



Universidad Autónoma Metropolitana

Juan Vicente Melo y Juan García Ponce:

ensayo y travesía textual.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTOR EN HUMANIDADES

LÍNEA EN TEORÍA LITERARIA

P R E S E N T A:

Alfredo Zárate Flores.

BAJO LA DIRECCIÓN DE:

DRA. ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA

Ciudad de México.

Septiembre 2017

Agradecimientos

Quiero dedicar este trabajo a mis padres Carlos y Elba, por ser, desde el recuerdo y en la memoria motor permanente de mis búsquedas e inalterable impulso que me motiva siempre a seguir adelante confiado en su fuerza y ejemplo. Lamento infinitamente que no estén aquí para alegrarse conmigo por la culminación de este proyecto. A mi hermano Carlos Alberto que desde dónde está es siempre ejemplo de tenacidad y esfuerzo, gracias por seguir siendo la voz que impulsa y por enseñarme que no hay dificultad que venza a la voluntad. A los tres los extraño y los quiero.

A Paty, Jorge Luis, Fernando, Jesús y Alejandro, también a sus familias, gracias por ser siempre voz de aliento, apoyo incondicional; por alegrarse de mis éxitos y ser la mano que me impulsa en los fracasos, gracias por su generosidad. A todos muchas gracias por ser el mejor sostén, el pilar central y la fuerza que dirige todos mis proyectos.

A la Doctora Rocío que, desde el primer momento, me orientó adecuadamente y me brindó su apoyo incondicional y su amistad en los momentos más difíciles de este proyecto. Sin su guía y ayuda, este trabajo no sería posible.

A Hugo, Abel, Pablo y Agustín porque en sus charlas y sinceridad siempre encuentro la corrección necesaria y la palabra justa. A Daniel por las lecturas compartidas. Gracias a todos ellos por la calidad de su inmerecida amistad.

A la Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón y al Dr. Evodio Escalante que se han tomado el tiempo de leer mi trabajo y sugerir los cambios que sin duda lo han hecho mejor.

Al CONACyT y su Programa de Posgrados de Calidad que generosamente procura el desarrollo de los estudiantes del Posgrado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana.

A todos los que, de una u otra forma están siempre apoyándome: ¡Gracias!

Índice	Página
Agradecimientos	
Introducción	1
Capítulo I. Ensayo y Medio Siglo. Itinerario de una generación	18
1.1 El ensayo en la generación de <i>Medio Siglo</i>	24
Capítulo II. Juan Vicente Melo: Travesía intelectual del ensayo a <i>La obediencia nocturna</i>	35
2.1 Intertextualidad restringida: La autoimplicación meliana.	51
2.2 “En el banquillo de los acusados” (1984).....	71
Capítulo III. Juan García Ponce	79
3.1 Juan García Ponce, de la ficción al ensayo.....	91
3.2 Travesías Textuales Comparadas en la obra de García Ponce.....	105
Capítulo IV. Melo y García Ponce: Travesías encontradas	119
Conclusión	141
Bibliografía	151

Introducción

La generación de *Medio Siglo* aparece, hoy día, en el horizonte de la cultura mexicana como un grupo que posibilita la ruptura definitiva con la condición nacionalista de la literatura y las artes en nuestro país hacía finales de los años cincuenta. Según lo hace notar Armando Pereira, “el interés que había despertado la gesta revolucionaria y los temas de índole social en las distintas esferas –pintura, música, literatura– comenzaba ya un declive que resultaría definitivo”¹ y ubicaría a la expresión artística de nuestro país en un nuevo horizonte estético y temático. En este contexto la obra de los escritores, pintores y críticos de arte comienza a llenar los espacios culturales y afirmarse como un grupo libre de las amarras que suponía la temática de la Revolución Mexicana y abierto a nuevas tradiciones culturales.

El propio Pereira considera que, en esta transición de la cultura mexicana hacia zonas vinculadas a propuestas novedosas en la expresión artística y literaria, el año de 1950 es crucial porque, a su juicio, “es el momento en el que ciertas líneas, de franca derivación vanguardista, comienzan a definirse con una fuerza en detrimento del discurso nacionalista que había marcado las décadas anteriores”². Según Pereira, la posibilidades técnicas que abría la modernidad a la que México se asomaba volcaban los intereses de los jóvenes escritores a ámbitos más cosmopolitas y a preocupaciones estéticas diversas a las que habían supuesto textos como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *¿Águila o Sol?* de Octavio Paz, *La X en la frente* de Alfonso Reyes y *Confabulario* de Juan José Arreola, entre otros.

De este modo los jóvenes escritores de la generación de *Medio Siglo* comienzan a desarrollar nuevas formas de escritura, indagan en otras tradiciones literarias, critican a la

¹ Armando Pereira, *La generación de Medio siglo: un momento de transición de la cultura Mexicana*, México, UNAM, Col. Cuadernillos, Núm 9, 1997, p. 21.

² *Ídem*.

cultura nacional, y hacen de los suplementos culturales y las revistas literarias un mecanismo de producción de sus ideas estéticas. Ahora bien, es necesario advertir, como lo hace el propio Pereira, que esta intención cosmopolita, este afán de rastreo de nuevos intereses y mecanismos expresivos, no es exclusivo de la generación de *Medio Siglo* sino que se encuentra ya en grupos anteriores en los que destacan: “el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde, la generación de Taller y Tierra Nueva, creando así lo que podríamos llamar una «comunidad en la diferencia» que ha sido una constante en nuestras letras”³.

El papel crítico de la generación de *Medio Siglo* nos permite ver que hay en su escritura un gesto quirúrgico de la realidad cultural de nuestro país, de la literatura nacional y de sí mismos que se hace desde el ensayo. Desde nuestro punto de vista esta generación hace crítica y ensaya porque juzga a la escritura ensayística como el medio privilegiado de su expresión. La necesidad de transformar la cultura por medio de la asimilación de otras tradiciones, la urgencia de revisión de los valores artísticos de la época, la exploración de nuevas técnicas narrativas, la proyección de autores venidos de otras nacionalidades son un sello distintivo de este grupo sin grupo y los convierte en un sensor de la realidad artística de nuestro país.

Nosotros hemos querido situarnos en el trabajo ensayístico de estos autores porque consideramos que en él, es posible encontrar aquellos rasgos que definen su actividad literaria. Cuando pensamos en la generación de *Medio Siglo* podemos asentir que su trabajo escritural tiende puentes permanentes con sus obsesiones, con los acontecimientos que los rodean, con sus aficiones más pulsantes e incluso con sus patologías. Esto nos ha permitido ensayar un acercamiento a la obra de Juan García Ponce y Juan Vicente Melo desde la

³ *Ibíd.*, p. 39-40.

óptica del concepto de *Travesías Textuales* que Jesús Camarero describe en *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural* (2008).

Para el teórico español:

La intertextualidad implica en cierto modo un efecto calculado (o no) por el autor que requiere una capacidad de reconocimiento y comprensión del lector; es decir, una competencia lectora para entrar en el juego intertextual, un desafío hermenéutico para dilucidar el entresijo de las relaciones intertextuales y poner al descubierto –o en sentido– la red de textos⁴

Uno de los aspectos que salta a la vista en la escritura de los *Medio Siglo* es, justamente, la relación intertextual que establecen con diversos autores de tradiciones culturales diversas. Esto aunado a su trabajo editorial, a las traducciones que realizan de diversas obras literarias y filosóficas, a la gestión diplomática que algunos de ellos realizan y a su actividad en la difusión cultural en espacios como la *Revista Mexicana de Literatura*, los suplementos culturales *México en la cultura* y *La cultura en México* y *La casa del lago*, nos permite rastrear las redes textuales que tejen cuando se embarcan en el itinerario de su legitimación cultural y de su producción artística.

Si asumimos, como lo hace Jesús Camarero, que “la intertextualidad es una estrategia para convocar una serie de obras pertenecientes al tesoro común de la humanidad, de modo que el lector se vea invitado a activar en su memoria el reconocimiento de esas obras y su interacción con o dentro de la obra receptora”⁵, el ensayo, aparece en la dinámica de la generación de *Medio Siglo* como un mecanismo de posicionamiento crítico respecto de su cultura, su obra y el papel que ellos mismos describen para su actuar en el desarrollo de nuestro país y el de sus itinerarios estéticos.

