos que han buscado la unión con lo sagrado a un nivel profundo como el que se ha mencionado. Aunque cada credo tiene, por supuesto, diferentes concepciones de lo sacro y lo profano, este teórico intenta hallar los puntos en común entre las distintas expresiones de lo místico. De esta manera, Cilveti —siguiendo las meditaciones de los propios místicos— encuentra que pueden identificarse, básicamente, tres etapas en este camino de búsqueda religiosa: el periodo purificativo, el periodo iluminativo y el periodo unitivo. A primera vista, podemos distinguir que en este trayecto de búsqueda existe una gradación que avanza progresivamente; si bien esto es cierto, al menos en términos generales, los pasos del místico no se realizan sin ninguna clase de obstáculos, podría decirse, incluso, que la lógica racional no es la que rige su secuencia. Si se considera la descripción más detallada de cada uno de los periodos presentados por Cilveti, puede comprenderse que el místico rompe con un orden previsible en cuanto a su encuentro con lo sagrado, dado que, cuando parece estar cerca de conseguir el contacto con Dios, se encuentra tal vez en el momento más crítico de su aventura: para llegar a la luz divina hay, antes, que ingresar en la noche, en la oscuridad total. El periodo

purificativo no significa una limpieza total del ser, sino un primer paso hacia la unión; el periodo iluminativo no excluye en su totalidad las tinieblas —sobre todo si consideramos que dentro de tal periodo, conforme a lo señalado por Cilveti, al lado de fases como la quietud, la unión plena, el éxtasis o las visiones, aparecen la purificación pasiva del sentido y la purificación pasiva del espíritu (conocidas también como noche del sentido y noche del espíritu conforme a lo explicado por san Juan de la Cruz)—, es decir, justo en la antesala de lo que puede considerarse el *matrimonio espiritual* aparecen las pruebas más fuertes para el místico.⁷³

Se puede comparar esa experiencia con lo que sucede en *La obediencia nocturna*, donde el protagonista recorre, primeramente, el camino hacia su ventana y, entonces, se dispone a recorrer, desde su interior, las experiencias que han marcado su vida. Así, su infancia aparece como una iniciación, con los juegos entre él y su hermana Adriana que revelan un primer atisbo del sentido de lo sagrado. Más tarde, el camino se vuelve tortuoso tras la desaparición de su padre y la separación emocional entre él y su hermana, hechos que provocan un exilio no sólo espacial, sino también afectivo con respecto a su pasado, a su familia. Su llegada a la capital para emprender sus estudios de derecho es el punto de

⁷³ Estas mismas etapas que considera Scholem se presentan de manera similar en los escritores místicos. Por ejemplo, Juan de la Cruz habla de la unión divina como un camino que hay que subir —acción que domina el desarrollo de su *Subida al Monte Carmelo*— y donde el alma vive una purificación en tres etapas, que son la *noche oscura del sentido*, la *noche oscura del entendimiento* y la *noche oscura del alma*. Juan de la Cruz, por su previa formación como jesuita, poseía conocimientos en los terrenos teológico y filosófico, de ahí su intento, a lo largo de las glosas a sus poemas, de unir estas etapas purificativas o *noches* a las virtudes teologales —fe, esperanza y caridad— y, asimismo, a las potencias humanas, que según su concepción teológica eran entendimiento, memoria y voluntad. Por su parte, Teresa de Jesús no tuvo una formación tan completa como la de Juan de la Cruz, pero su sensibilidad le permitía desarrollar comparaciones que se asemejaban a las de los más elevados teólogos de la época; así, la religiosa entiende su camino místico en cuatro etapas, utilizando la alegoría de un jardín que trata de mantenerse en buen estado. El proveedor del jardín, que es Dios, suministra el agua necesaria de diferente manera en cada etapa: primero el cuidador —el místico— debe extraerla de un pozo con sus propias manos; en un segundo momento, se vale de herramientas —“noria y arcaduces” refiere santa Teresa— para extraer el agua del pozo; en el siguiente grado, el huerto es provisto de un río por el creador; en el momento de mejor cuidado el agua viene de la lluvia y favorece al huerto sin ningún trabajo por parte del cuidador, es el proveedor —Dios— quien dispone de todo lo necesario.

partida de un periodo de cambio y de una nueva iniciación, ahora, en un ritual extraño. El hallazgo de la luz aparece, sólo intermitentemente, a través de las visiones de Beatriz, pero el tener la oportunidad de encontrarse con esa figura inasible implica, en gran medida, destruirse a sí mismo, adentrarse en un camino incierto y del que no se tiene conciencia plena, donde el alcohol, la pesadilla y la alucinación se combinan para oscurecer la senda recorrida por el protagonista.

En este mismo sentido, Juan de la Cruz afirma sobre la experiencia de búsqueda de lo divino: “cuando más a sabor y gusto andan en estos ejercicios espirituales, y cuando más claro a su parecer les luce el sol de los divinos favores, oscuréceles Dios toda esta luz y ciérrales la puerta y manantial de la dulce agua espiritual que andaban gustando en Dios en todas las veces y todo el tiempo que ellos querían” (2003 (c): 463). Queda de manifiesto que el andar del místico no se presenta como una ininterrumpida evolución del conocimiento de Dios, tal vez porque, sencillamente, el acercamiento a lo desconocido no se da a través del intelecto ni de su razonamiento ordenado, sino a través de lo inconsciente, de la oscuridad interior, es decir, apelando más a una intuición que a una idea clara de lo que se pretende hallar.

El tipo de configuración que no presupone una estabilidad y una serie de pasos que aseguren un andar sin incertidumbre se presenta, igualmente, en la novela de Melo. Para llegar a Beatriz es necesario introducirse en la oscuridad. Para llegar a la iluminación debe hacerse presente, antes, la noche; es a través de la penumbra que se ingresa en lo arcano, en esa atmósfera surge el llamado de Beatriz al elegido. También en un ambiente nocturno se dan los encuentros con Adriana, la entrevista con Pixie, las alucinaciones en torno al señor Villaranda. La noche se convierte en el único tiempo de la novela, es una repetición constante, una insistencia ritual:

Las noches irrecuperables, Beatriz, como ésta lo será mañana, lo está siendo ya. Asirla, atraparla, no dejarla escurrir. De pronto, no sé por qué, quiero retenerla a toda costa porque sospecho que ya la he soñado y que estoy obligado a no olvidarla a fin de poderla vivir plenamente cuando se repita (120-121).

La oscuridad nocturna significa la imposibilidad de encontrar claridad en los hechos presenciados, el protagonista se adentra en lo inasible, en un tiempo y en un espacio que se resisten a un orden lógico: tras la noche se halla, de nuevo, la noche; el sueño y la realidad se entremezclan y no permiten tener una certeza invariable sobre lo que el narrador ha vivido.⁷⁴

Esta distorsión nocturna obliga al protagonista a internarse en una lógica diferente, a no tratar de asir a Beatriz de manera concreta o a través de los sentidos. Teresa de Jesús, al hablar de su unión mística con lo divino da cuenta de una alteración semejante en su percepción:

Porque si digo que con los ojos del cuerpo ni del alma no lo veo, porque no es imaginaria visión, ¿cómo entiendo y me afirmo con más claridad que está cabe mí que si lo viese? Porque parecer que es como una persona que está ascuras, que no ve a otra que está cabe ella, u si es ciega, no va bien. Alguna semejanza tiene, mas no mucha, porque siente con los sentidos, u la oye hablar u menear, u la toca. Acá no hay nada de esto, ni se ve oscuridad, sino que se represente por una noticia a el alma más clara que el sol. No digo que se ve el sol, ni claridad, sino una luz que sin ver alumbrá el entendimiento para que goce el alma de tan gran bien (2001: 351).⁷⁵

⁷⁴ En el cuento “La noche”, incluido en el volumen homónimo de 1963, Juan García Ponce utiliza un narrador temeroso del ambiente nocturno, que se siente ajeno a esa atmósfera y que, poco a poco se ve contaminado por el temor, la impureza, lo sombrío de la historia de la que participa incidentalmente; los hechos giran alrededor de una vecina del narrador, de nombre Beatriz, quien se ve transformada conforme ocurren los hechos y, finalmente, es abandonada por su marido y termina en un sanatorio tras una serie de acontecimientos extraños de los que no se tiene una idea clara y que incluyen a los hijos de la mujer, a sus amigos, a una probable —mas no segura— amante de su esposo Enrique y hasta de su criada que parece tener un amorío extraño. El narrador se siente en un ambiente incierto, difuso y en el cual él mismo se pierde: “La pesadilla de Luisita me pareció un aviso, una señal que me indicaba la conveniencia de dejar lo oscuro en la oscuridad, donde no afecta nuestra vida consciente, que debe estar regida tan sólo por la razón y la moral, representadas en mi caso por el amor bueno y puro de mi mujer y mi hija, por la casa donde hasta ahora habíamos vivido los tres con la felicidad que de una manera natural produce la armonía, la regularidad, aunque en nuestras vidas no ocupara un lugar importante la pasión” (García Ponce, 1963: 139-140).

⁷⁵ Vale la pena anotar el sentido que se le da a las primeras líneas de este fragmento en la edición consultada: “¿Cómo entiendo y me afirmo que está cabe mí, con más claridad que si lo viese?” (2001: 351). En las citas

Aquello que está más allá de la comprensión no necesita certezas. Para los místicos, ni siquiera existe la seguridad de los sentidos. El acceso al conocimiento de lo sagrado se da a través de un *algo*, oscuro y luminoso a la vez, de lo que no se es capaz de dar cuenta.

Es en la obra de san Juan de la Cruz donde encontramos mayor referencia a la oscuridad y a la noche como el espacio privilegiado para el encuentro con lo divino. *Noche oscura*, desde su título, muestra la importancia de lo sombrío, del ambiente nocturno para la visión del carmelita. En una de sus estrofas se lee:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba otra cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía (2003 (c): 72).

La pasión se devela como el faro que alumbra en medio de la oscuridad, lo que permite entrar en el secreto, en el misterio, en la seducción desencadenada por lo divino. En la obra de Melo, es también a través de la oscuridad que se ingresa en lo arcano, es en esa atmósfera en la que surge el llamado de Beatriz al elegido:

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. Por aquí, en la oscuridad, para que nadie me descubra, para que nadie pueda asegurar que me ha visto. Pero la mirada me traspasa: en esa esquina unos ojos me observan (112).

El corazón, a semejanza de lo que sucede en los versos del carmelita, delata la emoción ante el encuentro con el ser deseado. Pareciera existir una diferencia en la visión nocturna

de esta obra de santa Teresa se conserva la escritura de la edición crítica citada, la cual parte de la revisión hecha por fray Luis de León para la edición príncipe de este texto.

del religioso y la de Melo: la noche dulce, *dichosa*, de san Juan, se convierte en pesadilla y terror para el protagonista de la novela; sin embargo, en el poema mencionado existe también, por momentos, la angustia, el temor ante la ausencia del esposo. Existe, pues, en ambas visiones de lo nocturno, el contraste entre la noche como espacio de encuentro, como el medio propicio para el idilio amoroso, y la noche como el lugar desierto donde no es posible ni siquiera ver, lo nocturno convertido en el terror de la pérdida total, incluso de sí mismo.

Los aspectos que se han señalado sobre la noche desplegada en la novela —a través de sus coincidencias con el pensamiento místico— permiten observar que no se trata de un mero contexto o un ambiente que sirve de fondo al relato. El internarse en la oscuridad para continuar su persecución devela otros aspectos importantes para el desarrollo de la novela. La distorsión, el alejamiento de lo iluminado, el adentrarse en las pasiones encuentran eco en el aspecto extático presente en *La obediencia nocturna*: la oscuridad revela el abismo existente ante lo sagrado, la necesidad de adentrarse en lo desconocido, y esa misma penumbra permitirá la desaparición del que se interna en la transgresión de los límites de lo sacro y lo profano.

El protagonista de la novela busca, con la inscripción en el rito de persecución de Beatriz, situarse más allá de las fronteras de lo conocido. Se sabe ante un límite, separado de sus deseos y su intención es superar el abismo impuesto entre él y el objeto que le promete el reingreso en la inocencia perdida, se arriesga en esa empresa con tal de alcanzar el retorno a un paraíso ya sólo anhelado:

Tú eres el elegido. Basta con inventar a Beatriz, soñarla, comprender que todo está escrito de antemano, que eres el ojo destinado para mirarla siempre a fin de que esté viva en la

condenación de la imposibilidad de la muerte, que eres el oído y el tacto que inventarán continuamente su soñarla, el gusto por la paciente espera, el acecho (104).

En este pasaje es posible percibir que la consecución del objetivo se plantea como una situación de contrastes: Beatriz será contemplada eternamente, pero si ello supone un triunfo, éste es también una “condenación”; además, a ese ser deseado, soñado, anhelado, se llega por medio de los sentidos y, sin embargo, la vista y el oído se ven alterados al tener la única posibilidad de alcanzarla en el sueño. La idea de “acecho” condensa estos pares de opuestos al suponer la paciencia que se necesita para poseer a una presa sin escatimar, por otro lado, el deseo palpitante que impulsa a consumir la persecución.

El místico religioso se empeña, de la misma manera, en una búsqueda donde trata de franquear la distancia que existe entre el hombre y su creador. Básicamente, trata de romper con un abismo que separa el mundo que entendemos como *real* y el mundo de lo sagrado. Para Gershom Scholem (1996: 20), las religiones funcionan como una especie de puente entre el hombre y lo sagrado; el misticismo, por tanto, se erige como un anulador de esa función de la religión; aunque el hombre espiritual actúe desde lo que su doctrina le indique normativamente, no deja de ser visto como un creyente incómodo para la ortodoxia al anular la causa de la existencia de la institución religiosa: la experiencia mística borra la imposibilidad de contacto entre Dios y el hombre, señala una vía diferente para tal encuentro, lo cual puede interpretarse como una declaración de lo innecesario de las instituciones y, por tanto, significa apartarse del camino establecido por los libros sagrados o por las normas de cada credo.⁷⁶

⁷⁶ Baste recordar la persecución sufrida por san Juan de la Cruz y por santa Teresa de Jesús, la cual llevó a la cárcel al primero y mantuvo en constantes amenazas de excomuniación o de ser acusados de herejía a ambos. Tras el periodo de Reforma, la autoridad eclesiástica del Catolicismo pretendía ceñir sus creencias a reglas claras e inflexibles, donde la subjetividad parecía no tener lugar, de ello que la visión mística fuera vista con recelo y sospecha.

El camino seguido por quien narra la novela traza un itinerario similar al indicado por Scholem. El protagonista, con tal de participar de lo que considera su salvación, es decir, la contemplación de Beatriz, está dispuesto a romper con toda lógica de acción: se aleja de las aulas de la universidad donde estudia, se acerca a un ritual extraño imposible de entender, se hunde en el alcoholismo, desata las pesadillas, las alucinaciones y la confusión hace presa de su percepción del mundo.⁷⁷ Se transgrede, como ya se mencionó, incluso a sí mismo con tal de rozar los terrenos de lo sagrado. Al igual que en la idea que tiene Georges Bataille sobre lo sacro, se percibe que lo divino tiene, además de su aspecto puro, luminoso y epifánico, su complemento contradictorio que estriba en lo impuro, oscuro y misterioso.

Para Bernard Sesé, “la unión con Dios induce, o implica, una transgresión de la identidad del sujeto místico. La unión transformante, en sentido propio, transforma al sujeto místico” (85). Al transgredirse a sí mismo, el místico se sitúa ante un desconocimiento total, se halla desconcertado ante una realidad nueva, ante la visión de algo que no reconoce porque no ha sido vislumbrado antes. El ser del místico, al verse transformado, alienado o violentado por la presencia divina, responde a su nueva realidad de una manera acorde a lo exacerbado de la experiencia, y ello puede notarse en el constante paroxismo que muestra en su comportamiento o el sentimiento de inefabilidad hacia su encuentro con lo sagrado.