⁴ Jesús Camarero, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 46

⁵ *Ibíd.*, p. 47.

Para la generación de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce, el ensayo es una expresión inconfundible de sus posiciones ético-estéticas, un gesto de afirmación y distanciamiento que se extiende a su obra de ficción y proporciona un carácter definitivo a su trabajo, aquel que vincula de manera definitiva vida y escritura. Federico Patán afirma que, para el caso de la generación a la que Juan García Ponce llama alcohólica, la actividad crítica hecha por medio del ensayo es un rasgo distintivo y debido a ello su narrativa experimenta una transformación porque les permite, en el mismo trazo, situarse respecto a sus lecturas y configurar un pensamiento estético que deviene obra de ficción.

Según Belén Hernández en el ensayo conviven dos aspectos fundamentalmente: el primero, la subjetividad del autor “que se presenta a sí mismo como tema y argumento, con un propósito extravagante”⁶ y, en segundo lugar, “el deseo de dar respuesta a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales”⁷. Estos estímulos, este modo de ponerse frente a sus lectores y obligarlos al ejercicio hermenéutico y la activación de las lecturas y personajes con que se vinculan sus obras es, para el caso de la *Mafia*, la posibilidad de articular la bitácora de un pensamiento que deviene ensayo, comentario crítico, autobiografía y, sobre todo, evidencia un rasgo fundamental de la subjetividad y, sin duda, es la evidencia de un deseo expresivo nacido de una conciencia precisa del espacio y el valor que el escritor ocupa en el mundo y, de la manera en que otras lecturas se vuelcan sobre él para configurar una red de relaciones textuales, teóricas y críticas.

⁶ Belén Hernández, “Prefacio” en Vicente Cervera, Belén Hernández y M^a Dolores Adsuar (editores), “El ensayo como género literario, Murcia: Universidad de Murcia, 2005, p. 8.

⁷ *Ídem*.

Algunos ejemplos de la forma en que este grupo asume lo que hemos venido anotando en torno al posicionamiento teórico-crítico y a sus aportaciones a la comprensión del fenómeno literario podemos verlos en textos como *Función de Novela* (1973) de Julieta Campos, *Cuaderno de escritura* (1969) de Salvador Elizondo, *Trazos, Entrada en materia, Desconsideraciones, Las huellas de la voz*, de Juan García Ponce o *Notas sin música* (1990) y “Juan Vicente Melo en el Banquillo de los acusados” (1984), de Juan Vicente Melo.

En el quehacer ensayístico de Juan García Ponce y Juan Vicente Melo es posible distinguir una caracterización del ensayo según la cual éste es: *un diálogo intersubjetivo que hace de la mostración de la experiencia su razón de ser*. En la obra ensayística de ambos reconocemos las figuras desde las que la expresión estética de estos autores se configura gracias a la interpretación de las obras de quienes suponen, en ambos casos, modelos o prototipos del escritor, voces autorizadas de diversos temas, etc.. Este diálogo emerge, en su obra ensayística, desde nuestra perspectiva, en tres momentos: el posicionamiento de ambos escritores en su realidad cultural; la relación que dicha experiencia genera entre ellos y sus lecturas y; la puesta en marcha de sus obsesiones. Consideramos que ambos autores buscan interlocutores a partir de los cuales su inteligencia encuentre asideros significativos y espacios en los que el sentido de su expresión se ancle mientras se reconocen una enorme cantidad de referencias textuales que amplían o problematizan la comprensión de sus textos.

Cuando Federico Patán define el ensayo en el “Prólogo” al *Ensayo literario mexicano* (2001), diciendo que: “cada ensayo es el hombre que lo escribe”⁸, lo hace porque sabe que en esa escritura lo que se revela es el propio ensayista. Cuando Juan García Ponce

⁸ Federico, Patán, “Prólogo” en *Ensayo mexicano moderno*, México: UNAM/UV/Aldus, 2001, p. 12.

en su *Autobiografía precoz* (1966), a la que prefiere comprender como un ensayo autobiográfico, manifiesta que espera que su obra sea considerada como una biografía de sus ideas, nos hace sino considerar que esta estrategia discursiva es afín a la revelación de los intereses, lecturas, y posiciones estéticas de García Ponce y nos permite vincular su ensayo y su autobiografía como dos puertos desde los que se extiende su travesía intelectual y su escritura posterior. Desde nuestro punto de vista, la escritura ensayística puede ser comprendida como la brújula que nos conduce al develamiento del ser del escritor por medio de su expresión.

Para Juan García Ponce, el ensayo se vuelve mirada, imagen, deseo de la experiencia de la realidad de perpetuarse por la escritura. Al respecto, él mismo afirma: “En el ensayo he tratado también de incorporar a la literatura mi pasión por la pintura y lo que puede decirnos sobre la vida. Y por último, a él debo gran parte de la posibilidad de vivir más o menos decentemente como escritor practicando la crítica y el comentario”⁹. Sus reflexiones en torno a las figuras de Jorge Luis Borges, Robert Musil, Pierre Klossowski, George Bataille, Vladimir Nabokov, Sergio Pitol, Lilia Carillo, Rufino Tamayo, etc., se centran fundamentalmente en la imagen y la mirada como centros desde los cuales todos sus afanes artísticos adquieren sentido y, confirman de paso, lo que hemos venido diciendo en torno a la manera en que proporcionan nexos que conjugan sus lecturas y constituyen redes textuales en las que el gozne de la articulación o el núcleo del tejido son los autores de los que el yucateco abreva.

García Ponce sabe que el escritor observa, contempla la realidad y esa contemplación se vuelve escritura, evidencia de la relación objeto-sujeto que define al

⁹ Juan García Ponce, *Autobiografía Precoz*, México: OCEANO/CONACULTA, 2002, p. 121-122.

ejercicio ensayístico. El ensayo es para García Ponce, al menos como lo considera en el prólogo de *Entrada en materia* (1982):

[...] un medio de afirmación personal, [que] afirma y establece nuestra propia relación con la palabra, con la literatura, y nos muestra, al tiempo que la hace posible, la textura general en que queremos inscribir esa otra parte de la obra a la que consideramos, tal vez sin razón en tanto que también está dirigida a una realidad específica, como una creación más pura¹⁰.

Resulta pertinente señalar que Juan García Ponce considera que los géneros carecen de importancia porque según lo afirma en un artículo titulado: “Akutagawa y la literatura occidental”: “el artista tiene siempre absoluta libertad para elegir el que mejor se adapte a sus necesidades”¹¹. Nosotros agregaríamos que el ensayo, en García Ponce, se adapta a la expresión de sus obsesiones, de las problemáticas que generan para sí mismo sus lecturas, de la relación existente entre vida y literatura, de la travesía que le da sentido a su expresión.

Al igual que para García Ponce, para Juan Vicente Melo el arte aparece como el motivo fundante a partir del cual es posible simbolizar la realidad, la literatura, la música y, produce, por su quehacer crítico, elementos que nos permiten asociar su ensayística con una estética personal en la que destaca el tratamiento que particularmente da a sus obsesiones.

En Juan Vicente Melo, el ensayo es nota, armonía, música que se pone a cantar en la nocturnidad de una experiencia que avanza siempre *in crescendo* a la escucha del lector. Las reflexiones en torno a la música, sus creadores y su juicio sobre la fragilidad de los espacios culturales en México y la escasa evolución con que define a la creación musical en nuestro país, son una constante en la ensayística del veracruzano para quien el arte no es

¹⁰ Juan García Ponce, “Prólogo” en *Entrada en Materia*, México, UNAM, 1982, p. 9.