⁷⁷ “El retrato de Zoe” es la invocación de una mujer ausente, etérea y lejana que ha quedado en el pasado del narrador y de la amante con quien conversa. Se trata de hablar de una sombra de la que no se conoce nada, es el dirigirse hacia lo desconocido que fascina y que revela algo fuera de lo común: “Tú en cambio eres real. Eres real en la medida en que son reales las verdades que nada significan y que junto a esas mentiras significativas como la presencia de Zoe tienen un significado infinitamente más amplio que la verdad más contundente. Ven; no me rechaces tan sólo porque estoy impregnado de aquella ausencia. Ella no es más que un recuerdo que en nada atenta contra nuestro amor. Tu cuerpo tiene la firmeza y la concreción de las cosas aprendidas de memoria, no por esfuerzo, sino por una costumbre. El de ella era siempre algo ajeno, mancillado por las implicaciones equívocas que de él emanaban; pero que de él emanaban como un perfume. Tenía leyenda. El tuyo tiene más tangibilidad que todos los cuerpos; aquí ahora. No hay duda de él. Es axiomático. La ausencia de Zoe es, por el contrario, totalmente equívoca, llena de problemas que desafían la más amplia longitud de esos conocimientos especialísimos que sólo sirven, y no sirven casi nunca, para demostrar hechos tan absolutamente estúpidos como que dos y dos son cuatro o como que el sol sale todas las mañanas a una hora definida” (1999: 328-329).

El innombrado narrador de la novela, desde su infancia, tiende al arrobamiento y a la separación del mundo que lo rodea:

Soy, de nuevo, un niño. Un ejemplo de niño —decía mi madre levemente orgullosa. En su cuarto tiene un altar donde celebra misas. Lo he estado espiando: viste un ropaje extraño y el altar, con velas que despiden luz amarillo-rojiza, tiembla ligeramente. No sé por qué ha puesto un velo azul que esconde unas figuras fabricadas por él. Una vez levanté el velo y pude verlas: eran unos ángeles multicolores, sonrientes, de barro. Aprendió palabras en latín: Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, bendicimus te, adoramus te, glorificamus te. Y elevaba la hostia con los ojos cerrados y luego la deglutía, sonriendo, como si estuviera en éxtasis. También tenía un teatro de títeres e inventaba dramas y comedias (97).

El niño que se aparta del resto de sus hermanos y que sólo encuentra el paraíso junto a su hermana Adriana se convierte, ante este altar improvisado, en un sacerdote que llega incluso a la deglución de lo divino.⁷⁸ Es necesario, para llegar a esta unión, aislarse del mundo y cifrar el ritual, diferenciarse de lo profano, de aquello que no tiene posibilidad de unirse con lo sagrado; en este pasaje narrado por la madre del protagonista, esa separación se logra a través de la vestimenta —como en el juego en el jardín—, el altar,⁷⁹ el velo, el uso del latín.⁸⁰

⁷⁸ Es curioso que en su *Autobiografía*, Melo refiere una experiencia mística similar durante su infancia; tal vez por ese afán de siempre contar una historia, el propio autor ha creado una ficcionalización de su propia niñez: “Por ese tiempo, también tuve otro secreto: el de las revelaciones sobrenaturales, el de saberme habitado por Dios. En lugar de ir a jugar, paseaba por el pequeño jardín, hablando solo, hablando con Dios. Erigí, en mi cuarto, un pequeño altar en el que celebraba un ritual inventado por mí. Perdí la fe cuando murió mi madre, porque yo esperaba (puesto que creía en ellos) un milagro. Saberme alejado, desposeído de Dios, me llevó a un exilio, a un mundo en el que me sentía en peligro y que me era adverso. Las alucinaciones, las místicas visiones desaparecieron tardíamente, cuando una de mis hermanas, dos años menor que yo, me anunció, despiadadamente, que los Reyes Magos no existían” (75).

⁷⁹ En el altar destaca el uso del color azul, cuyo significado se explicó anteriormente. En el cuento *En Londres*, de Inés Arredondo, Armando Gaxiola, el amante etéreo de la protagonista del relato porta un anillo en el mismo color, elemento que recalca su naturaleza inasible, irreal, indefinida y, a la vez, reveladora de todo: “Su mano izquierda llevaba en el índice un anillo con lapislázuli. La mano era delicada de forma pero fuerte, y el lapislázuli hacía resaltar las venas azulosas sobre la piel muy blanca, casi amarillenta” (2002: 139).

⁸⁰ En “Opus 123” de Inés Arredondo, la transfiguración del entorno de Feliciano Larrea se da a través de la música, de la interpretación magistral de Pepe Rojas que ha llevado al éxtasis al otro protagonista de la narración: “Feliciano veía entre nubes el fastuoso rito religioso, sabido y ahora nuevo. Esta misa pontifical de sus hermanas era lo más maravilloso que había acontecido en su vida. Se volvió a mirar a su familia y

Hallarse en este ambiente apartado supone para el protagonista la difuminación de los límites entre la realidad, la ensoñación, la embriaguez o la alucinación. En cada uno de esos diferentes estados se presenta, como una constante, la interrupción de las percepciones del narrador: “Primero me apoyo en el cristal y así permanezco —en completa inmovilidad, la mejilla contra el vidrio— hasta que un ardor me obliga a abrir la ventana. No veo, no oigo, no respiro” (13). El protagonista se abisma en una parálisis de sí mismo, en una muerte de los sentidos, de la conciencia, de la voluntad. En el *Libro de la vida*, Teresa de Jesús da cuenta de una experiencia similar en el momento de entrar en la unión divina:

Estando así el alma buscando a Dios, siente con un deleite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales, de manera que, si no es con mucha pena, no puede aun menear las manos; los ojos se cierran sin quererlos cerrar, u si los tiene abiertos, no ve casi nada; ni, si lee, acierta a decir letra, ni casi atina a conocerla bien; ve que hay letra, mas, como el entendimiento no ayuda, no la sabe leer, aunque quiera; oye, mas no entiende lo que oye. Así que de los sentidos no se aprovecha nada si no es para no la acabar de dejar a su placer, y así antes la dañan. Hablar es por demás, que no atina a formar palabra, ni hay fuerza, ya que atinase, para poderla pronunciar; porque toda la fuerza exterior se pierde y se aumenta en las de el alma para mejor poder gozar de su gloria (256).

El ingreso en lo divino supone, en esta visión que da la religiosa, la renuncia a parte de sí mismo e introduce, nuevamente, la paradoja: el misticismo se origina como una experiencia interior, pero tal movimiento no es sino una renuncia, al menos parcial, del propio ser, de las potencias propias para tener la posibilidad de entrar en contacto con el más allá.⁸¹

allegados y los encontró inmóviles y bellísimos. Luego recorrió con los ojos al público de la catedral: sintió el calor, el fervor con que estaban viendo y escuchando. Una magia viva se cernía sobre todos y el mundo era hermoso” (2002: 236).

⁸¹ En “Sábado: el verano de la mariposa”, la protagonista es presa también de un arrebató que la lleva más allá de sus límites. Luego de ponerse un vestido no destinado a ella y dirigirse a un río a realizar una especie de rito de purificación, Titina entra en contacto con lo divino: “Se estremeció. Había dicho, en voz alta: *Quiero, quiero*. El pescador la miraba fijamente. Había dicho, repetido tres veces en voz alta: *Dios lo quiere, Él lo ordena, soy Su sierva, Su imagen y semejanza, Su misma voz*. El hombre la miraba y sonreía. Titina cerró los ojos, trató de moverse, de caminar, de irse. *Será mejor que me vaya a casa*. Todo quedó detenido, en silencio. Podía oírse el zumbido de las moscas, el suave golpetear del agua” (Melo, 1997: 353-354).

Esta misma suspensión del propio ser es hallada en algunos momentos de la novela. Cuando el narrador se adentra en la búsqueda de sus deseos no es capaz de discernir su paso de un estado de conciencia a otro, donde lo que sucede —o lo que se imagina— deja de tener un sentido claro: “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. Todo termina con un dedo quemado, con un ámpula que crece, con un pedazo de piel que se pierde, que ya no se recupera” (172).

La pérdida corporal que produce la quemadura se muestra, a la vez, como el quebranto gradual de sí mismo que sufre el protagonista. Para alcanzar a Beatriz parece necesario el autosacrificio, no se puede ser parte de lo sagrado sin una transformación previa.⁸² Para llegar al éxtasis de la visión de lo divino hay que poner en juego todo el ser, si se aspira a ser parte de lo divino se debe renunciar, aunque sea por unos instantes, a lo humano. Bernard Sesé aprecia este movimiento extático de la siguiente manera:

Amar y amar lo “trascendente” no se lleva a cabo encerrándose, replegándose uno en sí mismo hasta hallar el rincón divino de su alma; es, por el contrario, experimentar que Dios trabaja, por decirlo así, para desenclavar lo más íntimo y lo más secreto del corazón, para que no deje de salir, interminablemente, hacia aquel que está más allá de todo, el Totalmente Otro (89).

La transformación sufrida, la manera en que el protagonista de la novela sale de su propio ser es exacerbada: en el texto encontramos un sinnúmero de momentos donde el narrador no se reconoce a sí mismo, donde la imagen que le devuelve el espejo no coincide con la

⁸² Dentro del cuento “El rito”, de Juan García Ponce, los participantes del litúrgico *ménage à trois* se ven despojados de sí mismos, transfigurados por el ambiente sagrado: “El invitado se ha sentado también. Liliana toma su copa, bebe, mira al invitado que no ha dejado de observarla. Es imposible definir el escenario y la escena. Ya no están en ningún sitio. La sala de la casa de Liliana y Arturo ha dejado de ser la sala. Los tres figurantes no son más que eso: figurantes y no obstante la intensidad de lo que ocurre, al despojarlos de su identidad habitual, la que les permite reconocerse a sí mismos dentro del mundo en que se mueven comúnmente, les da otra radiante realidad que no pertenece más que al instante” (García, 1984: 130).

propia. La confusión que ocurre constantemente entre él y los otros participantes del ritual de búsqueda de Beatriz es una confirmación más de este estado donde la salida de sí mismo implica la fusión con el otro,⁸³ el estado de unión con todo aquello que es parte de lo divino. Así se observa esta confusión en la visita del protagonista y los otros participantes del rito a la Catedral:

—Me llamo Enrique. Marcos me ha ordenado que hiciera esto. Pero puedes llamarme por su nombre. Marcos quiere decir lo mismo que Enrique. Somos la misma persona y un solo Dios verdadero. Fue él —Dios padre— quien ordenó y yo —el Hijo— tengo que transmitir su mandato. Tú debes limitarte a obedecer (64).

Marcos, Enrique y el protagonista, al tener contacto —incluso sólo en el nivel de la alucinación, de lo imaginario, más que de forma física— con Beatriz, son partícipes ya de lo sagrado. En cierta manera, han dejado de ser ellos mismos para ser uno solo, son parte de lo divino y esa transfiguración les ha costado una porción de su propia personalidad. Para el místico, el camino que hay que recorrer hacia la unión con lo divino debe reflejarse también en una transformación. Lo sacro y lo profano se encuentran en un ritual, donde el alma misma se convierte en altar de lo sagrado. Así lo manifiesta san Juan de la Cruz, quien afirma que aquéllos que han conocido el éxtasis no son ya los mismos: “De manera que su obrar ya de humano se haya vuelto en divino, que es lo que se alcanza en estado de unión, en la cual el alma no sirve de otra cosa sino de altar, en que Dios es adorado en alabanza y amor, y sólo Dios en ella está” (2003 (d): 141).

⁸³ En “Domingo: el día de reposo”, el protagonista, Antonio, ansía transformarse en su exitoso amigo Ricardo, su vida gira en torno a ser ese otro en quien encuentra la plenitud: “Creyó que, de tanto pensarlo y de tanto imaginarlo, él ya había sido Ricardo en alguna remota ocasión, en un tiempo lejano e imposible de precisar. Creyó que, gracias a él, a querer ser Ricardo, Ricardo era como era, hablaba como hablaba, tenía la suerte que tenía” (Melo, 1997: 378).

La unión entre lo sacro y lo profano propicia la desaparición, en este caso, del místico. En *La obediencia nocturna*, es el elegido el que se ha perdido luego del encuentro con Beatriz. Si para el místico es Dios el objeto deseado, aquello a lo que se quiere estar unido, para el protagonista de la novela dicho motivo de búsqueda ya no es lo divino como un ser abstracto, el creador, una deidad particular, sino la presencia de la figura femenina como receptáculo del deseo de unión. En ambos casos aparece el sacrificio, la violencia sobre uno de los polos que participa en el ritual. A través de las ideas de transgresión, sacrificio y violencia hacia el vidente es posible remitirse nuevamente a la *continuidad* de Bataille. Tanto el encuentro místico como el ejercicio del erotismo —tomando como ejemplo su momento culmen, el orgasmo— se erigen como el punto de encuentro entre seres que no pueden estar unidos, que están destinados a su individualidad o a su separación física y ontológica. Bataille afirma que “En el momento de la cópula [...] dos individuos que están bajo el imperio de la violencia, que están asociados por los reflejos ordenados de la conexión sexual, comparten un estado de crisis en el que, tanto el uno como el otro, están fuera de sí. Ambos seres están, al mismo tiempo, abiertos a la continuidad” (1997: 9). Esto mismo, sin reparos, podría decirse de los éxtasis místicos, del encuentro del hombre o mujer espiritual con su creador.⁸⁴

⁸⁴ Esta crisis extática es también experimentada por Feliciano Larrea, uno de los protagonistas del cuento “Opus 123”, de Inés Arredondo. El joven aficionado a la música experimenta una transformación de su vida entera al escuchar la *Misa Solemne* de Beethoven interpretada por otro músico del pueblo, Pepe Rojas: “Feliciano estaba tirado, despatarrado, con las ropas en desorden, entregado a su crisis religiosa. La música que había escuchado era parte integrante de la crisis. ¿Por qué ese *Credo* tan secreto? ¿Por qué ese *Miserere* tan doloroso? ¿O era que solamente para él habían sido así por su estado de ánimo interior? Sí, había dudado de todo, hasta del amor de su madre, de su entrega a él que tanto lo había enorgullecido, que tanto aliento le había dado la noche de aquella cena. ¿Y Dios? Cada vez que su pensamiento lo tocaba era tocar en una llaga abierta, donde no cabían las interrogaciones, no por el momento al menos. Estaba destrozado, inerte, débil” (2002: 240).

La obediencia nocturna recupera, en su visión del éxtasis, el estrato erótico de la poesía y el discurso de los místicos.⁸⁵ Se trata, no sólo de una búsqueda en el terreno de la sexualidad, sino en un sentido más profundo de continuidad. El protagonista persigue sin cesar una imagen, una figura femenina, el elemento sagrado que le permitirá el reingreso a lo que ha perdido, que significará la reconquista de lo que permanecía vedado para él tras la separación de su familia, el sinsentido de su estancia en México, la vacuidad de sí mismo ante la realidad que lo atormenta:

Beatriz: viéndote todo es duradero. Mi sed es duradera, casi tanto como el anhelo de mirarte siempre y de esta manera transcurrir por todas las edades. Cierro los párpados y te retengo. Así, consigo que me mires. Inclino la cabeza y ese simple movimiento es como penetrar en ti y conocerte. Estás viva. He escuchado tu voz en la Catedral: tiene que ser tuya: “Qui tollis peccata mundi”; y luego entonaste otra más dulce canción y vi tu cabellera, perfumada, sedosa, descendiendo sobre mi vientre, contra la espalda, entre mis manos (94).