¹¹ Juan García Ponce “Akutagawa y la literatura occidental” en *Entrada en Materia*, México, UNAM, 1982, p. 166.

liberación, dicha, sino condena, hastío, irredención. En “Debussy: entre el cielo y el infierno”¹² Melo afirma:

No consuelo: placer, dolor, expresión indefinida, irracional, primitiva que luego encauzará –realizada la conjunción intérprete -público–, en la palabra, en la forma y en la función, no existe diferencia de terreno: la obra de arte ha caminado sin salirse del punto de partida. Nacida del complejo misterioso que representa nuestro mundo irracional, transformada en cadenas de actos positivos, la música se cumple –se termina como obra– en el momento que llega al punto final, cuando equivale exactamente al momento creador. Pasado el trayecto de la historia, de la tranquilidad de la conciencia, de la satisfacción, del cumplimiento de la tradición y de todas las condiciones inventadas por la sociología, la música nos devuelve a la fuente original, a la fuerza irracional y primitiva que gobierna nuestros instintos. No consuelo: al dolor, a un nuevo poder capaz de hacernos crear –recrear– esa música en otro aspecto emotivo, volverla causa y efecto de otras inquietudes, expresión y palabra expresada

El ensayo se vuelve, en Juan Vicente Melo, el medio privilegiado para expresar su posicionamiento respecto de la música y la literatura, del oficialismo cultural, del papel de su generación en la cultura nacional, de la relación entre el artista, el público y el crítico, es decir, la revelación de su travesía intertextual, la manifestación de aquellos aspectos que hacen andar a su expresión.

Melo sabe bien que: el crítico es “un orientador tanto para el público como para el artista”¹³ y su labor es acercar, por medio de la escritura, a los dos polos de la expresión artística: la intuición y la visión.

Llama la atención, en la obra de ambos autores, la vena autobiográfica que la escritura toma a lo largo de su producción. Al respecto Juan García Ponce cree que “Mediante el acto de escribir, el artista niega parte de la realidad al pretender que ésta sólo encuentra su verdadero sentido en el terreno más alto de la poesía, toma una resolución que evita la solución en el campo de la vida”¹⁴ y por ello viaja de la vida a la literatura,

¹² Juan Vicente Melo, “Debussy: entre el cielo y el infierno” en *Notas sin música*, México, F.C.E., 1990, p. 372.

¹³ Juan Vicente Melo, “Leonardo Velázquez: la libertad creadora” en *Notas sin música*, México, F.C.E., 1990, p. 106.

¹⁴ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 52.

convirtiendo a la literatura en una máscara que conserva rastros de su propio rostro, bitácora de sí mismo, cartografía de su deseo.

Según el escritor yucateco: “para el escritor lo importante es encontrar el medio dentro del que pueda desarrollar más fiel y libremente su necesidad de expresión”¹⁵. Un tema central en la obra garciaponciana es la relación que la escritura evidencia entre vida y literatura. Al respecto el propio Juan García Ponce afirma en un texto titulado “Biografía y escritura” ubicado en su volumen *Trazos* y fechado en 1965 que: “La ambición del escritor es precisamente llevarla a la vida, para hacerla encarnar y ponerla en movimiento”¹⁶. Para nosotros, la ambición de García Ponce está situada en la revelación de las escrituras a las que se enfrenta y, gracias a esto, el ensayo aparece como el mecanismo más significativo de la mostración de dichas experiencias. Es decir, todo en él, es escritura.

Inés Arredondo en un ensayo titulado “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce” (1965) considera que: “el artista es el «mediador» el que protagoniza e interpreta al mismo tiempo que descubre y comunica a los demás los signos que han de darle sentido a la vida y al mundo”¹⁷. Al revelar sus afanes, García Ponce, el ensayista nos coloca en un punto intermedio entre él y la obra que lee. Por la escritura, nos vincula con sus obsesiones y se nos presenta frente a ellas para que, por esa articulación, nosotros comprendamos su expresión. La escritura es aquello que Inés Arredondo, respecto de la obra ensayística de García Ponce llama: “el efímero momento en el que el hombre puede contemplar, consciente el misterio del ser”¹⁸. Este misterio es la verdad y sólo puede ser resultado de la

¹⁵ Juan García Ponce, “Biografía y escritura” en *Trazos*, México: UNAM, 1974, p. 247.

¹⁶ *Ibid.*, 241.

¹⁷ Inés Arredondo, “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce” en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, p. 230.

¹⁸ *Ídem.*

perspectiva de un sujeto que se enfrenta, por el lenguaje, a un signo que oculta y muestra a un tiempo lo que debe revelar.

El propio Juan García Ponce considera que en las obras “a través de ellas [el autor] entrega su verdad transfigurada”¹⁹ y, de esa manera, hace de la escritura un mundo a partir del cual por lo que el escritor muestra, podemos reconocer lo que oculta. El espacio de la imaginación que la literatura evidencia es el rostro en el que sus sueños y obsesiones adquieren sentido. Por eso, en su escritura hacemos presentes sus lecturas, sus intenciones, las travesías textuales que le dan sentido a su obra, los anclajes de esta aventura y la ubicación de los puntos que recorre al zarpar, desde ellos, a nuevos horizontes.

Por esta condición paradójica de mostración y ocultamiento que la obra de García Ponce y la de cualquier escritor supone, Ramón Xirau considera al arte como metafísico y al artista como “el conocedor y reconocedor de la realidad”²⁰. Una realidad que deber ser «bien mirada y vista». En esta condición de mirar y ver se inserta el ensayo garciaponciano, escritura de la perspectiva de aquello que el yucateco mira, ve y pone frente a nosotros para que observemos en el mismo sentido su proceso de simbolización en la literatura y la plástica. Visión y lectura comparten, en el ensayo garciaponciano, el mismo destino porque: “cada obra toma la forma que le da el lector que la contiene”²¹, porque las obras actualizan el sentido que el lector quiere darles o puede reconocer en ellas. Las obras con que nos vinculamos en la escritura de García Ponce nos hacen emprender un camino de simbolización y conceptualización a partir del cual nos apropiamos de sus obsesiones y nos reconocemos en ellas.

¹⁹ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 241.

²⁰ Ramón Xirau, “Hacia el descubrimiento de la aventura”, en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, p. 232.

²¹ Juan García Ponce, “Leer” en *Las huellas de la voz*, México: Ediciones Coma, 1982, p. 102.

Julieta Campos define, en “Nueve pintores mexicanos” (1968), el ensayo garciaponciano como: “un posible punto de partida o simplemente como un acicate, que favorezca el encuentro solitario de cada lector, espectador posible, con cada artista, con cada obra”²². Este acicate, este impulso que, según José de la Colina en “La escritura cómplice” (1975), surge de la fascinación que experimenta García Ponce frente a las obras que describe e interpreta, no hace sino revelarnos la forma en que el yucateco ve y mira el arte. Sin embargo, lo más importante no es la evidencia de la que nos hace partícipes de sus imágenes sino que, por su escritura nos vuelve miembros de lo que José de la Colina llama «complicidad de subjetividades». Por esta complicidad, entramos en una serie de círculos concéntricos cuyo centro es siempre García Ponce.

El ensayo garciaponciano es la bitácora de su viaje espiritual, huella tras la que avanzamos hacia el descubrimiento de sus estrategias discursivas. Mostración de lo que Joaquín Armando Chacón para el caso del yucateco en “Juan García Ponce: entre la ficción y la realidad” (1985) llama: “un continuo trato con la vida de la inteligencia”²³. Ahí, en la escritura ensayística, la imagen deviene discurso y se hace evidente haciéndonos partícipes de la *Aparición de lo invisible* y posibilitándonos la lectura de su obra de ficción.

La obra ensayística de Juan Vicente Melo es vasta si hablamos de música y, toda ella está contenida en el volumen *Notas sin música* que editara el Fondo de Cultura Económica en 1990. El “Prólogo” de Eduardo Soto Millán es muestra inequívoca de que, en la música como en la literatura, Juan Vicente Melo es un artista al mismo tiempo que un crítico; un explorador del arte en todas sus facetas: gestión cultural, ejecución, creación,

²² Julieta Campos, “Nueve pintores Mexicanos” en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, p. 236.