Beatriz es el agua que calma las ansias del elegido, pero también es la sed, es la provocación que llama a la unión erótica. El penetrar en Beatriz lleva a la eternidad, a la pureza. Al protagonista le basta con mirar hacia su interior para hacerse partícipe de lo divino.⁸⁶ El éxtasis del encuentro con lo sagrado se traduce también en éxodo y exilio de sí

⁸⁵ Es necesario mencionar la influencia que sobre la escritura de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús ha tenido el libro erótico por excelencia dentro de la tradición judeo-cristiana: *El cantar de los cantares*. Se trata de un poema erótico que muestra los amores de una pareja. Se ofrece, también, una descripción del rito nupcial, del cortejo de los amantes, una serie de comparaciones entre la naturaleza y el amor carnal. En el primer capítulo del presente estudio se habló sobre la idea de incesto dentro de *La obediencia nocturna*; dentro del libro bíblico mencionado existe, también, la alusión al amor fraternal, donde el parentesco no es un obstáculo para alcanzar la unión con lo divino: “Huerto eres cerrado, / Hermana mía, novia, / huerto cerrado, / fuente sellada” (4, 12).

⁸⁶ “En Londres”, parte de la colección *Río subterráneo* de Inés Arredondo, narra el extraño encuentro entre una joven mexicana exiliada en la capital británica debido a la revolución mexicana y un hombre que aparece herido en el umbral de su puerta. La experiencia pasional vivida por la protagonista del cuento se asemeja a las transformaciones extáticas que se presentan en la novela de Melo. Lo que ha encontrado la protagonista anónima en la mirada de ese hombre que apenas conoce la lleva a tener una revelación de su mundo, epifanía que se separa de la realidad establecida: “Armando Gaxiola, mexicano, revolucionario. Esto parece complicar aún más las cosas, pero me gusta saberlo, aunque mucho más supe de él durante aquellas horas que, suceda lo que suceda, aunque pase toda mi vida aquí, entre los locos, o me condenen, han abolido para siempre las estaciones y su sentido. Y la justicia ¿qué tengo yo que ver con la justicia? Mis hermanos están inquietos, se exasperan mucho conmigo, igual que todos los demás, pero eso no importa: soy muy hermosa, estoy colmada,

mismo (Sesé, 1995: 90), el protagonista se abisma en Beatriz y, en cierta manera, desaparece para dar paso a la continuidad entre ambos.

En el pensamiento místico, es también evidente esta pretensión en el momento del encuentro con Dios. En san Juan de la Cruz, por ejemplo, la transfiguración de los amantes —la cual equivale a convertirse en un solo ser—, es una de las figuras centrales de su poesía:

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (2003 (c): 72).

Al igual que el protagonista de la novela, la amante de los versos del carmelita se adentra en la oscuridad y, a través de ella, se ve convertida en algo que ella no es, en algo que, de no ser por la unión erótica o mística le sería totalmente ajeno. Respecto a estas transformaciones en la poesía de san Juan, afirma Bernard Sesé: “Esta ‘salida de sí’ puede estar representada por el cambio de personalidad operado por diversos modos de transgresión; el sujeto místico, tan pronto es un hombre como una mujer, o un pájaro, o bien el alma” (Sesé, 1995: 90). Existe en el éxtasis, pues, un doble movimiento: primero dirigiéndose hacia la intimidad y luego a exteriorizar eso encontrado en el interior. Se trata de una apertura al mundo, a lo que está afuera del propio ser, es la posibilidad de establecer una comunicación con *lo otro*, con *el otro*.

El protagonista de *La obediencia nocturna* trata de comunicar, más que una serie de acontecimientos, las sensaciones, emociones y pulsiones en su interior. Tratar de traducir el

sumergida en este éxtasis del que nada me hará salir. Sigo y seguiré viva dentro de él, no importa cuánto tiempo, porque la única mirada de amor imperecedera sólo puede ser la última” (2002: 140).

propio ser para alguien ajeno, para otro que no está colocado en el mismo punto de vista es una empresa intrincada. Dar cuenta de un *Yo* a alguien que no tiene la posibilidad de ser ese mismo *Yo*, presupone una imposibilidad de comprensión. Abordar lo desconocido, lo que permanece vedado es parte de lo que intenta el discurso de la novela:

El agua fría resbala por el dedo quemado, por toda la mano. Íntimamente conozco el eterno recomenzar de todas las cosas. La gran penitencia me lleva al infinito volver. Nada es presente: mañana es igual a ayer, todo vuelve a comenzar. ¿Para qué pedir explicaciones a Enrique? ¿Por qué preocuparme si me arde un dedo o por encontrar un sentido a un acto que no tiene sentido como es el quemarse un dedo? He tratado de saber el principio de esta historia y he sentido miedo porque uno no sabe dónde empieza algo que va a pasar y que exige un final. Todos esos principios pueden ser ciertos, verdaderos. Pero también inventados, impuestos por propia voluntad para señalarlos, indeleblemente, como causas de todo lo que ha sucedido (171).

La explicación de lo que “ha sucedido” se convierte en una labor imposible incluso para quien ha protagonizado el relato. Dar cuenta de sus actos, de las consecuencias de éstos, encontrar un sentido para los acontecimientos de los que ha sido partícipe es una labor que forma parte del misterio de lo inefable: las palabras no son suficientes para abarcar lo que se ha experimentado, para ser fiel a los hechos y a las sensaciones que tales sucesos producen al interior de quien los presencia y los vive.⁸⁷

En la experiencia mística existe, igualmente, un vacío entre lo que el místico halla en la unión con lo divino y lo que alcanza a expresar por medio de las palabras. De nueva cuenta, se anuncia el carácter paradójico del misticismo, donde a pesar de que el lenguaje

⁸⁷ En el cuento “Olga”, de Inés Arredondo, se narra la historia del enamoramiento entre la mujer que da título al relato y Manuel, así como su separación por una boda arreglada por los padres de aquélla. En el descubrimiento del amor, en las miradas de Olga, Manuel experimenta la falta de sentido, la incapacidad de entender el mundo o, más bien, la imposibilidad de comprensión entre lo que él vive y lo que el mundo es capaz de percibir: “No podía creer que fuera así como debían terminar los vagabundeos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos. Este dolor desgarrado no tenía relación con todo eso: eran de naturalezas diferentes, dos cosas irreconciliables. Los motivos que tenían los otros para obrar como lo hacían eran exteriores, formulables en una conversación, pero sin validez alguna cuando uno se quedaba solo consigo mismo. Y que eso tan ajeno tuviera algo que ver con él, tanto como obligarlo a salir de golpe y para siempre del universo que le era propio y lanzarlo a estos sentimientos extraños, a estos días y noches inhóspitos en los que no podía moverse, eso no lo podía comprender. A todos les parecía explicable, pero él no comprendía” (2002: 25).

parece ser una herramienta insuficiente para transmitir todo lo que se ha percibido por medio del alma, no hay otro camino para comunicarlo. Scholem observa que los místicos “se quejan continua y amargamente de la inadecuación esencial de las palabras para expresar sus verdaderos sentimientos, mas a pesar de todo se regodean en ellas; se complacen en la retórica y jamás se cansan de intentar expresar lo inexpresable por medio de la palabra” (1996: 25-26).

El místico toma como punto de partida la transgresión, la irrupción de lo sagrado en terrenos profanos —y viceversa— y se erige a sí mismo como punto de encuentro de los contrarios, ejerce la labor de un intérprete. De la misma forma, a lo largo de la novela, el elegido tiene la necesidad de traducir aquello que se sitúa en el terreno de lo inenarrable.⁸⁸ La muestra más clara de esa labor encomendada al elegido es la misión que tiene frente al cuaderno de notas del señor Villaranda: “Y la Presencia habló: —Vengo de parte de Marcos. El señor Villaranda te envía este cuaderno para que descifres signos y símbolos, para que traduzcas palabras extranjeras” (68). Durante la aparente visita de un grupo de hombres desconocidos al departamento que el señor Villaranda ha asignado al nuevo elegido, el hombre viejo que interroga al protagonista da más pistas acerca de la labor que se le ha encomendado ante el cuaderno de notas: “—El libro sustituyó a la palabra. Así que tienes que descifrar, que traducir. No destruir las palabras que aquí están escritas, sino devolverlas a su origen, hablarlas. Perfecto. De eso se trata. ¿Cuánto vales?” (92).

⁸⁸ “El rito”, narración de Juan García Ponce, resume en muchos sentidos la estética del autor, al mostrar cómo la mirada, lo sensual, lo erótico, lo pasional, revelan lo que el conocimiento intelectual puede dejar de lado. Más allá de las palabras, el cuerpo mismo puede dotar de sentido a lo que se experimenta: “Lo que ocurre a la vista de Arturo no puede describirse, está más allá de las posibilidades del lenguaje común porque sólo es el producto del mudo lenguaje de los cuerpos donde se realiza lo que no puede sustituirse por palabras cuyo significado esté fijo. El único testigo es la mirada de Arturo y su signo es el silencio. Si cerrara los ojos, Liliana y el invitado desaparecerían, pero aún a través de sus ojos cerrados él sabría que los cuerpos de ellos seguirían existiendo y la mirada, en cambio, le permite participar de esa ceremonia en la que los oficiantes ignoran al espectador pero lo han aceptado antes de iniciar el rito dentro del que se pierden” (García, 1963: 145).

El anhelado encuentro con Beatriz supone, como el desciframiento de las notas, un regreso al origen, el intento por dotar de sentido a la experiencia ritual de persecución de una mujer etérea y, al mismo tiempo, de retornar al paraíso perdido de la infancia; el protagonista, al igual que el místico, está llamado a restablecer ese orden primigenio ajeno a una lógica del mundo, ese orden mítico donde lo sagrado y lo profano pertenecen al mismo ámbito. Para Scholem, la experiencia mística:

No se deja traducir sencilla y exhaustivamente en imágenes y nociones de clara determinación, y muy frecuentemente se resiste incluso a todo esfuerzo posterior por dotarle de un contenido positivo. Por más que muchos místicos han emprendido ese esfuerzo de “traducción” y han intentado dar forma y figura a su experiencia, siempre queda, en el fondo de lo que el místico tiene que decir, aquella experiencia informe (1979: 10-11).

Como en cualquier labor de traducción, es imposible que la experiencia mística pase intacta al lenguaje que servirá para expresarla. El movimiento oscilatorio entre lo profano y lo sagrado revela la naturaleza paradójica del misterio, es decir, que a pesar de que es posible tener conocimiento de una experiencia de tal naturaleza, siempre habrá algo que no es posible descifrar, que permanece como intraducible.⁸⁹

Antes se apuntó que, a través del éxtasis, tanto el pensamiento místico como la propuesta de *La obediencia nocturna* realizaban un doble movimiento, primero de interiorización y luego el contrario de exteriorización y comunicación de la experiencia propia. Sucede con la tarea de traducción algo semejante cuando la interpretación, que pudiera parecer única y privada del hombre espiritual, se convierte, por el contrario, en la

⁸⁹ Esa misma sensación, el no tener un cabal entendimiento de lo que pasa, es lo que permanece al final del cuento “La señal”, de Inés Arredondo, cuando un obrero besa los pies a un hombre llamado Pedro, al cual no conoce, dentro de la catedral: “Cuando salió de la iglesia el sol se había puesto ya. Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba” (2002: 42).

posibilidad de una apertura de significación. El discurso de la novela, al igual que el de san Juan de la Cruz o el de santa Teresa, no se convierte en la destrucción de la palabra, el lenguaje no se concibe como una imposibilidad; antes bien, la dificultad por expresar lo que se halla al margen de lo comunicable llama a la exploración de los terrenos de lo misterioso, lo velado, que no se entrega a nuestra capacidad intelectual, que se sitúa ante nosotros con un aspecto que permanece siempre en lo arcano, lejos de ser abarcado, limitado o definido por una explicación, que permanece como algo indemostrable.⁹⁰

La exploración de la oscuridad, la unión extática y lo inefable desde la visión que nos brinda el misticismo permite, sin duda, un mejor acercamiento a las ideas desarrolladas en *La obediencia nocturna* y, sobre todo, a la percepción del mundo que se desarrolla en la novela, a la manera en que la narración se sitúa dentro de una inteligibilidad más ligada a las emociones. Esta exacerbación de las pasiones se manifiesta contraria a una visión totalmente racional de comprensión, trata de abordar aquello que queda fuera del plano intelectual.

Así, desde la perspectiva de la presente investigación, el pensamiento místico no sólo encuentra correspondencias con la novela en el nivel de la narración o en la explicación de

⁹⁰ En “Río subterráneo”, Inés Arredondo coloca en la espacialidad, en la manera en que está construida la casa donde se desarrolla la historia, lo ilógico, lo que no es comprensible sino desde la locura. La angustia y el asombro son producidos por esa escalera que no tiene ningún sentido, que conduce al río, a esa corriente que arrastra al abismo: “Es verdad que cuando entras a la casa y atraviesas por primera vez el pasillo y el portal, te detienes al borde de la escalinata como al borde de un abismo, con el pequeño terror de haber podido dar un paso más, en falso. Pero al ahogar ese pequeño grito que nunca se ha escuchado y que sólo parece el ruido del corte brusco de la respiración, todos los visitantes han tratado de expresar asombro y no miedo. ¿Por qué miedo? Asombrarse en cambio es natural, pues no esperaban encontrar eso ahí, es decir, el patio que se ha hecho escalinata sin que nadie sepa por qué y, principalmente —todos han dicho lo mismo— porque la belleza y la armonía siempre asombran, cortan el aliento. Belleza y armonía sacó Sofía de la angustia de Sergio, para que él supiera que las tenía, que estaban en él a pesar de la angustia, pero tal vez también para verlas ella misma y dar a todos una prueba palpable, material, de que el cerebro de su hermano funcionaba mejor que el de todo el pueblo junto, pues es cierto que entre todos no hubieran podido crear esa bellísima, suave pendiente blanca, que baja hasta la antigua margen del río con más elegancia que la de una colina. No, Sofía no pensaba en el pueblo, no quería demostrar nada al pueblo, pues cuando le preguntaban sobre la escalinata, ¿para qué?, se limitó a alzarse de hombros e ignoró la pregunta. Sin embargo, jamás desechó la oportunidad de que cualquiera fuera a ver la escalinata, y espío siempre con satisfacción el momento en que la respiración se cortaba” (2002: 131).

la anécdota. El aura de misterio, de contacto con lo desconocido y lo sagrado es también importante para entender la concepción literaria y artística de Juan Vicente Melo, que se traduce, igualmente, en una manera de aproximarse al conocimiento y al mundo mismo. Sobre ello se ahondará a continuación.

3.2 LA ESCRITURA EXTÁTICA DE *LA OBEDIENCIA NOCTURNA*

Dar cuenta de *La obediencia nocturna* a través de los aspectos de lo nocturno, lo extático y lo inefable que están presentes en la experiencia del misticismo no tiene como fin último el explicar la anécdota de la novela o ayudar a tener una visión más clara de la obra. La lectura planteada en esta investigación, como se ha indicado en otros momentos, busca aproximarse a la manera en que Juan Vicente Melo aprecia la literatura, lo cual, a la vez, permitirá tener un panorama de un sistema de pensamiento, de una forma de explorar el conocimiento.