²³ Joaquín Armando Chacón, “Juan García Ponce: entre la ficción y la realidad” en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, p.242.

crítica. Soto Millán alude a esta condición de artista y crítico musical para decir del veracruzano que “sus análisis o artículos críticos resultan de mayor confiabilidad puesto que provienen de un conocimiento tretradimensional: justamente el creador-receptor-crítico-ejecutor”.²⁴

Melómano y escritor, Melo, juzga a la literatura y la música desde su entraña y no bajo la óptica de quien se acerca al hecho estético inocentemente. Si podemos aplicar a alguien lo que, según Mijail Málishev en un artículo titulado “Ensayo: el origen y la esencia del género”, afirma Eduardo Nicol cuando caracteriza a los ensayos “como esas obras musicales que se llaman *suites*... cuya gracia consiste en disponer como una serie discontinua un cierto número de composiciones breves, dispares en cuanto al tiempo y la modalidad expresiva y a las que presta unidad solamente el estilo del autor”²⁵, eso es, precisamente lo que caracteriza la escritura ensayística del veracruzano, una multiplicidad de obras que se constituyen unitarias gracias a una continuidad que nace de su configuración estética.

La prosa meliana evidencia un pulso musical imposible de dejar pasar en cualquier tipo de escritura, ensayo, crítica, cuento o novela. La siguiente cita, muestra es cualidad musical de la prosa de Juan Vicente Melo. El siguiente fragmento del ensayo del veracruzano en torno a la figura de Dámaso Pérez Prado pareciera tener que leerse como una partitura de ritmo caribeño:

Y, de pronto, como inesperado a fuerza de guardar dos horas, el mito aparece: mínimo, delgado, sin signos de envejecimiento, perfecto, *show-man* aleccionado por los viajes, la fama y Armstrong, frágil, trompudo, *cara é foca*, sudando un poco (signo de danza y no de actitud moral, acción y no pensamiento, exteriorización y no manifestación paradójica de interiorización), mandando, ordenando a las trompetas, conformando la sucesión de acordes, indicando entradas a los saxofones (con las manos), y a los clarinetes (con un pie, con el otro pie, con los ojos, con un curvarse del

²⁴ Eduardo Soto Millán, “Prólogo” en Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, México, F.C.E., 1990, p. 13.

²⁵ Mijail Málishev, “Ensayo: el origen y la esencia del género” en *El ensayo en nuestra América*, México, UNAM, 1993, p. 280.

cuerpo, con un nunca estarse quieto, y, sobre todo, con ese grito cuyo valor semántico debe ya ser definido, aullido animal, permanencia del sexo, manifestación plena y feliz de las posibilidades conjuntas de la laringe y la tráquea y la primera región del intestino delgado).²⁶

El abundante ritmo, la fuerza de la utilización del paréntesis y la abundancia de las comas otorgan a la prosa meliana un ritmo exquisito y hacen del texto del veracruzano una suite que evidencia la necesidad de otros elementos para completar la sinfonía.

Coincidimos con Alfredo Pavón cuando, en “Una nota a las «Notas sin música»” considera que en la crítica de Juan Vicente Melo los ensayos son: “saludables abucheos y aplausos de un atento asistente a los conciertos”²⁷ actividad que ocupó, junto a su gusto por la bebida, gran parte de su vida.

Hemos venido defendiendo la noción del ensayo como texto en prosa donde el autor se pone en tela de juicio exponiendo su punto de vista respecto de un aspecto del mundo que desea tratar y un vínculo permanente con sus lecturas, con sus aficiones y el mecanismo de registro del itinerario de su travesía intelectual. *Notas sin música*, es, a decir de Alfredo Pavón, un ejemplo de la escritura ensayística porque lo que pone en juego respecto de la figura de nuestro autor es: “la rara combinación de la inteligencia con la franca toma de partido”²⁸. Esta toma de partido, esta asunción de una posición desde la cual expresar sus ideas es, sin miedo a exagerar, la característica definitoria de la generación de *Medio Siglo* y del propio Juan Vicente Melo.

En torno a la crítica musical queremos destacar tres tópicos que consideramos centrales en el desarrollo de las *Notas sin Música*: a) el reconocimiento de los artistas y las obras hasta ese momento denostados en México, b) la crítica al oficialismo y al centralismo

²⁶ Juan Vicente Melo, “Homenaje a Dámaso Pérez Prado” en *Notas sin música*, México: F.C.E., 1990, p. 93-94.

²⁷ Alfredo Pavón, “Una nota a las «Notas sin Música»” en Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, México, F.C.E., 1990, p. 20.

²⁸ *Ídem*.

musical en nuestro país y, c) la apertura a manifestaciones musicales poco desarrolladas en México, particularmente el Dodecafonismo²⁹ en el que Melo encuentra un acceso de la música mexicana a su universalización y profesionalización definitivas. En torno al primer tópico, destacan los artículos respecto de las figuras de Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Carlos Jiménez Mabarak, Pixie Hopkins y Juan José Gurrola, entre otros.

Una de las obsesiones más importantes de la generación de *Medio Siglo* es, ya lo hemos hecho notar, separarse del oficialismo cultural y una de las prácticas culturales más abigarradas de la política oficial en ámbitos culturales es, lo sabemos bien, la proliferación de celebraciones por los aniversarios luctuosos en los que se entroniza a aquellas figuras que, en su momento el propio estado vilipendió. Melo juzga esta práctica patrioterica diciendo que: “en México, a los artistas, si vivos, hay que asesinarlos; si muertos, rendirles fúnebres homenajes”³⁰.

Según Juan Vicente Melo, Manuel M. Ponce representa para la música lo que López Velarde para la poesía de nuestro país, “el inicio de un arte contemporáneo”³¹, la cesación de la prehistoria artística que vive la música mexicana y que según Juan Vicente Melo en “Semblanza de un creador solitario” dedicado a Carlos Jiménez Mabarak, no hace sino reproducir “la pobreza más extrema, el provincialismo crónico”³² de un arte que se vuelve obsoleto y patéticamente cívico. Este arte, en opinión de Melo, copa los espacios más

²⁹ El Dodecafonismo es un método de composición musical ideado por Arnold Schönberg en 1923. “El Dodecafonismo es una vanguardia musical que renueva el lenguaje tonal gracias a “la renovación formal y armónica del Dodecafonismo constituye una transformación radical del concepto de jerarquía tonal que había tenido la música desde los inicios de la Modernidad”. Blanca Muñoz, Dodecafonismo y sociedad entre guerras. El reflejo del conflicto social en *Wozzeck* de Alban Berg” en *Reis*, Madrid, CIS, No. 87, p. 266.

³⁰ Juan Vicente Melo, “Manuel M. Ponce no es el «inolvidable maestro» a pesar de la cultura oficial” en *Notas sin Música*, México: FCE., 1990, p. 29

³¹ *Ídem*.

³² Juan Vicente Melo, “Carlos Jiménez Mabarak: Semblanza de un creador solitario” en *Notas sin música*, México, F.C.E., 1990, p. 63.

significativos y desplaza a los creadores jóvenes renunciando a la vitalidad mientras perpetua la inmadurez musical de nuestro país y nuestras instituciones.

En “La joven música mexicana” Melo advierte que “en contraste con el proceso de madurez que se advierte en la joven literatura o la joven pintura, la joven música mexicana solo es digna de desprecio, ignorancia o lástima”³³. Esta lástima, a decir del veracruzano, está íntimamente relacionada con una condición de orfandad provocada por el histrionismo taquillero, la invasión cultural y el bajo apoyo gubernamental.

Juan Vicente Melo sabe que la labor del crítico y el gestor cultural está dirigida a orientar al público y al artista, a encontrar un espacio de convivencia y desarrollar la madurez que necesita el hombre en la esfera cultural. A su cargo, *La casa de Lago* buscó desarrollar esa cofradía entre artistas y público en materia musical por medio de conciertos y conferencias que aludían a nuevas expresiones o a artistas ajenos al *corpus* oficial.

El ensayo meliano, en lo que respecta a su reflexión literaria es breve y alcanza apenas unos cuantos textos entre los que destacan “La joven literatura mexicana”, “Prefiero a Faulkner”, “En el banquillo de los acusados”, “¿Qué hacer con Céline?”. Mención aparte merece la *Autobiografía* por la importancia que tiene para verificar en qué manera sus ideas sobre la literatura se van objetivando posteriormente y, desde luego, la relación que hermana la escritura meliana con la intencionalidad escritural garciaponciana y la de otros *Medio Siglo*: hacer coincidir en un mismo trazo vida y escritura. Destacamos estos textos porque consideramos que en ellos, Melo, expresa de manera contundente sus ideas sobre la literatura y el arte.

En “La joven literatura mexicana” Melo elabora un juicio respecto de los autores a quienes hacia 1985 se les considera jóvenes y establece que “la juventud de todo artista

³³ Juan Vicente Melo, “La joven música mexicana” en *Notas sin Música*, México: F.C.E., 1990, p. 163

radica, para mí, en representar, a cada momento, un nuevo punto de partida, un honrado afán de experimentación –no en el sentido de improvisación con el cual repetidamente se confunde– sino de investigación, de prueba de laboratorio, de magia”³⁴, de descubrimiento que debe tener un escritor al que pueda atribuirse dicho adjetivo mágico. También destaca el trabajo crítico de su generación: “todos sus miembros –entre los que inmodestamente me incluyo–, no solo practican la crítica o el ensayo con igual asiduidad que su trabajo de creación, sino que asimilan y prolongan la actitud de Paz, respecto de las generaciones anteriores y juzgan sus propias obras con lucidez y artero juicio”³⁵.

Eso nos abre la puerta para entender la intención de “En el banquillo de los acusados” texto en el cual Juan Vicente Melo se pregunta a sí mismo ¿por qué escribe y cuáles son sus estrategias narrativas?

El texto citado anteriormente Juan Vicente Melo, además de hacer un recorrido por su vida, sus motivos literarios y su actividad como gestor cultural en la *Casa del Lago*, muestra dos de sus influencias más importantes: William Faulkner y Louis Ferdinand Céline. Con el primero lo hermana el ritmo de su prosa, lo apretado de su sintaxis, la manifestación literaria del dolor, la angustia, la búsqueda infructuosa de un afán incumplido; con el segundo, la coherencia de su actitud frente a la vida, la actitud, con la que ha decir de Juan Vicente Melo, Céline nos sigue mirando desde su tumba sin sosiego.

A partir de este rastreo por la obra ensayística de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce queremos hacer notar que estos ensayos muestran, no sólo la manera en que el juicio respecto de un artista, obra, o manifestación cultural hacen. Queremos, sobre todo, rastrear

³⁴ Juan Vicente Melo, “La joven literatura mexicana” en *La Palabra y el Hombre*, México: UV, enero-junio 1985, p. 136.

³⁵ *Ibíd.*, p. 142.

en esos ensayos sus manifestaciones estéticas y la relación de estos autores con otras manifestaciones de la cultura.

Al igual que García Ponce, Melo nos descubre en sus ensayos sus obsesiones. Las referencias a Faulkner, Céline, la influencia de Tomás Segovia en su vida y su actividad literaria y cultural, la presencia de Juan García Ponce y su relación con *La casa del Lago*, así como su alcoholismo, son rasgos que muestran la personalidad del veracruzano y se muestran en su escritura.

En *Autobiografía: escritura y existencia* (2011), Jesús Camarero afirma que el texto autobiográfico es una tarea de «salvación eterna» y que la significación que se opera por el texto autobiográfico, obra, fragmento o referencia intratextual, equivale a proyectar “el dominio interior sobre el espacio exterior”³⁶. Desde nuestro punto de vista, cuando el escritor habla de sí mismo, habla también de lo otro, de lo que le obsesiona, de lo que lo ancla al sentido que quiere dar a su existencia por la escritura. Vincular vida y literatura en la obra de Juan Vicente Melo no es un despropósito, es más bien un gesto de reconocimiento de las *travesías* a partir de las cuales su escritura deviene. El ensayo meliano, nos permite observar la articulación que por la escritura de ficción nos hace ver a Melo descrito en sus textos, en sus obsesiones, en su narrativa, en el Veracruz infantil de *La obediencia nocturna*, en sus títeres y en su oído que es capaz de reconocer los tranvías.

³⁶ Jesús Camarero, *Autobiografía: escritura y existencia*, Barcelona, ANTHROPOS, 2011, p. 50.

Capítulo I. Ensayo y Medio Siglo. Itinerario de una generación.

“El ensayo produce de manera consciente el hecho concreto de una idea, reflejada en el propio ensayista”. Max Bense.

La escritura ensayística es, desde su aparición con Montaigne, la forma privilegiada que la subjetividad busca para mostrarse. Exposición de *buena fe* en la cual el *yo* manifiesta su pensar al tiempo que busca un interlocutor para exponerse. Pensamiento fragmentario que busca la unidad, experiencia del decir y del pensar que arrastra al lector a un diálogo continuo y a un posicionamiento que es, paradójicamente, permanente y cambiante al mismo tiempo. Con respecto a esa primera categoría, podemos decir que, en la expresión ensayística, el texto es la relación de éste con todos los textos con los que dialoga: Babel de la escritura que se alza sin descanso en busca de una configuración que nunca alcanza. El ensayo adquiere la condición cambiante porque, en el diálogo del que surge el *yo*, la escritura ensayística no tiene morada, cambia de residencia con cada lectura, con cada respuesta, con cada interpretación.

Robert Musil cree que en ese movimiento del pensamiento ensayístico los sentimientos, las ideas y los deseos “no son una función excepcional, sino la normal. Pero el hilo de un pensamiento arranca de su sitio a los demás, y sus desplazamientos, incluso meramente virtuales, condicionan la comprensión, la resonancia, la segunda dimensión del pensamiento”³⁷.

³⁷ Robert Musil, “Sobre el ensayo: [Sin título]. Alrededor de 1914” en *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, p. 344.

Liliana Weinberg en su libro *Situación del Ensayo* (2006), cuando habla sobre el ensayo montaigniano e implica en él la génesis de este *Centauro* de los géneros, para usar una definición cara a Alfonso Reyes, afirma que: con Montaigne el texto ensayístico “representa el mismo acto de entender y ofrecer una representación del mundo desde la mirada del individuo singular e, insistimos, en el momento mismo de su hacerse”³⁸. Es decir, el ensayo se vuelve representación y aquello que representa no es sino la vivencia del sujeto respecto de algún aspecto de la vida: los libros, el arte, la moral, etc.

Ethos de la primacía de la sensibilidad sobre la razón, vehículo privilegiado de la mostración de la experiencia, texto esquivo a la delimitación genérica, el ensayo, tal como lo afirma Theodor W. Adorno: “asume el impulso antisistemático en su propio proceder”³⁹. En la expresión de su decir, la escritura ensayística atenta contra toda jurisdicción, se aleja de la teoría que busca un axioma irrefutable y se manifiesta como fragmento porque en el pensamiento adorniano, “el ensayo piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos”⁴⁰. Esta unidad es, desde nuestro punto de vista, el pensamiento del autor y gracias a esta consideración fragmentaria, el ensayo se manifiesta como punto de encuentro entre un *Yo* que quiere decir algo y un *Otro* que quiere reconocer, en la experiencia del primero, su propia existencia y, derivar de la de aquel, el principio de una hermenéutica inacabada que se extiende sin perder de vista su origen, su horizonte.

A este respecto, el de la noción de encuentro y diálogo por medio del texto ensayístico Horacio Cerruti Guldberg considera que “el ensayo aspira a su cumplimiento y,

³⁸ Liliana Weinberg, *Situación del Ensayo*, México: UNAM, 2006, p. 212.

³⁹ Theodor W., Adorno, “El ensayo como forma” en *Obra completa*, Vol. 11, Madrid: Akal, 2003, p. 26.

⁴⁰ *Ídem*.

por tanto, su acercamiento a la realidad está requiriendo confirmación”⁴¹. Dicha confirmación supone la existencia de una enunciación que se hace con respecto a *Otro* y manifiesta lo que el propio Cerruti considera “una posibilidad misma de la enunciación y, por ello, de lo que pueda haber de conocimiento en el ensayo”⁴². En este sentido, el ensayista nos llama, por la escritura, para reconocerse en ella mientras nos da la clave de ese reconocimiento.