En otro momento se ha hecho ya referencia a que la elección del título de la novela deja ver la relación del término *obediencia* con el encuentro de lo sagrado; en el sentido que adquiere en la obra, el acto de obedecer tiene como punto de partida una paradoja: es necesario el rompimiento de la regla para poder tener acceso a la norma, a lo establecido y, con ello, poder tener contacto con lo divino. Tras la exploración de los elementos de misterio que se encuentran en la novela se descubre el sentido de lo nocturno —también parte del título de la obra—, que hace de esa obediencia una muy particular. Se trata de una búsqueda no bajo la iluminación del conocimiento, o al menos no como éste es concebido en el pensamiento occidental. Si la acción de obedecer se presenta fuera de lo ortodoxo es

porque se realiza a oscuras, se trata de acatar el mandato de lo instintivo, de seguir a ese entendimiento sin reflexión, que llama desde lo emocional a su observancia.

El autor parece apelar, más que al ámbito intelectual, a la sensibilidad, hace referencia a aquello que no puede ser totalmente explicado, lo que no guarda una relación inequívoca con el pensamiento lógico. *La obediencia nocturna* suele ser considerada una novela difícil de abordar; tal aseveración no toma en cuenta el desencadenamiento de las pasiones; se hace necesario pensar la obra desde la exacerbación de los sentidos y de las emociones que guarda el discurso del protagonista.

El pensamiento de san Juan de la Cruz, al introducir la noción de lo nocturno como un espacio donde se puede entrar en contacto con lo sagrado, trastorna totalmente las concepciones clarificadoras e iluminadoras de los teólogos y de los textos bíblicos en general, en los cuales Dios es siempre la *luz del mundo*, es decir, lo divino se aleja de toda oscuridad. La visión trastocada del carmelita aparece también explicitada en su prosa:

Pero es la duda: ¿por qué, pues es lumbre divina, que como decimos, ilumina y purga el alma de sus ignorancias, lo llama aquí el alma noche oscura? A lo cual responde que por dos cosas es esta divina Sabiduría no sólo noche y tiniebla para el alma, más también pena y tormento: la primera es por la alteza de la Sabiduría divina, que excede al talento del alma, y en esta manera le es tiniebla; la segunda, por la bajeza e impureza de ella, y de esta manera le es penosa y aflictiva, y también oscura (2003 (c): 497).

A través del símil con una luz potentísima que, al llegar a unos ojos incapaces de soportarla los ciega, san Juan explica su experiencia con lo divino, más que por medios lógicos, por los de lo sensible, los de la percepción más simple. Su argumentación se muestra transgresora de la lógica común, y lo hace porque la experiencia de lo divino está más allá de su lenguaje, más allá de lo que la racionalidad puede explicar.

La exploración de la oscuridad apunta, pues, tanto en el pensamiento místico como en la estética de Juan Vicente Melo, hacia esos resquicios que permanecen sin iluminar por el entendimiento, donde únicamente es posible lo incierto, lo que engendra la duda, la zozobra. En la novela es siempre latente la necesidad del ambiente oscuro, íntimo, cerrado para hallar el contacto con el objeto deseado:

En el rincón hasta que compruebo que es de noche, que ya no hay posibilidad de error, que no existe el sol que se atreva a engañarme desapareciendo momentáneamente. Nada está vivo. Todo, en cambio, definitivamente oscuro y sordo. Tal vez tenga una nueva oportunidad para pensar en ella, recordar su rostro, inventar sus labios. Y a fuerza de mirarla, de repetir el deseo de tenerla entre mis brazos, acabaré —estoy seguro— por estar con ella, por obligarla a dejar el sitio en que ahora se encuentra y a venir aquí, hasta mi cuarto, hasta mi cama donde la espero inmóvil, como si yo también estuviera muerto (13-14).

La invención como búsqueda de la belleza halla en la penumbra, y no en la total iluminación, su espacio ideal. El protagonista de la novela busca explorar lo que está más allá de él, es decir, la muerte, lo oscuro, lo sordo, aquello que no está dentro de los terrenos de lo que puede ser comprobado con exactitud.

En esos resquicios de lo inexplicable se internan la literatura y los partícipes que la convierten en obra: el autor, el lector. Maurice Blanchot, a través de una nueva interpretación del mito de Orfeo, observa la manera en que la literatura del siglo XX se inserta en el pensamiento del mundo moderno. Orfeo desciende a los infiernos, tiene el privilegio de ir al lugar de las sombras por la perfección de su canto. En esa oscuridad sin certezas logra encontrar a Eurídice, la fuente de su deseo y, sin embargo, en el momento en que está a punto de alcanzar el regreso al mundo, Orfeo renuncia a su amada; invadido por la duda y por la precipitación de su fervor se aleja, ya para siempre, de Eurídice a través de la excitación incontenible de su mirada; al mismo tiempo, logra fijar su mito, hace de su

historia el epítome de la pasión. El descenso órfico es la figura a través de la cual Blanchot reflexiona sobre la estética de autores como Kafka, Hölderlin, Rilke, Mallarmé, entre otros:

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, lo vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche (1992: 161).

La noche de Blanchot es un sumergimiento total en la oscuridad, significa pertenecer a un espacio donde el arte se cubre de misterio, donde permanece velado para el mundo. El descenso órfico tiene lugar por el deseo mismo, no es fruto de la reflexión o siquiera de la voluntad del que pretende salvar a la amada muerta. En *La obediencia nocturna*, la paz, la salvación se sitúa en Beatriz, una sombra, la noche misma. La escritura, el arte, es la posibilidad de cruzar un umbral, pero, a la vez, es un umbral hacia la nada, hacia lo inexistente, algo fuera de la realidad.

La mirada de Orfeo —su descenso para encontrar a Eurídice— tiene como finalidad el hacerla presente en su muerte, eternizarla en ese momento en que es invisible e inaprehensible. Es en ese otro lugar, fuera de este mundo, donde Eurídice alcanza su grandeza, donde se conserva como objeto de deseo, como lo divino. El mito órfico tal vez no existiría, o al menos no sería recordado de la misma manera, si Orfeo hubiera decidido renunciar a su derrota (Blanchot, 1992: 162-163). La noche, con sus sombras, impide la nitidez y si el arte quiere permanecer en ese espacio es porque se opone a lo que está totalmente iluminado, su manera de ver el mundo se sitúa en lo no definido, en la duda, en la posibilidad de que la obra de arte no sea algo *establecido* o inamovible, algo fijo y sin posibilidad de ser cuestionado; el arte permanece fuera de una definición de orden racional.

Siguiendo esta convicción, la figura femenina de *La obediencia nocturna* se muestra como lo inaprensible, la mujer que es y no es, que parece no hallar explicación, que puede ser madre, hermana, amante o deidad, pero que se le escapa de las manos al protagonista. Éste, sólo percibe a Beatriz a través de la imagen de una supuesta fotografía, y es sólo por medio de esa imagen y del recuerdo de su canto en la catedral que se genera el ideal femenino.⁹¹

En un orden de ideas más amplio, podemos decir que, para Melo, la literatura surge como la posibilidad de acceder, por lo menos de manera parcial, a lo que la idea paradigmática de la realidad escamotea. Esta focalización del arte supone, al igual que la categoría del erotismo de Bataille, la persecución de lo imposible: el contacto con lo que está vedado a nuestro ser. La imagen funciona a través de un movimiento erótico, es una manera de entrar en contacto con lo que está más allá de una interpretación inmóvil de lo que experimentamos, es poder entrar en los dominios de lo que no es totalmente comprensible, tangible o comprobable. Este contacto seductor está en concordancia con lo señalado por Blanchot:

⁹¹ Inés Arredondo, en su cuento “Las mariposas nocturnas” —el cual forma parte de *Río subterráneo*—, narra un extraño ritual que es practicado por un Don Hernán, rico hacendado que gusta de las adolescentes vírgenes. En la ceremonia —llamada en el relato “el holocausto de las vírgenes” o “el ceremonial del Minotauro”—, participa su criado-amante Lótar, quien se ocupa de conseguir a las “víctimas” y de todos los preparativos de la liturgia. En la narración aparece Lía, una joven e inocente maestra de primaria, quien con el tiempo logra ocupar un lugar preferencial en la hacienda y es educada como una gran dama por Don Hernán, además de ser obsequiada con viajes y presentada en sociedad por su amante. Al final, Lía se ve despojada de su lugar privilegiado al intentar apoderarse de su “creador”, de aquel que la ha transformado. Lía, como la obra de arte, está destinada a ser objeto de deseo, lo inasible, lo inalcanzable; el ritual de la creación sólo es concebible a través de esa separación con el mundo de lo estable: “Esta vez, como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás” (2002: 164).

¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tocada, tomada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen (1992: 25-26).

La literatura se presenta como el espacio donde lo asombroso y lo no verdadero aparecen, y quien se ve atraído por la imagen que fascina es presa de una pasión. En *La obediencia nocturna* es posible afirmar que quien desata ese estado de exacerbación es la mujer inasible a quien se ha venido haciendo referencia.

De esta manera, Melo se inserta dentro de una amplia tradición de artistas que han vislumbrado el poder de fascinación del arte y que, a semejanza de lo que sucede en la novela, colocan ese poder de erotismo y de llamado al contacto extático en una figura femenina. Las constantes alusiones a obras que pueden tener una interpretación similar no dejan lugar a duda.⁹²

El ejemplo más claro es tal vez la referencia a la Beatriz de Dante. En su *Vita nuova*, el vate florentino —en una combinación que va de la reflexión a la poesía y del ensayo a la narrativa— describe cómo Amor se posesiona de él y lo hace partícipe de la majestuosidad de Beatriz. Tales encuentros amorosos, que no son sino las ocasiones en que el poeta fue capaz de observar a su amada, llevan al autor a un estado muy similar al del trance místico: “Pensando en ella se apoderó de mí un suave sueño, en el que me sobrevino una visión

⁹² Además de la Beatriz dantesca y la conexión obvia con el mito órfico y la búsqueda de Eurídice, aparecen otras claras alusiones a la figura de la mujer inaprensible y a la idea del amor que no puede llegar a consumarse: el nombre de Mimí remite a *La Bohème*, ópera de Puccini. Por medio de la mención de Violeta se recuerda a la mujer travestida de *Noche de epifanía* de Shakespeare y que más tarde se convertiría en modelo para *La dama de las camelias*. Un ejemplo más contemporáneo: una de las canciones interpretadas por Pixie parece ser “As Time Goes Bye”, incluida en la cinta *Casablanca*, donde aparece, también, el tema del amor infructuoso.

maravillosa, pues parecíame ver en mi estancia una nubecilla de color de fuego, en cuyo interior percibía la figura de un varón que infundía terror a quien lo mirase, aunque mostrábase tan risueño que era cosa extraña” (Alighieri, 1965: 51). El poeta es inspirado por Amor para hablar de esa mujer que está más allá de su comprensión.⁹³ Así, en sus visiones de Beatriz, es el corazón el que actúa como vidente y traduce las imágenes para el poeta, tal como se observa en el soneto del capítulo XLI:

Sobre la esfera que más alta gira
llega el suspiro que mi pecho lanza.
Pero una vez allí, de nuevo avanza
por más potencia que el Amor inspira.

Y al llegar al lugar de donde aspira
ve a una dama ceñida de alabanza
y, por el vivo resplandor que alcanza,
el peregrino espíritu la mira.

Y la ve tal que no le entiendo cuando
háblame de ella —rara y sutilmente—
obedeciendo al corazón abierto.

Mas sé que de mi dama me está hablando,
pues recuerda a Beatriz frecuentemente,
lo cual, amigas, tengo por muy cierto (207).⁹⁴

Oltre la sfera che più larga gira
passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna, che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.

⁹³ Dante aclara, en el capítulo XXXVIII de la obra, que sus ideas surgen de dos fuentes: el corazón, que es el origen del deseo, y el alma, que equivale, para el florentino, a la razón.

⁹⁴ Además de la traducción al castellano del soneto de Dante, vale la pena citar el soneto en su lengua original.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io 'ntendo ben, donne mie care.

El espacio del poema permite el ingreso a la visión de la mujer que está en el más allá. La figura de Beatriz es, para Dante, la mujer que llama al ascenso, contrario a Eurídice, por quien Orfeo debe bajar al hades; ambas figuras coinciden, sin embargo, en su carácter de recipientes de la inspiración, son las musas del canto, de la búsqueda de un espacio donde el ideal sea capaz de surgir. Para Dante, es el corazón el que llama al espíritu a obedecer, a internarse en la pasión, en aquello que no es capaz de discernir totalmente.

La pasión se entiende como la apertura erótica a través de la escritura, se erige como la visión de lo que está prohibido en el mundo real. Esa misma intención de explorar los límites es la que se puede observar en la obra de Melo. La figura femenina no es sino la representación de la seducción, del llamado a un lugar aparte.⁹⁵ El éxtasis, presente en el erotismo y en el ámbito místico, anuncia un contacto con lo que está más allá de los límites de lo racional, significa la exploración de lo que permanece oculto al raciocinio. La escritura se convierte en la manifestación de las sensaciones y de las emociones, se transforma en un cuerpo abierto al deseo, que ansía ser recorrido y llama —al autor, al lector— a ser partícipe de su espacio: “Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación” (Blanchot, 1992: 26). Quien ingresa a este medio que es desplegado por la escritura sufre una transformación, es la

⁹⁵ El estudio ya mencionado de Esther Castillo sobre *La obediencia nocturna*, *El libro* de Juan García Ponce y *El hipogeo secreto* de Elizondo hace un extenso recorrido por el concepto de seducción desplegado en la estética de estos autores. Al respecto del erotismo se destaca lo siguiente sobre las obras analizadas en dicho texto: “la seducción funge como un principio generador de estrategias que hace de la ficción un juego erótico al cual estamos invitados. Juego entendido como el movimiento, la fuerza de transmutación de valores que va unida a su regla. Este juego conmueve el conjunto de operaciones que tienen que ver con el sentido de lo sucedido y con la construcción de cada novela” (Castillo, 2010: 49).

víctima propicia del sacrificio de su propio ser para establecer contacto con lo que está más allá. Este *elegido*, para usar los términos del propio Melo, es, por un instante, el ser transfigurado, a semejanza de los amantes usados como figura del misticismo y del erotismo: quien es partícipe de la obra es capaz de vislumbrar el mundo, no desde la superficialidad o desde la mera apariencia, sino desde su misma esencia.

Esta noción de la literatura presente en *La obediencia nocturna*, remite sin duda a la visión de Bataille al hablar de lo sacro y lo profano, donde en este segundo ámbito hay una búsqueda por dotar de sentido a todas las cosas —lo que el teórico francés llama, recordando lo expuesto en el capítulo anterior, el mundo del trabajo—, de medir el valor de los hechos y de las propias ideas de acuerdo con la utilidad que pudieran tener. Melo, y la tradición literaria a la que pertenece, buscan establecer una concepción de lo artístico que no se limite simplemente a “dar cuenta” del mundo, sino a remitirlo al ámbito de lo fascinante, de lo sagrado. Al respecto, menciona Blanchot:

en el mundo, las cosas son transformadas en objetos a fin de apoderarse de ellas, utilizarlas, hacerlas más seguras en la firmeza visible de sus límites y la afirmación de un espacio homogéneo y divisible, pero en el espacio imaginario, son transformadas en lo inasible, fuera de uso y de la usura, no nuestra posesión sino el movimiento de la desposesión que nos despoja de ellas y de nosotros, no seguras: unidas a la intimidad del riesgo, allí donde ni ellas ni nosotros estamos al abrigo, sino introducidos sin reserva en un lugar donde nada nos retiene (1992: 131).

El lenguaje poético —la literatura— traduce el mundo a lo no seguro, revelando así la parte oculta de su esencia, el lado que permanece escondido cuando se mira únicamente desde la objetividad. Al igual que en el éxtasis erótico, la escritura es capaz de transportar a quien se deja seducir fuera de sí mismo, a una apertura que lleva más allá de los límites establecidos.

La figura femenina juega el papel del cuerpo ficcional donde se vuelcan los deseos y a través del cual se llega a la visión de lo que permanece velado. El elegido se convierte,

entonces, en el traductor de lo oculto, en quien debe experimentar lo desconocido, abismarse en la oscuridad y alejarse de los paradigmas establecidos para entender la realidad. En uno de los pasajes finales de la novela, Marcos, Enrique y el protagonista se encuentran en un bar y escuchan cantar a Pixie, una de las tantas manifestaciones de la mujer etérea:

Pixie canta para mí. Me suplica algo que no comprendo del todo. ¿Es esto lo que querían aclarar Enrique y Marcos? Se acerca a nuestra mesa. Enrique le besa las manos. Esteban se turba. “¿Le gusta? Usted es el único que no ha dicho nada. A muchas personas no les gusta como canto. Usted debe ser de ésas”. La miro, la contemplo, estoy seguro de que nos hemos conocido antes, en otro país. “Por supuesto”, dice ella, “una vez me escuchó cantar en la Catedral”. “Tú eres Beatriz”, digo casi en secreto, y ella sonríe, malévolamente: “Es posible. No tendría nada de extraño”. Se levantó: “Perdonen, pero tengo que cantar otra vez y debo cambiarme de ropa”. Se levantó, caminando con aire etéreo. Su vestido le otorgaba un aire casi irreal. Mientras se dirigía a su camerino empezó a desprenderse de la peluca negra, sedosa, que seguramente huele a mar (156).

El canto de Pixie se transforma en una súplica y se produce un reconocimiento entre ella y el elegido, un contacto emocional a través de la canción femenina. El protagonista, a pesar de no entender el mensaje, parece llegar, en ese instante, a la comprensión de lo que ha estado persiguiendo. El vestido y el olor del mar recuerdan el episodio del protagonista con su hermana, son elementos que dan paso a la revelación a través de lo femenino, se trata de una nueva versión del disfraz, que, para Adriana, representaba la fantasía de convertirse en una princesa. En este espectáculo ritual, quien observa queda prendado, fascinado por las imágenes, accediendo a ese espacio que, de otra manera, no sería posible ni siquiera atisbar.

El pasaje continúa con un diálogo entre el narrador y Enrique:

— Nunca has visto algo semejante —dijo Enrique.
Yo pensaba en la fotografía de Beatriz.
— ¿Has comprendido al fin?
Yo pensaba en la fotografía de Beatriz, en la canción de Pixie.
Marcos sirvió vino para todos.

— Empecemos por el señor Villaranda. Es un sabio. El cuaderno que te ha confiado intenta descifrar quién es Beatriz, cómo es Beatriz. De la misma manera que lo intenta Pixie cantando; sólo que ella quiere saber quién es ella, ella: Pixie. Cuando consigas descifrar las palabras, cuando sepas quién quiere ser Pixie conocerás a Beatriz y por tanto nos será dado contemplarla eternamente. El señor Villaranda es, como Pixie, un artista. ¿Habrás que explicarte que, por esa sencilla razón, usa palabras de la misma manera que Pixie se maquilla? Necesita que alguien lo interprete, que alguien lo explique. Ése es tu papel y por eso te hemos traído aquí. Lo importante es que ella, Pixie, no ha sido culpable. En cambio, tú, Marcos y yo lo somos (157).

En la experiencia ritual del encuentro con Beatriz, con Pixie, o con Adriana, la interpretación se revela como la función del elegido. Se trata de una labor de traducción, de dar cuenta de esos momentos extáticos desencadenados por la contemplación de las figuras femeninas de la novela. La palabra es la clave de acceso a lo que permanece oculto y, simultáneamente, es en esa expresión donde se guarda el misterio. De esta manera, la propuesta estética de Juan Vicente Melo puede entenderse como “El deseo de vislumbrar la intimidad abierta de una obra de arte” (Castillo, 2010: 11), se trata de la tendencia a abordar el arte por el arte.⁹⁶ La obra literaria es una aproximación a lo inefable desde la palabra, desde un lenguaje que, a pesar de ser un obstáculo, es también la única posibilidad de manifestar el encuentro con lo extraordinario.

En la labor del místico, también existe una constante lucha por lograr dar cuenta de lo que se ha experimentado, en este caso, la visión de Dios. Teresa de Jesús, a lo largo de su prosa, reflexiona sobre la imposibilidad de dar a entender totalmente lo que ha vivido: “Hartos años estuve yo que leía muchas cosas y no entendía nada de ellas; y mucho tiempo que, aunque me lo dava Dios, palabra no sabía decir para darlo a entender, que no me ha costado esto poco trabajo” (2001: 200). Aunque los místicos tienen cierta noción de aquello que han visto, no son capaces de comunicarlo íntegramente, se internan en la paradoja del

⁹⁶ A lo largo del estudio de Esther Castillo se hace un recuento de las relaciones de la obra de los escritores de la generación de Juan Vicente Melo con las propuestas artísticas de la modernidad europea respecto a la reflexión sobre la propia obra, desde Mallarmé o Joyce, pasando por las propuestas de Marcel Duchamp, y tomando en consideración al *nouveau roman* francés.

lenguaje, el cual, aunque es un medio que no permite la transparencia deseada, es el único que da la posibilidad de manifestar lo que se ha hallado. En el mismo *Libro de la vida*, Teresa de Jesús lleva al extremo este doble sentido de la palabra al darle voz a lo divino, haciéndolo partícipe de la incompletud del lenguaje humano:

Ahora vengamos a lo interior de lo que el alma aquí siente. ¡Dígalo quien lo sabe, que no se puede entender, cuánto más decir! Estaba yo pensando cuando quise escribir esto (acabando de comulgar y de estar en esta misma oración que escribo), qué hacía el alma en aquel tiempo. Díjome el Señor estas palabras: “Deshácese toda, hija, para ponerse más en Mí; ya no es ella la que vive, sino Yo. Como no puede comprender lo que entiende, es no entender entendiendo” (258).

El paso de lo profano a lo sacro, como ya se comentó, exige un sacrificio. Quien muere, quien se *deshace* es el intérprete, el testigo, el elegido, cuyo entendimiento ya no es el propio, sino que parece convertirse en un medio para dar voz a lo que está más allá. Quien experimenta lo incomprensible parece transformarse en un autómatas, en un poseído de lo sagrado que halla voz a través de esa especie de *medium*. El lenguaje, las palabras y, por tanto, la obra, se convierten en lo liminar, aquello donde se sitúa el encuentro de lo imposible, donde lo profano se sacraliza y lo divino, lo inalcanzable se vuelve algo tangible.⁹⁷

El protagonista de *La obediencia nocturna* trata de encontrar respuesta a su confusión por medio de la palabra, pretende que la rememoración del ritual le abra el acceso al paraíso del que ha sido expulsado. Para Juan Vicente Melo, la obra literaria se convierte en

⁹⁷ “*Tractatus rhetorico-pictoricus*”, cuento incluido por Salvador Elizondo en *El grafógrafo*, es, más que una narración, una reflexión sobre el proceso de creación que abreva del género del Tratado, cuya intención es dilucidar sobre el genio creador, la técnica, la poética. En el texto mencionado se tiene una visión del arte acorde a la presentada en *La obediencia nocturna*, donde la creación, la labor del artista es entendida como revelación de eso que no puede ser mostrado de otra manera: “El arte es la región ignota del mundo. El misterio es la regla de oro de la creación, la obra en sí, la realización de un acto secreto. Sustraer a la forma del mundo para descubrirla, para entregarla luego desnuda, envuelta sólo con la belleza de lo nefando, a la mirada es, quizás, el más jubiloso e infame de los pecados imperdonables: el de crear” (1999: 471).

una traducción de aquello que permanece vedado a una racionalización esquemática, es la posibilidad de acceso a lo que, de otra manera, permanecería en lo inefable.⁹⁸ La literatura, el lenguaje literario no busca, desde esta concepción, dar cuenta de fórmulas, de hechos exactos, no revela nada, no se llega a ninguna iluminación a través de ella. Por el contrario, es el espacio que tergiversa, que traduce lo que no es explicable, apunta al polo contrario de un discurso sin errores; la obra se erige, más bien, en el espacio para la incertidumbre: “El escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites” (Blanchot, 1992: 20).

La tergiversación de un sentido lógico no se concibe en *La obediencia nocturna*, como un deambular errante por la palabra, como una imposibilidad del sentido mismo. Por el contrario, la intención de la obra es expandir las fronteras de lo comprensible. En el espacio ficcional los límites y las reglas son tan importantes como la posibilidad de que éstos sean transgredidos y, por tal, no es necesario ceñirse a una interpretación unívoca del mundo. La palabra que se presenta en la novela, a través del desvarío alcohólico, la constante duda que la invade, la indeterminación de los hechos, lo difuso de los personajes

⁹⁸ En el cuento “En Londres”, de Inés Arredondo, una mirada, unos momentos vividos junto a un desconocido, transforman para siempre la vida de la joven protagonista. La particularidad del encuentro está en total conexión con la naturaleza de ella, que siempre se ha sentido incomprendida —aun por su familia—, ajena al mundo, lejana a la realidad. Ni siquiera sus palabras son claras para aquellos con quienes conversa: “Un domingo, cuando ya nos habíamos instalado, vi aquella pareja en Hyde Park. Era un otoño frío pero ligero; el aire lo hacía a uno respirar profundamente la humedad ya un poco corrompida, y sentirse como si fuera a volar. Todo era color plomo y sepia, semejante a algunas estampas que yo había visto. Iban apretados uno contra el otro, tomados de las manos, mirándose incansablemente a los ojos, ajenos a todo lo que les rodeaba y pensé, no sé por qué, que aquello no podía durar, que el otoño próximo todo habría cambiado y no sería, de ninguna manera, para ellos igual. En Chapultepec uno no piensa, *siente* que una pareja de enamorados sigue, para siempre, en medio del verdor imperecedero.

“—¿Son de naturaleza diferente a la nuestra? —pregunté en voz alta.

“—Pobrecilla, tiene frío —dijo mi hermano mayor rodeándome con su brazo—, es necesario comprarle más ropa de abrigo.

“No contesté. Estaba acostumbrada a este preguntar una cosa y que se interpretara otra. Comprendía bien que era mía la culpa” (2002: 136).

y del propio protagonista, es la puesta en escena de esa intención de apertura del discurso literario.

Este camino errante, que adopta el exilio de lo heterodoxo, es también el del místico y su discurso, tal como lo apunta Scholem:

El místico transforma el texto sagrado, y el momento decisivo de esta metamorfosis consiste precisamente en que la dura letra, la en cierto modo unequivoca y univalente letra de la revelación es provista de infinitos sentidos. La palabra acreedora del *súmmum* de autoridad es objeto de interpretación, se abre y va dócilmente al encuentro de la experiencia del místico. A través de ella se hace patente un interior de infinitas posibilidades, en el cual se van desvelando paulatinamente nuevos planos de sentido (1979: 12).

La novela de Juan Vicente Melo, desde esta perspectiva hermenéutica, se transforma en la representación de una manera de entender el mundo que no se limita a dotar de un sentido único a las cosas, sino que se inclina por hablar de la escritura como el espacio de la duda, donde la palabra y la invocación de lo que ésta representa, tiene lugar como renovación de sentido, desafiando los límites impuestos al lenguaje, e incluso al pensamiento y la reflexión sobre el mundo. La obra se niega a un sentido último y definitivo, busca alejarse de una definición y es concebida como un movimiento constante, como un ritual donde la palabra se renueva en el mismo acto en el que surge, en el que es creada: “—Beatriz es Beatriz— digo, casi grito, triunfante, llorando, apretando los dientes. Y el nombre sale de mi boca como si nunca hubiera sido pronunciado, como si perteneciera a otra época, no transcurrida, como si acabara de inventarlo” (178).

A través de las consideraciones hechas sobre el pensamiento místico, ha quedado claro que los elementos que la obra de Melo retoma —particularmente los aquí analizados: la oscuridad, el éxtasis y el sentido inefable del lenguaje— están, en primer lugar, desarrollados como una línea temática en *La obediencia nocturna*; además, y eso es lo que

hace de la novela una obra compleja y atractiva para los lectores, dichos tópicos apuntan a una concepción de la escritura misma, movidos por la preocupación crítica que la generación del autor concebía como importante en su quehacer literario. Esta posibilidad de múltiples interpretaciones de la obra manifiesta que la idea de hablar del arte desde la misma expresión artística no representa, necesariamente, una actitud elitista que desprecie cualquier referencia a la comprensión del mundo y se limite a elucubrar sobre cuestiones sólo de carácter estético. A semejanza de la reflexión mística, la escritura de la novela busca la introspección pero no como un escondite, sino para más tarde ser capaz de ir más allá de sí misma, al encuentro de lo desconocido, con las pasiones desatadas y transgrediendo los límites que parecen querer ceñir a la propia literatura. Es en este éxtasis que el lector atento encuentra un llamado en la escritura de Melo, es presa del erotismo y la seducción del texto que revela ocultando y que responde a la duda con el misterio.

La literatura, entendida desde el proyecto de escritura de Juan Vicente Melo, se ve transgredida por la palabra, la letra se vuelve lo incierto, incapaz de hacer claro el sentido del mundo. A la vez, el escritor y su obra se constituyen como la transgresión misma, la violencia sobre las palabras, sobre las cosas y las ideas. Las imágenes utilizadas por Melo ponen de manifiesto lo que implica el quehacer literario: escribir es dirigirse por el camino de la noche, es entrar en la oscuridad misma, significa resistirse a los senderos claros de las explicaciones inequívocas; la obra es movimiento erótico, es la apertura al encuentro con el otro, la entrada a un éxtasis —una crisis— de lo que el ser mismo significa; el arte es el espacio del deseo, de las pasiones y de la muerte, de la desaparición de quienes se abren a la continuidad; la literatura es contradicción, la palabra es el único espacio para lo inefable; el autor sabe que es imposible verter todo su ser en la obra, pero se desafía a sí mismo e

intenta mostrarse, en sus palabras, sin una traducción, sin que escribir represente amoldarse a un esquema de conocimiento que escinda su parte emotiva, su irracionalidad, su locura.

CONCLUSIONES

Cuando se habla de conocimiento y, más concretamente, de la adquisición de éste, suele pensarse que tal actividad tiene que ser realizada de manera ordenada, sistemática, controlada, disciplinada, objetiva: todas características que parecen inherentes e imprescindibles al tema referido. Ciertamente, dichas condiciones permiten un ingreso en la cognición de un fenómeno, hecho o saber en general. Sin embargo, esta concepción, totalmente esquemática de la experiencia del mundo y sus cosas, deja fuera del campo del saber otros elementos que suelen no asociarse con la idea del conocimiento, como pueden ser lo caótico, el desenfreno, la emoción, lo especulativo, lo alucinante, incluso la locura.

Ampliar la noción paradigmática de conocimiento representa, sin duda, introducir la contradicción en un ámbito que parece no tener espacio para dubitaciones o controversias. Aceptar que el saber es un terreno exclusivo de lo comprobable, lo objetivo, lo tangible o lo estable es la postura de la ciencia no desde la Ilustración o el Positivismo, sino siguiendo una tradición que inicia, al menos para Friedrich Nietzsche, en el pensamiento socrático. ¿Dónde colocar, pues, la emoción provocada por una pieza musical, la pasión desatada en un poema, las dudas que trae al pensamiento una novela, la especulación de una idea filosófica que cuestiona sus antecedentes? Tales expresiones no pueden tildarse, sin más, como vacías de significado, ajenas a la concepción del mundo o, en el peor de los casos, como mero entretenimiento.