En palabras de Alberto Paredes, el texto ensayístico, es el espacio donde el discurso sucede en primera persona. La escritura ensayística es punto de toque y articulación de las relaciones entre los pronombres: “en el ensayo, ese yo y la visión del mundo en primera persona son una bisagra hacia los otros pronombres; de entrada, hacia la tercera persona, el ello “de que se habla” [...] lo que pueda sensatamente aportar al diálogo de mis congéneres”⁴³. Por eso el ensayo pone en juego la subjetividad, porque pone al descubierto al discurso en relación con el mundo y los demás mientras objetiva la experiencia que el autor quiere nombrar manifestando por el lenguaje sus vivencias.

Alberto Paredes define al ensayo como “ejercicio de la pluma y la expresividad humana que incorpora en su fábrica el carácter de inconcluso y transitorio”⁴⁴ al tiempo que combina: sensibilidad y conocimiento, estilo e idea porque piensa con belleza y lo hace mientras busca la armonía en el lenguaje. Armonía que sólo puede ser reconocida en el sentido del texto, un sentido que se abre a la actualización que el lector puede otorgar porque se dirige a él y a todos en él. El ensayista quiere dialogar y el lector se presta al diálogo pero como antagonista y adyuvante al mismo tiempo.

⁴¹ Horacio Cerruti Guldberg, “Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)” en *La fragmentación del discurso*, en Carlos Oliva Mendoza (Compilador), México: UNAM, 2009, p. 105.

⁴² *Ídem*.

⁴³ Alberto Paredes, “Pequeño ensayo sobre el ensayo” en Alberto Paredes (Antologador), *El estilo es la idea: Ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México: Siglo Veintiuno editores, 2008, p. 38

⁴⁴ *Ídem*.

Búsqueda del sentido de la experiencia, de un acontecer donde el hombre se define a cada momento en el ensayo, confirma Adorno, “no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo perecedero”⁴⁵. De esta forma, la escritura ensayística, vuelve permanente la experiencia de la que el texto nace. Por esta condición prometeica por la que el ensayo hace del momento el motivo, de la perspectiva del desarrollo, Liliana Weinberg en *Pensar el ensayo* (2007) considera al texto ensayístico como una “prosa mediadora entre la prosa como discurso articulador de discursos atenazado por nuevos desafíos”⁴⁶. Estos desafíos surgen del lector y se actualizan en otros lectores que se acercan al texto del que otros textos han surgido. No hay ensayo cuyo sustrato no se encuentre en otros textos y sea, al mismo tiempo, sustrato de nuevos desarrollos ensayísticos. El ensayo, en suma, no puede sino surgir de otros textos, de la experiencia que otros nos dejan ver por su escritura porque, tal como lo afirma Max Bense:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura⁴⁷

En *Estrategias del pensar* (2010) Liliana Weinberg, considera que “el ensayo representa y configura como texto el proceso mismo de entender el mundo, de pensarlo, de interpretarlo”⁴⁸. Gracias a esta visión por la cual, el pensar y el decir articulan una diada inseparable para la escritura ensayística; una implicación que nos lleva a pensar el decir en tanto pensar y al pensar en tanto dicho, podemos afirmar que: el ensayista se pone en cuestión; articula la manera en que entiende el mundo mientras se inserta “a través de

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁶ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México: Siglo veintiuno, 2007, p. 11.

⁴⁷ Max, Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, México: UNAM, 2004, p. 24-25.

⁴⁸ Liliana Weinberg, *Estrategias del pensar I*, México: UNAM, 2010, p. 25.

diversos procesos de simbolización y conceptualización en una tradición cultural y un campo intelectual”⁴⁹ específicos desde los cuales: supone, crea e interpreta aquello sobre lo cual diserta y, por los cuales hace expresión de un *ethos* particular donde pone al descubierto su subjetividad. Es importante señalar en este punto que para Weinberg: “todo discurso es la celebración de un acuerdo, la firma de un contrato, la actualización de una serie de papeles sociales y culturales”⁵⁰.

En este sentido, el del acuerdo o contrato cultural que el ensayista asume con el medio intelectual desde el que escribe, es importante retomar la consideración nietzscheana según la cual, el sujeto no es una entidad constante, sino algo que uno llega a ser, que uno construye a partir de aquello que piensa, desea, hace, observa y dice, y que podemos asociar con el *pathos* ensayístico, es decir, con la manera en que el ensayista se asume parte de una tradición, integrante de un grupo y se afirma a partir de su estilo con dicha manifestación cultural.

Esta consideración que, comparten Theodor W. Adorno, Max Bense, Alberto Paredes y Liliana Weinberg con el creador de *El origen de la tragedia*, es muy afín a aquella con la que define Juan García Ponce el trabajo del escritor contemporáneo cuando en “Biografía y escritura”, ensayo fechado en 1965, dice: “El escritor, y en especial el escritor contemporáneo, sabe que busca y se interroga sin mayores esperanzas de encontrar la respuesta y recuperar ese absoluto que parece haberse alejado para siempre”⁵¹. Esta condición errante hace del texto ensayístico búsqueda permanente de prolongación de una experiencia que es el ensayista mismo.

⁴⁹ Liliana Weinberg, “Prólogo” en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, UNAM, 2003, p. VIII.

⁵⁰ Liliana Weinberg, *Op. Cit.*, p. 57.

⁵¹ Juan García Ponce, “Biografía y escritura” en *Trazos*, México, UNAM, 1974.

En las escrituras ensayísticas, los rasgos de la subjetividad se agrupan respecto de un punto de vista particular mientras motivan modos específicos de expresión, manifestación de intereses y valores venidos del espacio donde el ensayista ensaya, donde el *Yo* se pone en cuestión. Gracias a esta expresión del *Yo*, el ensayo surge como escritura hermenéutica, interpretación de interpretaciones que se hace presente en la lectura y actualiza, reactualiza, discute, critica, juzga el propio proceso de intelección del que ha surgido. Porque tal como lo piensa Max Bense: la escritura ensayística “produce de manera consciente el hecho concreto de una idea, reflejada en el propio ensayista”⁵².

La forma escritural ensayística es pues, la expresión literaria que con mayor intensidad se inscribe en la influencia del devenir del sujeto y del discurso que lo determina. En él, la palabra existe en relación a quien la enuncia. Quien escribe es y está siendo de ese modo. Porque, de acuerdo con Jean Starobinski, lo que en el ensayo se pone a prueba es “la facultad de juzgar y de observar”⁵³.

El texto ensayístico es pues la evidencia de la experiencia del yo, escritura de la subjetividad que nos permite derivar de su existencia la manera en que el intelectual se manifiesta. En América Latina, el ensayo ha sido una forma de legitimación del intelectual, una plataforma de su exposición internacional, un vehículo de sus ideas políticas y anhelos culturales. Figuras como José Martí, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Octavio Paz han incurrido en el ensayo para proyectar un diálogo permanente con la literatura, la cultura, la política y sus congéneres intelectuales.

La generación de *Medio Siglo* es heredera de esa tradición reflexiva que el ensayo hispanoamericano de finales del siglo XIX y prácticamente todo el siglo XX se ha

⁵² Max Bense, *Op. Cit.*, p. 31.

⁵³ Jean Starobinsky, “Es posible definir el ensayo” en *Cuadernos hispanoamericanos* 575, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, mayo 1998, p. 36.

mantenido vigente y ha sabido reconocer en los textos ensayísticos una forma afín a la manifestación de sus anhelos, a la modernización del escritor mexicano, a la incorporación de éste a la literatura universal. En el ensayo de la generación de *Medio Siglo* predomina la visión crítica y el alejamiento a los aspectos nacionalistas del arte y la literatura son, a decir de varios autores, entre los que destacamos a Carlos Monsvaís, Federico Patán, José Luis Martínez, John S. Brushwood, Armando Pereira, características definitorias del grupo y expresión inconfundible del *ethos* generacional que los reúne, no sólo en su apuesta creativa, novedosa y problemática, sino, sobre todo, en su itinerario crítico.

1.1 El ensayo en la generación de *Medio Siglo*.

Una generación literaria puede definirse como un grupo de personas más o menos de la misma edad y con los mismos intereses reunidas en torno a un medio de difusión de sus ideas para satisfacer algunas de las necesidades expresivas que les plantea el momento histórico en el que viven.

Raimundo Lazo, siguiendo a Julius Petersen, plantea la existencia de siete elementos constitutivos de la dinámica generacional o promocional: “la fecha de nacimiento, los elementos formativos o educativos, las relaciones personales, las experiencias generales de la promoción, la acción de guías o caudillos, el lenguaje peculiar de la promoción y el anquilosamiento de la generación anterior”⁵⁴.

Enrique Krauze evalúa el comportamiento de las promociones en el contexto de la cultura mexicana en su artículo “Cuatro estaciones de la cultura mexicana” (2002) y

⁵⁴ Raimundo Lazo, *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, México: UNAM, 1973, p. 13.

establece que existe en ellas “un *ethos* peculiar que, impreso en la juventud, se arrastra colectivamente toda la vida, un modo de afirmar la individualidad frente a los padres culturales, de rechazar y continuar una herencia”⁵⁵. Es importante señalar que la propuesta de Krauze pretende establecer una historiografía de las generaciones literarias en México a partir de 1915 y que la teoría de las generaciones tiene una finalidad academicista que es muy pertinente a su propósito. Con todo, este *ethos* designa un modo de comportamiento frente a la realidad y una forma particular de asumir la literatura para quienes se adhieren a un grupo o forman una promoción.

En México, el periodo que inaugura este tránsito generacional es el ciclo de la novela de la Revolución Mexicana. Conforme avanza el siglo podemos observar que el impulso del tema revolucionario pierde vigencia y hacia 1947 con la publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, un buen número de escritores confirman la transformación de la literatura mexicana hacia temas y zonas no exploradas en la novelística del ciclo de la Revolución. A este respecto Sara Sefchovich afirma:

Ponce, Carballido, Luisa Josefina Hernández, Ricardo Garibay, Inés Arredondo, la escasa obra de Juan Vicente Melo y José de la Colina e incluso Fuentes, son algunos ejemplos de esta línea personalista y no social que es la distintiva del nuevo modo de ser de la literatura en este país: densa, intelectual, preocupada por problemas cotidianos pero no superficiales, sino ocupada de la búsqueda de lo esencial de las relaciones humanas y, al mismo tiempo de la perfección estilística⁵⁶

Según José Luis Martínez, las publicaciones que aparecen en los primeros años de la década de los sesenta son herederas de este cambio de sensibilidad que identificamos con la publicación de *Al filo del agua*, y permiten observar la madurez de la narrativa mexicana

⁵⁵ Enrique Krauze,, “Cuatro estaciones en la cultura mexicana” en <http://www.letraslibres.com/index.php/Enrique/Krauze>, p. 27.

⁵⁶ Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas, una sociología de la literatura*, México, Grijalbo, Col. Enlace, 1987, p. 147-148, p. 175.

desde los últimos años de los cincuenta, años en que aparece *La noche alucinada* (1956) de Juan Vicente Melo y, sobre todo, en los primeros años de la década de los sesenta:

Esta inmediata tradición literaria, este proceso de madurez novelística [...], esta gradual conquista de un dominio técnico, de una nueva sensibilidad y de un horizonte cultural más abierto, conjugados con la cristalización de múltiples influencias extra-literarias y de las nuevas corrientes artísticas del mundo de hoy, determinan la explosión novelesca que se inicia decididamente entre 1964 y 1966, pero que tiene sus vísperas en 1963. En efecto, en aquel año aparecen varias narraciones: *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *El viento distante* de José Emilio Pacheco, *Imagen primera* y *La noche* de Juan García Ponce, en las que puede advertirse el anuncio de un cambio y una nueva sensibilidad⁵⁷

A esta nueva sensibilidad, a este nuevo *ethos* de la cultura, a esta nueva forma de afirmación y negación de los valores revolucionarios que asumen el acceso de nuestro país a la modernidad sin olvidarse de la herida que supone una revolución anquilosada y pasmosa, pertenecen, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y aquellos que forman el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*, generación de *Medio Siglo*, generación de *La casa del lago*, como se les llama indistintamente y, entre los cuales destacan también, además de los dos antes mencionados: Salvador Elizondo, Julieta Campos, Inés Arredondo, Huberto Batis, entre otros.

Hemos dicho que el sueño de la Revolución Mexicana fue perdiendo vigencia conforme avanzaba el siglo XX y que al menos la novela de Agustín Yáñez *Al filo del agua* caracterizaba esa transformación hacia la cual avanzaba la literatura en nuestro país. Conforme el país va accediendo a la modernidad, la expresión cultural en México entra en una etapa de experimentación narrativa. Los discursos se van abriendo a otras problemáticas y para la segunda mitad del siglo XX podemos advertir que:

[...] Otra mentalidad se instala, otros mitos (literarios, cinematográficos), otras costumbres, otros gustos [...]. Los ideólogos de este tiempo mexicano son Carlos Fuentes (quien decreta el fin de la novela de la revolución y el nacimiento de la nueva novela mexicana), José Luis Cuevas (quien decreta el fin del muralismo), Carlos Monsiváis (quien decreta que la cultura incluye a la alta y a la popular, a la mexicana y a la extranjera), Fernando Benítez (quien decreta cómo se debe promover la

⁵⁷ José Luis Martínez, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, Aurora M. Ocampo (selección), México, UNAM, 1981, p. 193.

cultura y quiénes son sus representantes). Ellos fueron los pensadores más destacados, los que le dieron la tónica a la cultura; una tónica cuyas posibilidades las daba el propio país. Formaron parte de lo que se llamó la “la mafia”: un grupo que abrió un nuevo modo de mirar a México y de explicarlo, una manera desenfadada y festiva de ser y de escribir que quiso abandonar la solemnidad y el formalismo, pero no por eso dejaba de considerarse trascendente, representativo e importante [...]. “Nuestro sistemático rechazo a los mediocres nos ganó el honroso título de “la mafia” diría el propio Benítez para dar cuenta de este elevado concepto que de sí mismos tenían. Intelectuales que fueron ideólogos, que publicaban, traducían, analizaban, comentaban, que traían lo nuevo de afuera y que recuperaban la historia y la cultura nacionales y además eran conocidos en el extranjero. Desde las páginas del suplemento fundado por Benítez en el diario *Novedades* que luego pasó a la revista *Siempre!*, desde *la Revista Mexicana de Literatura* y el *Espectador*, en diversos periódicos y revistas, en libros publicados por editoriales que nacían, en exposiciones, películas, cursos y conferencias se iban formando la nueva novela, cine y música mexicanos⁵⁸.

En esa transformación de la cultura nacional identificamos a la generación de *Medio Siglo*: Aquellos a quienes hemos mencionado anteriormente, García Ponce, Elizondo, Melo, Campos, Pitol, etc., son escritores que, en palabras de Juan Vicente Melo están “comprometidos con el arte y de ningún modo ajenos a la sociedad en la que viven distinguen en sus textos los valores literarios de los valores sociales y políticos”⁵⁹. Uno de los aspectos que con mayor frecuencia se les achaca a los *Medio Siglo* es el supuesto alejamiento de los temas nacionales, su escaso compromiso social con un México convulso que no aparece en sus novelas o en sus ensayos.

Antes de avanzar es necesario advertir que *La crónica de la intervención* (1982) y *La invitación* (1972), son dos novelas que se desarrollan en torno a los acontecimientos de Tlatelolco en 1968 y que, debido a la profunda relación que guardan la prosa de ficción con la biografía de estos autores es, por lo menos problemático decir que no tienen ningún tipo de compromiso social o político en su escritura con lo que sucede en nuestro país al momento de su producción y, que la afirmación que se les impone, casi como sello distintivo de su trabajo, el cosmopolitismo, es más un lugar común que nos permite clasificar al grupo en una tendencia específica que un argumento legítimo.

⁵⁸ Sara Sefchovich, *Op. Cit.*, p.150.