Las interpretaciones que el arte hace sobre sí mismo se encaminan a la reflexión no solamente de sus elementos técnicos, de su composición como obra artística. La preocupación crítica del arte se dirige, más bien, a vislumbrar cuál es su lugar en la concepción del mundo en el que le es dado expresarse, se trata del artista dando cuenta de

su papel no sólo en el ámbito estético, sino en el más amplio de las ideas, del pensamiento, del conocimiento, de la realidad que le rodea.

Dentro de esta tradición crítica es que se ubica, sin duda, *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo. La revisión que se ha llevado a cabo a lo largo del presente estudio demuestra que el proyecto, tanto estructural como de contenido, que se halla en la novela trasciende lo que podría considerarse una mera innovación formal o el simple regodeo estético en la palabra. El discurso fragmentado y caótico, la cercanía con el lenguaje poético, la incertidumbre de la anécdota, la constante referencia a obras literarias o musicales, manifiestan una amplia reflexión sobre el acto creativo, la expresión artística, no solamente propia, sino en diálogo con otros autores, tanto contemporáneos como previos; el autor se preocupa no sólo por comunicar sus ideas en la escritura, antes bien, se propone dar cuenta de cómo se realiza tal manifestación.

El protagonista de la novela está lejos de hacer una enumeración clara y precisa de los acontecimientos que desea contar; en su narración se interesa por todo lo que lo confunde, lo que no termina por entender, aquello que produce una lucha en su interior. De alguna forma, aunque el narrador hace el esfuerzo por exteriorizar sus pesadillas, sus deseos, sus recuerdos más tormentosos, todo ello permanece oculto, sin descifrar, inasible para él mismo. Es ese punto ciego de la pasión el que Juan Vicente Melo sondea en su escritura, interesado, por un lado, en la interioridad del hombre, en la subjetividad que intenta dar cuenta de lo que se resiste a ser explicado, que no tiene una solución objetiva, que no es comprensible fuera del sujeto. Además, ahondar en tales asperezas plantea también la problemática de la literatura y del autor al hallarse ante lo inefable, lleva a preguntarse cómo la letra es capaz de reflejar la realidad que cada individuo experimenta. La desconfianza en la figuración, en la capacidad de asir el mundo, no sólo despierta

cuestionamientos ante la manera en que éste es representado, sino también abre dudas frente a la comprensión que tenemos de las cosas, de los hechos que nos rodean, de la explicación que se da de ellos.

Para Friedrich Nietzsche, el arte es la expresión de lo que permanece oculto, de aquello que la objetividad ha colocado en el olvido, de lo que se considera mera ilusión y que, al final, es la revelación de la esencia de las cosas:

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal como náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En este sentido, el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, siente que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión —ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así; no es, ¡no!, el reflexionar— es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco (Nietzsche, 2012: 94).

Lo dionisiaco es el eje central de la idea de Nietzsche, el pensamiento desarrollado en torno a ese dios que es la contradicción en sí mismo, que desata a su alrededor el éxtasis, la locura, las pasiones. Baste recordar cómo, en *Las Bacantes*, Eurípides presenta la llegada de Dioniso a Tebas, donde el rey Penteo impide que se le rinda culto, haciendo caso omiso a las recomendaciones de Tiresias. Dioniso desata la locura en las mujeres de la ciudad y éstas, en un ritual lleno de sangre y violencia, destazan con sus propias manos al rey. La locura y el frenesí que acarrea la llegada del dios pasa de la fiesta a la tragedia; la resistencia a la locura acarrea, únicamente, la muerte. El ensueño al que lleva lo dionisiaco es la entrada al reino del mito y la celebración del ritual. Para Nietzsche, tales revelaciones

están presentes en ciertas obras de arte, en aquellas que no se sujetan únicamente a lo que él llama “reflexión”. Para tener una visión completa del mundo se hace necesaria, pues, la inclusión de lo que pertenece al ámbito del ensueño, de la orgía, del desenfreno, de lo prohibido. No es casualidad que, para dar un ejemplo de ese tipo de percepción, Nietzsche recurra a un personaje como Hamlet —y en otros momentos a la música, sobre todo de Richard Wagner—; es a través del arte, del *genio lírico*, en palabras del propio Nietzsche, que el conocimiento puede retornar a las preocupaciones del sujeto y no a la mera indagación objetiva de las cosas.

Dioniso representa todo lo opuesto a una concepción ordenada —apolínea— del mundo o, más bien, se erige como su complemento. En el ideario nietzscheano, la figura de Apolo ha sido la que se ha privilegiado en el pensamiento occidental, dejando en lo oculto a su contrario, a lo que parece romper con el orden esquemático del luminoso dios del arco y la lira. En este mismo sentido, Giorgio Colli afirma:

En términos más bien moderados, Diónisos es el dios de la contradicción, de todas las contradicciones —así lo demuestran sus mitos y sus cultos— o, mejor dicho, de todo lo que manifestándose en palabras, se expresa en términos contradictorios. Diónisos es lo imposible, lo absurdo, que se convierte en realidad con su mera presencia. Diónisos es vida y muerte, alegría y tristeza, éxtasis y congoja, benevolencia y crueldad, cazador y presa, toro y cordero, macho y hembra, deseo y desasimiento, juego y violencia. Pero todo ello en el momento, en la interioridad de un cazador que se lanza inmisericorde y en la fragilidad de una presa que se desangra hasta morir; todo como una vivencia única e indivisible, sin antes ni después, con una plenitud alocada en los dos extremos (15).

La divinidad de Dioniso parece romper con los esquemas de la misma mitología. Es un dios que ha nacido de una mujer y de un dios, que puede representarse como hombre o como deidad, que puede ser masculino y femenino, que tiene distintos nombres, cultos,

símbolos⁹⁹ o mitos.¹⁰⁰ El dios báquico encarna lo que parece prohibido en lo sagrado y, por ello mismo, es quien muestra una concepción del mundo sin ambages, precisa a fuerza de mostrar lo que no se debe:

La locura llamada Dioniso no es una enfermedad, ni degradación de la vida, sino el elemento que acompaña su grado máximo de salud, la tormenta que estalla en su interior cuando madura y sale de sí. Es la locura del regazo materno, en el que habita toda fuerza creadora, la que introduce el caso en las vidas ordenadas, la que inspira la beatitud primigenia y el dolor primero, y, en ambos, el salvajismo originario del Ser. Por eso, a pesar de su parentesco con los espíritus del submundo, con las Erinias, la Esfinge y el Hades, Dioniso es un gran dios, un dios verdadero, es decir, la unidad y totalidad de un mundo infinitamente plural que abarca todo lo vivo (Otto, 2006: 107).

Dioniso camina por el sendero de la oscuridad, de lo oculto, explora la interioridad, lo emocional, las pasiones más exacerbadas. Es por ello que las reinterpretaciones de su figura —siendo la principal la hecha por Friedrich Nietzsche—, estén ligadas a la manera en que el arte representa el mundo.

La obra de arte como ritual, como rompimiento, como receptáculo de las pasiones, del éxtasis, es la propuesta de Nietzsche y, sin duda, *La obediencia nocturna* aborda esos aspectos que pertenecen a lo prohibido, a lo que no tiene cabida en un mundo lógico y ordenado; se hace referencia a una sacralidad que no se limita a lo puro, a lo santo, sino que incluye sus antípodas, es decir, lo profano, lo pecaminoso, lo impuro. La figura de Dioniso, según ha sido interpretada por Nietzsche, comprende lo sagrado desde esa misma dualidad.

Todas las paradojas presentes en la figura del dios báquico encuentran eco en los juegos de

⁹⁹ La relación entre lo dionisiaco y *La obediencia nocturna* va más allá del vínculo a través del vino o el alcoholismo. Además de las implicaciones desarrolladas en este apartado puede hacerse referencia al símbolo de la hiedra, la cual aparece en la novela como un motivo constante, siempre horadando el espacio del protagonista, invadiéndolo. En su *Diccionario de los símbolos*, Chevalier apunta sobre esta hierba: “Uno de los ornamentos habituales de Dionisos: verde en toda estación, simboliza la permanencia de la fuerza vegetativa y la persistencia del deseo”. La enredadera está ligada también a lo oscuro, dado que no precisa de la luz para su crecimiento, justo como el ambiente nocturno en que se desarrolla la novela.

¹⁰⁰ Para tener una visión completa de los mitos y los rituales en torno a la figura de Dioniso se recomienda acudir a las obras de Walter F. Otto, Marcel Detienne o Carl Kerényi, las cuales se consultaron para la elaboración de esta investigación.

opuestos presentes en la novela. Por si fuera poco, debe recordarse que Dioniso es concebido como el inventor del vino, la divinidad ligada a la embriaguez, y es imposible olvidar el papel que la ingestión de alcohol juega en el desarrollo de la novela. El ritual que se lleva a cabo en el relato, al igual que la figura del dios griego, lleva a los extremos: representa la redención del elegido, pero al mismo tiempo su sacrificio; lo lleva al éxtasis durante la visión de Beatriz y lo sume en la nostalgia y el ansia de poseer a la mujer etérea que parece inasible; todo tiene su punto de partida en el juego infantil y termina, irremediablemente, en la violencia del sujeto que pretende encontrarse a sí mismo.

Lo que se afirma sobre el sujeto pasional que es el narrador-protagonista del relato, puede también aseverarse sobre la noción de escritura y de expresión literaria de Juan Vicente Melo y de la generación a la que él perteneció. La escritura, desde la visión crítica de la novela, se vuelve manifestación de lo sagrado, se trata de un ritual en el que la comprensión del mundo, la perspectiva de la realidad circundante no se conduce únicamente por el camino de la lógica tradicional, sino que, a semejanza de la epifanía del ritual de la obra, se dirige hacia su opuesto, se sumerge en lo que parece pertenecer a otro orden. La confusión e indeterminación del relato, la constante repetición del ritual que parece no llevar a una revelación, el discurso fragmentado por el sueño, el alcohol y la alucinación, las emociones del protagonista a flor de piel, todos ellos elementos presentes en la obra de Melo, no son una mera innovación de la técnica narrativa, sino una postura ante la tradición literaria tanto mexicana como universal. Al mismo tiempo, la duda, lo inaprehensible, lo ilógico, lo no comprobable —materias que siempre son desdeñadas o dejadas de lado por el conocimiento privilegiado, es decir, el de la lógica, la ciencia— se presentan, desde lo literario, como puntos de partida para interpretar el mundo. Melo recurre a los personajes que padecen su realidad, que están totalmente abiertos a las

emociones y a lo extático, que son presa de sus clamores íntimos para plasmar en su escritura las interioridades inconexas, escindidas, caóticas, voces reveladoras de lo violento, lo prohibido.

Otros escritores afines a Melo buscan ingresar a ese espacio contradictorio de la escritura desde diversos procedimientos o a través de otros temas: García Ponce encuentra en el erotismo —que raya en la pornografía— la manera de abrir y transgredir la mirada y el cuerpo de sus protagonistas; Salvador Elizondo juega con la noción de autor y la transgrede por medio de los relatos que se refieren explícitamente a la reflexión de quien escribe, así como con los cuentos donde hace referencia a un discurso científico o técnico, en los cuales se describen artefactos que transforman la manera de enfocar la realidad; Inés Arredondo¹⁰¹ —la más próxima en intereses a Melo, según las palabras del propio escritor— aborda por medio de la locura, de los personajes violentados por su entorno, por su propia naturaleza, la manera en que un sujeto se enfrenta a su propia realidad, en que se ve obligado a transgredir o ser transgredido para ser parte del mundo.

La literatura, para este grupo de escritores, se torna ritual cuando, desde la escritura, se cuestiona al sujeto, a su interioridad y, con ello, se participa en una tradición que no se limita a enumerar una serie de respuestas metódicas para la comprensión de la realidad, sino que, a través de la conjetura, la puesta en duda, el debate, la controversia, permite la consideración de aspectos que, de otra manera, permanecerían como errores, equivocaciones, sinsentidos o especulaciones. Poner en tela de juicio una verdad monolítica y estable es el punto de partida negativo del arte —desde la visión de autores como Kafka, Mallarmé o Hölderlin y de teóricos como Bataille, Barthes o Blanchot—, es erradicar una

¹⁰¹ En la *Autobiografía*, Melo se refiere a la escritora sinaloense cuando hace un recuento de los autores que le son contemporáneos y dice: “Inés Arredondo es la escritora que más me interesa, por sus temas y su estilo” (105).

visión pragmática y utilitaria de la expresión artística misma. El escritor se aproxima, a través de la obra, a lo sagrado, a lo que el pensamiento racional ha hecho a un lado, a la mirada que revela las esencias y no las apariencias:

Un artista nunca podría elevarse desde el uso que hace de un objeto en el mundo al cuadro en que ese objeto se ha convertido en pintura, nunca podría bastarle poner ese uso entre paréntesis, neutralizar el objeto para entrar en la libertad del cuadro. Más bien ocurre lo contrario, ya que, por una inversión radical, él ya pertenece a la exigencia de la obra, y al mirar tal objeto, de ningún modo se contenta con *verlo* tal como podría ser si estuviese fuera de uso, sino que hace del objeto el punto por el cual la exigencia de la obra y, en consecuencia, el momento donde lo posible se atenúa, las nociones de valor, de utilidad, se borran, y el mundo “se disuelve”. Porque ya pertenece a otro tiempo, el otro del tiempo, y porque salió del trabajo del tiempo para exponerse a la prueba de la soledad esencial, allí donde amenaza la fascinación, porque se aproximó a ese “punto”, responde a la exigencia de la obra en esta pertenencia original, parece mirar de otra manera los objetos del mundo usual, neutralizar en ellos el uso, volverlos puros, elevarlos por una estilización sucesiva al equilibrio instantáneo donde se convierten en cuadro. En otros términos, el artista nunca se eleva del “mundo” al arte, por el movimiento de rechazo y recusación que describimos, sino que va siempre del arte hacia lo que parecen ser las apariencias neutralizadas del mundo y que, en realidad, no aparece así sino bajo la mirada domesticada que generalmente tenemos, mirada de espectador insuficiente, atado al mundo de los fines y a lo sumo capaz de ir del mundo al cuadro (Blanchot, 1992: 41).

El mundo del trabajo —utilizando los términos de Bataille— niega la visión del arte, prohíbe la transgresión para privilegiar los objetos; por ello, el artista mira desde otro lugar. Esa mirada furtiva recuerda la de Dioniso, la del dios que rompe y rasga, que embriaga y enloquece, que provoca la fiesta hasta el extremo, que ve en la orgía y el desenfreno la manera de mostrarse ante el mundo y encaminarse por el sendero de lo prohibido. La epifanía dionisiaca parece ser una no-revelación, no devela nada que pueda ser parte del mundo, no es algo útil. La turbación en la que sume el estado dionisiaco lleva a tratar de mirar lo que no es posible ver en el mundo, aquello que permanece oculto y que debe conservar ese estado para poder entrar en diálogo con lo transparente, lo comprensible. Al lado de la revelación apolínea se coloca este movimiento negativo de Dioniso, no como una incongruencia o con el mero afán de contradecir el entendimiento, la obtención de

conocimiento; más bien, es el complemento que permite a esa revelación conservar la capacidad de asombro, de fascinación, de misterio, ante los aspectos que permanecen ocultos en cada objeto.

Violencia y transgresión son símbolos inequívocos de la tradición dionisiaca, son elementos que lo identifican y lo separan del resto de las deidades, lo colocan en el lugar del indeseado, se trata de un dios que, para revelar, necesita transformar a sus iniciados, debe llevarlos más allá de sus límites. Es en ese rompimiento donde se deja de comprender la naturaleza de Dioniso, cuando no se presiente que la alucinación, el sacrificio, la violación de la naturaleza de quien participa del ritual, tienen como objetivo una revelación que parte de ese primer momento de crisis del sujeto en cuestión, que se presenta sólo al adentrarse en la orgía de los sentidos, en el erotismo estético que implica la mirada dionisiaca:

si la orgía consistiera exclusivamente en un desencadenamiento animal de los instintos, nada parecería más lejano del conocimiento que ese mismo impulso. Pero la orgía también es danza, música, juego, alucinación, estado contemplativo, transfiguración artística, control de una emoción desbordada. Este aspecto particular del trance orgiástico ya lo había intuido Nietzsche, aunque sólo unilateralmente y, en concreto, en la primera fase de su especulación sobre Diónisos, cuando afirmaba que lo dionisíaco es un instinto estético. Pero si buscamos una característica más genérica, que reúna en la propia orgía todos los aspectos de oposición al torbellino incontrolado del impulso vital, encontraremos que, en el culmen de la excitación, más aún, como consecuencia última y transfigurada de su más agudo desenfreno, se produce una ruptura contemplativa, artística, visionaria, una especie de separación de índole cognoscitiva. El “salir, o estar, fuera de sí”, o sea, el “éxtasis” —en el sentido más literal del término—, libera un excedente de conocimiento. En otras palabras, el éxtasis no es el objetivo final de la orgía dionisiaca, sino sólo el instrumento de una liberación cognoscitiva: una vez rota su individualidad, el poseído por Diónisos “ve” aquello que los no iniciados son incapaces de percibir (Colli, 1995: 19).

El ritual dionisiaco, con todo el desenfreno, locura y violencia que conlleva, desemboca en el misticismo, en la contemplación de lo incomprensible, en el contacto con lo que está más allá de lo explicable. Se hace manifiesta la relación entre las ideas de Colli y la propuesta

del tercer capítulo de la presente investigación. Como se enfatizó al hablar sobre el tópico en cuestión, no se trata de ver en Juan Vicente Melo o en el protagonista de la novela, a un místico semejante a san Juan de la Cruz o santa Teresa, sino de mostrar cómo el discurso de los místicos religiosos encuentra un eco en la comprensión del mundo de la novela, en la forma en que el narrador se abisma, buscando lo que no alcanza a discernir de su propia historia. Se trata de un acercamiento a lo divino que cuestiona los paradigmas, que no se dirige por el camino fácil y conocido del cual ya se tiene experiencia, sino que ahonda en la oscuridad, la incertidumbre, lo inefable. Al igual que en la inmersión en el ritual, la apelación al misterio trata de dirigirse a la parte del mundo que permanece aislada, velada, prohibida. Es cierto que el misticismo implica una experiencia interior, pero más que tratar de quedarse en la intimidad, el éxtasis místico y el ensimismamiento hallado por el narrador de la novela tienen otra búsqueda final: se abren a un encuentro que los lleva fuera de sí, que no se confina a los límites propios del sujeto y que trata de encontrar la apertura de ese ser. Es posible apreciar, en la novela y en la obra completa de Melo, un interés profundo por dar cuenta de las preocupaciones del hombre de la época, del ser que vive angustiado en su interior y que padece una realidad que lo atosiga y le impide entrar en contacto con los *otros* del mundo, con los seres que, al igual que todos los individuos, parecen permanecer alejados de sus semejantes. Claro está, Juan Vicente Melo no se preocupa por hacer una relectura de México tras el periodo de la Revolución, ni del ambiente político o social que vive el país ante el auge cosmopolita que lo invade en la década en que fue escrita la novela, ni tampoco explicita las preocupaciones sociales tras el caótico 1968; en cambio, se preocupa por lo que sucede al interior de los hombres que tienen que vivir esta época convulsa y frenética, explora la naturaleza más íntima de una humanidad que se ha

transformado dramáticamente en el siglo XX.¹⁰² Aun más allá del mero hecho de mostrar a ese hombre moderno, la narrativa de Juan Vicente Melo cuestiona una realidad que se ha tornado fija, indisoluble, como una pared ante la que el sujeto de los nuevos tiempos se siente abandonado, olvidado, solitario. Tal postura halla eco, manifiestamente, en las palabras de Nietzsche:

En el estado del "hallarse-fuera-de-sí", en el éxtasis, ya no es menester dar más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente. De aquí procede, en última instancia, el profundo estupor ante el espectáculo del drama: vacila el suelo, la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo (Nietzsche, 2012: 246).

Si *La obediencia nocturna* puede ser vista como una novela enredada, oscura e incluso ilógica se debe, en parte, a que la narración no explora la "indisolubilidad y fijeza" del protagonista, sino todo aquello que se aleja de tales características: sus dudas, temores, alucinaciones, pesadillas, sueños, deseos, pasiones, emociones. La narrativa de Melo se aproxima a ese lado pasional del hombre desde la misma pasión, desde una escritura que no intenta traducir a la objetividad lo que está sucediendo en el interior de este ser que se transforma y se sacrifica. Por el contrario, la intención de la obra es adaptar el lenguaje —la letra que fija las ideas y trata de hacerlas claras—, a los senderos de lo inefable, de lo que ha estado cerrado a la palabra por su falta de compromiso con la realidad. Erotismo, alucinación, alcoholismo y pesadilla, funcionan en la novela de Melo como lo hace la

¹⁰² *El libro vacío*, de Josefina Vicens —publicado en 1958—, es una de las novelas mejor logradas de la época. El protagonista de la obra es un escritor frustrado ante la imposibilidad de lograr una obra, desesperado por lo insulsa que le resultan su vida y la realidad que lo rodea. Al igual que *La obediencia nocturna*, el relato de Vicens explora el interior de un hombre común, de un ser que se pregunta, desde sus adentros, por su devenir, como lo comenta Octavio Paz en su "Carta Prefacio" a la obra de Vicens: "Pues, ¿qué es lo que nos dice tu héroe, ese hombre que 'nada tiene que decir'? Nos dice: 'nada', y esa nada —que es la de todos nosotros— se convierte, por el mero hecho de asumirla, en todo: en una afirmación de la solidaridad y fraternidad de los hombres. Y así, un libro 'individualista' resulta fraternal, pues cada hombre que asume su condición solitaria y la verdad de su propia nada, asume la condición fatal de los hombres de nuestra época y puede participar y compartir el destino general" (8).

locura en la narrativa de Inés Arredondo, las miradas seductoras y provocativas de los personajes de Juan García Ponce o las reflexiones de quienes toman la pluma en la escritura de Salvador Elizondo. A través de distintos temas, desde muy diferentes maneras de narrar, este grupo de autores tiene en común la preocupación por dar cuenta de lo que, no por ser contado, narrado, escrito, es transparente al entendimiento. La escritura, más que un medio para la expresión, se erige como el espacio de lo inexpresable, de lo que, de otra manera, permanecería vedado, en silencio, sin voz.

La estética de Juan Vicente Melo apunta a lo inefable como posibilidad reveladora desde la oscuridad, no se decanta por una solución fácil de la transmisión de emociones, pasiones o sentimientos, sino que apuesta por una subjetividad que explora la locura, el sinsentido, el éxtasis místico sin palabras claras. En su concepción de lo dionisiaco, Friedrich Nietzsche vislumbraba esta no-revelación en la música de Richard Wagner, heredera de la tragedia griega.¹⁰³ El filósofo encuentra en la propuesta musical del creador de *El anillo de los Nibelungos*, la posibilidad de superar las limitaciones de un lenguaje que ate las ideas a la realidad; para Nietzsche, el lenguaje musical tiene la capacidad de alejarse de lo programático —es decir, de la música que intenta “describir” un objeto, una idea, una imagen—, de acceder a la expresión de lo que no puede ser totalmente referido,

¹⁰³ Tal relación entre Wagner y los griegos es la idea principal en *El nacimiento de la tragedia*, aunque más adelante Friedrich Nietzsche se separaría del pensamiento del músico alemán al ver que su obra se encaminaba hacia la idealización del nacionalismo y al pesimismo ante el mundo. Por su parte, el filósofo consideraba que el arte debía ser la afirmación del mundo a través de un lenguaje que superara al de las palabras, y tanto la postura de Wagner, como la filosofía de Schopenhauer se habían reducido, para entonces a la exaltación del romanticismo —el rompimiento entre el músico alemán y Nietzsche se da a partir de 1876. Se inicia, entonces, la segunda etapa del pensamiento nietzscheano, con la escritura de *Humano, demasiado humano* (1876-1878); dicho periodo ha llegado a interpretarse como una ruptura total del filósofo con sus escritos primeros, colocando a Nietzsche dentro de una corriente positivista; no es eso lo que sucede. Ciertamente, el pensador cuestiona la fe ciega en el arte, que era donde parecía dirigirse en sus consideraciones sobre la tragedia griega, y dicha tendencia está en acuerdo con su interés de dar a su teoría un sustento histórico y cultural. Ello no significa el desprecio del arte, sino la desconfianza en cierto tipo de expresiones artísticas, religiosas o morales que se pretendan como únicas, inamovibles, sin conciencia histórica.

aprehendido, explicado. Esa búsqueda musical exploraría no las apariencias, como lo hacían la escultura, la literatura, la pintura, de la época de Nietzsche, sino que sería capaz de manifestar la esencia del mundo.¹⁰⁴

El lenguaje, en la obra de Juan Vicente Melo, tampoco es “programático”, busca darnos a conocer la parte del mundo que permanece oculta, y no la que ya nos es familiar. La palabra, más que “dar a conocer”, trata de colocarse en la sensación misma, internarse en la pasión de su narrador. El discurso de Melo no es luminoso, más bien extravía a quien se interna en su lectura, pero es justo de esa desviación, de ese camino no recorrido, de ese laberinto, de lo que trata su obra:

Lo que tenemos que decir en respuesta a nuestra pregunta [¿Qué es la obra? ¿Qué es el lenguaje en la obra?] es que la literatura no existe, o incluso que si tiene lugar es como algo que “no tiene lugar en tanto algún objeto existe”. Seguramente el lenguaje allí está presente, está “puesto en evidencia”, se afirma con más autoridad que en ninguna otra forma de la actividad humana, pero se realiza totalmente, lo cual quiere decir que sólo tiene la realidad del todo: es todo, y nada más siempre dispuesto a pasar de todo a nada. Pasaje esencial, que pertenece a la esencia del lenguaje, porque precisamente nada trabaja en las palabras. Las palabras —lo sabemos— tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas por que se extinguen, claridad de la oscuridad (Blanchot, 1992: 37).

El arte, desde la perspectiva de lo dionisiaco o de lo órfico, desde el pensamiento de Nietzsche o de Blanchot, tiene la capacidad de llevar más allá de lo objetivo, de lo aparente o superficial. El arte restaura la violencia, la reivindica ante el mundo, permite, por medio de la transgresión, acceder a lo prohibido, violentar al sujeto creador o a quien, simplemente, contempla la obra. Ésta rompe las fronteras del conocimiento estático, busca

¹⁰⁴ En el momento en que Nietzsche escribía *El nacimiento de la tragedia*, todavía no se vislumbraba la revolución que traerían las vanguardias, el giro que la modernidad introdujo en todas las artes, alejándolo de la mera transposición de lo objetivo. La propuesta que Nietzsche veía en la obra de Wagner podría equipararse con lo que décadas después se experimentaría en literatura a través de Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Joyce o Faulkner, por mencionar a algunos autores que se alejaron de lo que Nietzsche llamaba “las apariencias”.

alejarse de los límites de la sola representación y da la oportunidad de conocer lo oscuro, lo que no está frente a los ojos del espectador, lo que permanecería, sin la mediación del arte, apartado del mundo, fuera de él.¹⁰⁵

La transgresión de la que se ha ocupado el presente estudio —por medio del ritual en un primer momento, y después recurriendo al misticismo— se vincula con esa manera de entender el arte y de concebir el mundo. El rito del que participa el protagonista de *La obediencia nocturna* lo lleva, siempre, al rompimiento incluso consigo mismo, lo violenta y lo conduce al sacrificio. El discurso que se torna misterioso, que habla del contacto con lo divino, del aspecto místico del narrador, también lo conduce a desaparecer, a ser uno junto a lo sagrado, a morir junto a Beatriz. El sujeto de la novela no tiene límites, se conserva siempre abierto, buscando el contacto con lo que está vedado, con lo que permanece fuera de su alcance. El sumergimiento en sus pasiones y en su conciencia lo lleva a tener una visión más completa de su historia, donde no omite su pasado, ni sus sufrimientos, y tiene oportunidad de revivir sus momentos extáticos con Adriana o en la búsqueda de Beatriz. Un narrador sobrio difícilmente podría contar una historia tan emocionalmente como el que presenta Melo en su novela; el alcohol, la alucinación, la alteración de sus sentidos son

¹⁰⁵ En la introducción de este trabajo se habló del diálogo entre la propuesta de Maurice Blanchot y el pensamiento filosófico de Martin Heidegger respecto a la revelación que se presenta en la obra de arte. Heidegger vislumbra en el arte la posibilidad de dar sentido a sus ideas sobre el ser. La diferencia entre Blanchot y el filósofo alemán radica, sobre todo, en la proyección final de Heidegger, la cual significa dotar al arte de un poder absoluto de revelación del mundo, de colocarlo, prácticamente, como un discurso que ocupará el lugar de la lógica o el decir de la ciencia. Por el contrario, Blanchot entiende la literatura como un lugar aparte donde ninguna verdad es posible, que no revela nada, que no tiene un contacto “real” con el mundo. Esa misma diferencia es la que existe entre Martin Heidegger y Friedrich Nietzsche. Se sabe de la influencia que éste tuvo en el autor de *Ser y tiempo*, aunque debe considerarse que el concepto de ciencia que adoptó Heidegger es parcial: toma en cuenta, principalmente, la segunda etapa del pensamiento de Nietzsche —la que inicia con *Humano, demasiado humano*— y hace una lectura que no atiende al sentido irónico adoptado en estos textos, el cual, más que tener una fe ciega en el concepto de ciencia, a la manera del positivismo, llama al cuestionamiento de los conceptos de moral y de cultura, tomando como base la reflexión histórica de dichos tópicos (Vattimo 1998). Las ideas de estos tres pensadores —Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot— no son opuestas, no se encuentran en pugna, más bien se trata de maneras diferentes de entender la interacción del arte con la historia, con el mundo, con el ser humano.

elementos que detonan el rompimiento de límites, que conducen a la violencia dionisiaca y que propician la no revelación, el no conocimiento de lo que está sucediendo; es evidente la transgresión de las barreras de la lógica, de la linealidad en la narración y en el sentido de lo que sucede; la escritura de Juan Vicente Melo se decanta por recorrer el sendero oculto al entendimiento, coloca a su obra en la transgresión misma, dándole a la palabra, a la expresión artística, libertad en sus posibilidades de representación:

Somos seres limitados. Cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Cuando estamos aquí, es a condición de renunciar a allá: el límite nos mantiene, nos retiene, nos empuja hacia lo que somos, nos vuelve hacia nosotros, nos aparta de lo otro, hace de nosotros seres apartados. Acceder al otro lado sería entonces entrar en la libertad de lo que no tiene límites. ¿Pero no somos acaso, de algún modo, esos seres liberados del aquí y del ahora? Tal vez sólo vea lo que está delante de mí, pero puedo representarme lo que está detrás. ¿Acaso no puedo, por la conciencia, estar en un tiempo distinto del tiempo en el que estoy, siempre dueño y capaz de lo otro? Sí, es verdad, pero ésa es también nuestra desgracia. Por la conciencia, escapamos de lo que está presente, pero nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia “del estar frente a”; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros (Blanchot, 1992: 124).

Expresar lo inexpresable, decir lo que es inefable, poder hablar de lo que está más allá de los límites propios, ésa parece ser la tarea del escritor. La obra es el espacio del ritual, de la representación de lo que no somos, de lo que es sólo deseo, de aquello que no podemos tocar, que no es posible tener. Para Nietzsche, Dioniso es la figura emblemática de la transgresión, es una deidad que representa lo oculto, contraria a lo apolíneo y por medio de la cual explica su concepción de arte y de mundo. En el pensamiento de Maurice Blanchot, es Orfeo quien, a través de su canto, pudo descender al espacio de los muertos y, aun cuando regresó derrotado, vislumbra que ese *más allá* le ha dado nuevas perspectivas, le ha dejado manifiesto el poder de su arte.¹⁰⁶ Ambas figuras están ligadas a la muerte, a la

¹⁰⁶ La relación entre Orfeo y Dioniso no es arbitraria o coincidente. Giorgio Colli habla de la unión entre lo órfico y lo dionisiaco; el cruce de ambas tradiciones parece aglutinar, en la figura de Orfeo, la dicotomía

desaparición como su fin último, representan la posibilidad de cruzar el límite, como lo hace la escritura con lo que ya no es parte de lo real. Lo mismo sucede con la noción de autor, obra y lector que se propone en obras como la de Juan Vicente Melo.

El arte está originalmente ligado a este fondo de impotencia donde todo cae cuando lo posible se atenúa. En relación con el mundo que fundamenta la verdad a partir de la afirmación decisiva, lugar de donde ella puede surgir, el arte representa originalmente el presentimiento y el escándalo del error absoluto, de algo no-verdadero, pero donde el “no” no tiene el carácter tajante de un límite, sino que es la indeterminación plena y sin fin que no tiene posibilidad de contacto con lo verdadero, que de ningún modo lo verdadero puede reconquistar y frente a lo cual sólo se define convirtiéndose en la violencia del negativo (Blanchot, 1992: 232).

La literatura permanece, siguiendo la propuesta teórica en la que se ha sustentado este estudio, separada del mundo de lo útil. Ciertamente, establece un diálogo con lo real para mostrarse como su contrario y como su complemento, pero renuncia a ser una revelación o iluminación. El autor prefiere obedecer a las sombras, ser el contraste necesario al mundo, permanecer en el misterio; el tiempo ritual, aunque en contacto con lo profano, se niega a ser el tiempo ordinario, el tiempo donde todo transcurre normalmente; se instaura, más bien, como tiempo diferente, único. El místico no es un ser común, no le está permitido a todos los creyentes ser uno con su dios, no cualquiera es elegido para seguir el camino hacia lo divino; así, el discurso literario, el espacio de la palabra se niega a convertirse en parte del mundo de lo verdadero, de lo comprensible o estable. La literatura parte de la negación y violenta lo real, no para aniquilarlo, sino para renovarlo y evitar su

Apolo-Dioniso; los himnos órficos serían, pues, la expresión de ambos pensamientos, la conjunción de dos visiones de mundo que en general son consideradas incompatibles: “En realidad, es el éxtasis y su concomitante estado de locura el que hace surgir la poesía de Orfeo, y es precisamente aquí donde se muestra en toda su profundidad y donde cobra su máximo relieve la vinculación entre Diónisos y Apolo. La experiencia absolutamente inefable de los misterios, al no poder expresarse de manera directa, encuentra en la poesía órfica un vehículo de expresión sustitutiva y compensatoria [...] la poesía de Orfeo es, en primer lugar, el propio canto de Apolo, es decir, expresión, manifestación, música y letra, pero en cuanto a su contenido, reproduce —a través de la pasión dionisiaca— el misterio mismo de Diónisos. [...] El propio Orfeo es la figura mítica inventada por los griegos para dar rostro a la gran contradicción, a la incisiva paradoja de la polaridad y de la unidad entre los dos dioses” (Colli, 1995: 41-42).

estancamiento; por ello mismo, la expresión del artista evita la legitimación, porque es más una pregunta que una respuesta, es una duda y no una certeza, es el vacío y no el lugar firme que da seguridad.

Los ritos, en el ámbito religioso, cumplen una doble tarea: regular lo prohibido de una sociedad y así mantener el orden entre lo sacro y lo profano, pero, a la vez, representan la oportunidad de dar espacio al rompimiento con el orden que se establece fuera de lo sagrado, interrumpen el devenir del *mundo del trabajo*, establecen un espacio liminar donde se pueden cruzar las barreras que se tornan infranqueables fuera del tiempo sagrado, donde se desatan las pasiones, los instintos, los deseos. Ese mismo ritual es el que realiza Juan Vicente Melo en su obra: por un lado, acude a la letra que sirve para explicar y dar cuenta de su entorno, pero la literatura, desde la perspectiva del autor, deja fuera al mundo ordenado y trata de mostrar lo que no puede ser explicado, lo que genera la duda y que incluye lo difuso en su naturaleza. La pesadilla, la alucinación, el delirio alcohólico, las emociones exacerbadas, las obsesiones, los deseos, las pasiones del hombre, que no encuentran lugar en la escritura de la historia, la sociología, la ciencia, sí tienen cabida en lo literario, y no como una vía de escape, sino como un complemento que lleva a tener una comprensión más amplia del universo, como vía de ingreso a esos ámbitos que han sido vedados por un pensamiento atado a la lógica.

El misticismo es, asimismo, un camino que se recorre en busca de lo que no puede ser visto, entendido o experimentado: la divinidad misma. El místico se deja llevar por su sentir, por algo que él encuentra necesario desde su interior: tocar lo que es inasible, ver lo que debe permanecer invisible, hacerse uno con lo divino. Siguiendo la *vía mística*, esos hombres de fe llegan al arrobamiento, al éxtasis y se sacrifican a sí mismos, entregan toda su vida y su ser con tal de acceder a lo sagrado, al contacto con su divinidad y encontrar la

revelación total. La obra, para Juan Vicente Melo, es también la posibilidad de contactar con lo inefable, lo inentendible, lo oscuro. La literatura significa renunciar a la seguridad de la palabra que explica, que aclara y que da un sentido único a las cosas; el arte permite explorar lo que no se dice, lo extático, lo que pone en riesgo al ser mismo, es la puerta hacia lo incomprensible. La escritura no es, entonces, una traducción simple del mundo conocido, sino el acceso a la expresión de lo que no tiene voz, de lo que se deja fuera en el conocimiento del mundo. Ese camino difuso e incierto es también parte del hombre, desde lo que se ha tratado de explicar en este estudio. El sujeto, para tener un panorama total de sí mismo, debe abrirse a la violencia de lo que no entiende y, en esa apertura, entrar en contacto con el mundo que le es ajeno y hostil; cruzar los límites del espacio literario implica, es cierto, una renuncia, pero en ese temblor, en esa zozobra, es posible vislumbrar la *continuidad* propuesta por Bataille. El místico recorre el mismo sendero que el loco, el suicida, el incestuoso, el mentiroso, el insomne, el alcohólico, los amantes, los que son arrastrados por sus emociones; todos ellos saben que las reglas existen para ser violadas, y sólo desde esa transgresión es posible entrar en sí mismo y, al menos por un instante, por el más mínimo de los espacios, comunicarse con sus iguales, los hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE. *La vida nueva (Vita nuova) (Edición bilingüe)*. Tr. Francisco Almela y Vives. México: UNAM, 1965.
- ARREDONDO, INÉS. *Obras completas*. México: Siglo Veintiuno, 2002.
- BARRIOS CASARES, MANUEL. “Nietzsche: la crítica de la metafísica como curvatura de la ilustración”. *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen I. Friedrich Nietzsche*. Madrid: Akal, 2001. 7-23.
- BARTHES, ROLAND. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Tr. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- . *El placer del texto*. Tr. Nicolás Rosa. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Tr. Antoni Vicens y Marie Pauln. México: Tusquets, 1997.
- . *La literatura y el mal*. Tr. Lourdes Ortiz. Madrid: Taurus, 1977.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*. Tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *Falsos pasos*. Tr. Ana Aibar Guerra. Valencia: Pre-textos, 1977.
- . *El paso (no) más allá*. Tr. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.
- BURGOS DÍAS, ELVIRA. *Dionisio en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993.
- CAILLOIS, ROGER. *Acercamientos a lo imaginario*. Tr. José Andrés Pérez Carballo. México: FCE, 1989.
- . *El hombre y lo sagrado*. Tr. Juan José Domenchina. México: FCE, 1942.

- CASTILLO GARCÍA, MARÍA ESTHER. “La inefable seducción de Beatriz o el mito del escritor en *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 31 (2006). i-ix.
- . *La seducción originaria*. La obediencia nocturna, El libro, El hipogeo secreto: *Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo*. México: Plaza y Valdés, 2010.
- CILVETI, ÁNGEL L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.
- COLINA, JOSÉ DE LA. “La tela de Penélope Melo”. *La palabra y el Hombre*. 100 (oct-dic 1996). 129-132.
- COLLI, GIORGIO. *La sabiduría griega. Diónisos – Apolo – Eleusis – Orfeo – Museo – Hiperbóreos – Enigma*. Tr. Dionisio Mínguez. Madrid: Trotta, 1995.
- CRUZ, JUAN DE LA (a). “Cántico espiritual”. *Obra completa, 1*. Ed. Luce López-Baralt, Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2003. 63-70.
- (b). “Llama de amor viva”. *Obra completa, 1*. Ed. Luce López-Baralt, Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2003. 73-74.
- (c). “Noche oscura”. *Obra completa, 1*. Ed. Luce López-Baralt, Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2003. 435-575.
- (d). “Subida del Monte Carmelo”. *Obra completa, 1*. Ed. Luce López-Baralt, Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2003. 115-434.
- CUEVAS VELASCO, NORMA ANGÉLICA. *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México: UAM, Casa Juan Pablos, 2006.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1999.

- ESPINOSA, ERIC. “*La obediencia nocturna o los hijos del caos*”. *Texto Crítico*, Nueva Época, año 5. 10 (ene-jun 2002). 273-276.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *La casa en la playa*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . “Dos imágenes de Melo”. *La Palabra y el Hombre*. 100 (oct-dic 1996). 133-139.
- . *El gato y otros cuentos*. México: FCE, 1984.
- . *La noche*. México: Era, 1963.
- GIL ADALID, ANA LUISA. *Valores simbólicos del agua en cuatro cuentos de Juan Vicente Melo*. Tesis de Licenciatura. Universidad Veracruzana. 1988.
- HEIDEGGER, MARTIN. “El origen de la obra de arte”. *Arte y poesía*. Tr. Samuel Ramos. México: FCE, 1997. 35-99.
- . “Hölderlin y la esencia de la poesía”. *Arte y poesía*. Tr. Samuel Ramos. México: FCE, 1997. 101-146
- JESÚS, TERESA DE. *Libro de la vida*. Ed., introd., y notas Otger Steggink. Madrid: Castalia, 2001.
- . *Obras completas*. Estudio preliminar y notas Luis Santullano. Madrid: Aguilar, 1963.
- KERÉNYI, CARL. Dionysos. *Archetypal Image of Indestructible Life*. Tr. Ralph Manheim. New Jersey: Princetown University Press, 1996.
- LÓPEZ BARALT, LUCE. “Prólogo”. Juan de la Cruz. *Obra completa, 1*. Ed. Luce López-Baralt, Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2003. 7-55.
- MAITRET SOLLOZO, EVELIA. *Los modos de narrar en los relatos de Juan Vicente Melo*. Tesis de Licenciatura. Universidad Veracruzana, 1983.
- MARTÍNEZ MORALES, JOSÉ LUIS, comp. *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.

- MELO, JUAN VICENTE. "Autobiografía". *Cuentos completos*. Veracruz: CONACULTA - Gobierno del Estado de Veracruz - Fondo Estatal para la Cultura y las Artes - Instituto Veracruzano de Cultura, 1997. 65-113.
- . *Cuentos completos*. Veracruz: CONACULTA - Gobierno del Estado de Veracruz - Fondo Estatal para la Cultura y las Artes - Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- . *La obediencia nocturna*. México: Era, 1969.
- MÉNDEZ, LUIS Y ESTHER HERNÁNDEZ. "La obediencia nocturna, un desafío intangible". *Texto Crítico*, año 10. 29 (may-agos 1984). 29-34.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia General de México. Vol. IV*. México: El Colegio de México, 1977. 303-476.
- MONTES DE OCA, FRANCISCO. "Prólogo". *La vida nueva*. Dante Alighieri. México: UNAM, 1965.
- MUÑOZ, MARIO. "La generación de la *Revista Mexicana de Literatura*: esbozo mínimo de una aproximación". *La Palabra y el Hombre*. 113 (ene-mar 2000). 83-89.
- . "El horror de la soledad: los cuentos de Juan Vicente Melo". *Tres planos de la mirada (Lectura de narradores mexicanos e hispanoamericanos)*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la cultura, 1999. 28-32.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen I*. Tr. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- . *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen II*. Tr. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- . *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Tr., introd., y notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2012.

- ORTEGA ENRÍQUEZ, JENNIFER ESTRELLA. *La desintegración del sujeto en Fin de semana de Juan Vicente Melo*. Tesis de Licenciatura. Universidad Veracruzana, 2009.
- OTTO, WALTER F. *Dioniso. Mito y culto*. Tr. Cristina García Ohlrich. Madrid: Siruela, 2006.
- PAGLIA, CAMILLE. *Sexual personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage, 1991.
- PATÁN, FEDERICO. “Juan Vicente Melo” en Magda Díaz y Morales (ed.). *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998. 257-268.
- PAVÓN, ALFREDO. “Un demiurgo atribulado”. *Ojo insomne*. Xalapa: CONACULTA - Instituto Veracruzano de Cultura, 1999.
- . “Prólogo”. *Cuentos completos*. Juan Vicente Melo. Veracruz: CONACULTA - Gobierno del Estado de Veracruz - Fondo Estatal para la Cultura y las Artes - Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- PAZ, OCTAVIO. “Carta Prefacio”. *El libro Vacío*. Josefina Vicens. México: SEP, 1986. 7-8.
- PEREIRA, ARMANDO. *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México: UNAM, 1997.
- POCCA, ANNA. “Introducción”. *El espacio literario*. Maurice Blanchot. Tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.
- PRADA OROPEZA, RENATO. “En torno a *La obediencia nocturna*”. *Texto Crítico*, año 10. 29 (may-agos 1984). 35-40.
- . “La narrativa de Juan Vicente Melo”. *Los sentidos del símbolo: ensayos de hermenéutica literaria*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1990. 11-21.

- RAMOS, LUIS ARTURO. *Melomanías: la ritualización del universo*. México: UNAM - CONACULTA, 1990.
- RUFFINELLI, JORGE. “Juan Vicente Melo: Entre la elegía y el arcano”. *Texto Crítico*, año 10. 29 (may-agos 1984). 20-28.
- SCHOLEM, GERSHOM. *La cábala y su simbolismo*. Tr. José Antonio Pardo. Madrid: Siglo Veintiuno, 1979.
- . *Las grandes tendencias de la mística judía*. Tr. Beatriz Oberländer. México: FCE, 1996.
- SERRANO PLAJA, A. *Los místicos*. Buenos Aires: Atlántida, 1951.
- SESÉ, BERNARD. “Poética del sujeto místico según San Juan de la Cruz”. Tr. Soledad García Mouton. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Ed. José Ángel Valente y José Lara Garrido. Madrid: Tecnos, 1995. 81-95.
- STEGGINK, OTGER. “Introducción biográfica y crítica”. *El libro de la vida*. Teresa de Jesús. Madrid: Castalia, 2001. 7-70
- STRINDBERG, AUGUST. *Inferno*. Tr. José Rodríguez. México: Premià, 1978.
- UBIETA, JOSÉ ÁNGEL, Dir. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brower, Alianza, 1994.
- VATTIMO, GIANNI. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Tr. Juan Carlos Gentile. Barcelona: Península, 1998.
- VICENS, JOSEFINA. *El libro vacío*. México: SEP, 1986.