⁵⁹ Juan Vicente Melo, *Autobiografía precoz*, México: Empresas Editoriales, 1966, p. 5.

Nacidos hacia 1932 quienes forman parte de esta generación se concentrarán en torno a la *Revista Mexicana de Literatura* que es el instrumento de expresión de sus ideas. Armando Pereira considera que estos jóvenes compartían una concepción crítica de la cultura que determina su modo de estar en la realidad y confirma la definición de generación que queremos fijar en este trabajo: un grupo de personas de la misma edad reunidos en torno a un medio de expresión por el cual se posicionan culturalmente. En este sentido, el de la asunción de un modo particular de enfrentarse a la cultura, Armando Pereira considera que los pertenecientes a la generación de *Medio Siglo...*

Compartían, además, una decidida vocación crítica como una de las características esenciales de la literatura moderna, que los llevaría a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad. La crítica que todos ellos desarrollaron durante varios años en revistas y suplementos literarios abarcaba por igual la música, la pintura, el teatro, el cine, la poesía, el cuento, la novela y el ensayo. Podríamos afirmar que no hubo un solo territorio del quehacer intelectual que no hubiera sido tocado por la incisiva actividad crítica del grupo.⁶⁰

Según Carlos Monsiváis las afinidades de este grupo son: “la apuesta a la internacionalización cultural, el gusto selectivo por las tradiciones, las inmensas dificultades para profesionalizarse literariamente, el aprendizaje de idiomas como requisito elemental del conocimiento, el viaje como travesía espiritual y el enfado ante los ritos de la Revolución Mexicana”⁶¹. Adolfo Castañón cree que los autores de esta generación “fueron escritores de calidad y –lo más importante– complementaron su actividad de narradores con teorías sobre la novela y ciertas ideas a propósito de la cultura, y en ese sentido son los narradores más completos dentro de nuestro ámbito independientemente de su calidad

⁶⁰ Armando Pereira, “La generación de Medio Siglo”, en, *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, José Luis Martínez (coordinador), México: Universidad Veracruzana, 1998, p. 28-29.

⁶¹ Carlos Monsiváis, “Sergio Pitól: las mitologías del rencor y del humor” en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*. Comp. Eduardo Serrato, presentador. Alberto Vital, México: UNAM/ERA, 1994. p. 49.

literaria”⁶². Llamam la atención respecto de estos aspectos los textos de García Ponce: “Nacionalismo y otros extremos” (1964) y “La nacionalidad de las ideas (1968); “Teoría mínima del libro” (1969) de Salvador Elizondo; *Función de novela* (1973) de Julieta Campos; y “Melo: en el banquillo de los acusados” (1984) de Juan Vicente Melo.

El trabajo de estos escritores en los suplementos dominicales de *Excelsior* y *Siempre*, la *Revista Mexicana de Literatura*, *La casa del lago*, evidencian que el grupo estaba regido por un afán de calidad y, aún si no hablaban abiertamente de los aspectos políticos y sociales de la época en sus textos ello no implicaba una falta de interés respecto de su contexto histórico. Federico Patán afirma que la generación de *Medio Siglo* ha querido hacer de la crítica la actividad distintiva del grupo y debido a eso la narrativa experimente una transformación:

[...] la crítica de un escritor debe entrañar una actitud, lo cual equivale a decir que por un lado, no debe regir la responsabilidad personal, el que critica escudándose en pretendidas objetividades que sólo conducen a la indistinción, la indiferencia, y finalmente a la confusión; y, por otro lado, no debe ser un capricho, un gesto irreflexivo y momentáneo, un impresionismo evanescente...en cuanto grupo de escritores reunidos en una revista, no estudiamos literatura sino que la hacemos, y eso supone un estilo muy diferente de juzgar y una responsabilidad de otro orden⁶³.

Estos escritores, a los que Juan García Ponce llama «La generación despedazada», conforman la existencia de una sociedad cerrada que se apodera de la mayoría de los medios de expresión de la Universidad Nacional Autónoma de México y cierra la posibilidad de darse a conocer a quienes no se identifican con sus ideas estéticas o sus posiciones culturales con parámetros muy específicos que José Luis Martínez señala en los siguientes términos:

[...] un rechazo a las convenciones y fórmulas sociales establecidas; un erotismo directo y franco, al que se ha despojado del misterio y del sabor de lo prohibido; un lenguaje libre, agresivo y a menudo procaz; que afirma una aceptación franca de la creciente americanización e internacionalización, en

⁶² Adolfo Castañón, “Y tus hombres, Babel, se envenenaron de incompreensión” en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, Aurora M. Ocampo (selección), México: UNAM, 1981, p. 267.

⁶³ Federico Patán, “Juan Vicente Melo”, en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, José Luis Martínez (Coordinador), México: Universidad Veracruzana, 1998, p. 259.

todos los órdenes, en oposición a la actitud nacionalista que se ve con desdén; rechazo y oposición a la política establecida; protesta contra la injusticia y la agresión y defensa de las rebeldías que se le oponen; la peculiar actitud de irrespetuosidad ante el mundo de los mayores; exploración de los laberintos que pueden crear aliadas la perversión y la inteligencia; uso de la ambigüedad del absurdo y la trivialidad, en oposición a un sistema de valores incommovibles, y como una alusión a la condición inestable de nuestra percepción y a la banalidad esencial de la realidad.⁶⁴

Esta delimitada zona de escritores sabe que “el universo donde surge la novela es aquel donde se empieza a gestar el desarrollo de una conciencia individual y la narración es el vehículo adecuado para mostrar ese proceso”⁶⁵. Por tanto, la obligación del escritor es “entrar en contacto directo con todo lo sórdido y lo trágico y lo grotesco de la realidad, construir su obra, su laberinto y volar sobre él”⁶⁶. Alzarse como Ícaro para mirar a la distancia el espacio que habita con el terrible riesgo de la caída.

Creemos que hablar de la transformación de la literatura mexicana sin mencionar los cambios propuestos por los autores del grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* no evidencia de manera suficiente esta metamorfosis de la narrativa nacional y, por ello, consideramos fundamental establecer que, gracias a la actividad crítica del grupo en diversos medios de difusión, la narrativa mexicana entra en una nueva etapa en su camino de legitimación y madurez.

La generación de *Medio Siglo* hizo del ejercicio ensayístico y del rostro crítico que, como hemos hecho notar anteriormente, acompaña este tipo de escritura, su voz, su pensar, la expresión inconfundible de su posición frente a la literatura y el arte y un gesto de afirmación y distanciamiento que iba en busca de su legitimación en un medio cultural que, al mismo tiempo pretendía renunciar al mito revolucionario y acceder, por dicha renuncia, a

⁶⁴ José Luis Martínez, *Op. Cit.*, p. 212-213.

⁶⁵ Julieta Campos, *Función de la novela*, México: Joaquín Mortiz, 1973, p. 35

⁶⁶ *Ibíd.*, p 43.

una modernización de la apuesta literaria y cultural centrada en la apertura a nuevas fuentes de inspiración: el cine, la plástica, la música, la literatura allende las fronteras.

El grupo dirigido por Juan García Ponce hizo de su trabajo en diferentes medios de difusión la puesta en escena de sus obsesiones, meditación de sus afanes artísticos y críticos, instrumento del juicio que busca anclarse en la experiencia del lector, gesto de buena fe por el que exterioriza sus experiencias interiores. Gracias a esta actividad crítica, es posible pensar en el grupo de *Revista Mexicana de Literatura* como aquel que asume el ensayo como un rasgo distintivo de su trabajo.

El agotamiento de los ideales nacionalistas, de una revolución institucionalizada y la entrada de nuevas perspectivas ideológicas venidas de distintas tradiciones artísticas y culturales, Europa y Estados Unidos principalmente, nutren la escritura del grupo y le otorgan un sello característico: la apuesta por la internacionalización y la interiorización de nuevos valores y temáticas en sus obras de ficción.

La reflexión que los *Medio Siglo* hacen en torno al arte se aleja de la descripción muralista de la narrativa de la Revolución y el Muralismo mexicano y proporciona al grupo un *ethos* en el que podemos distinguir, dos aspectos significativos: el primero, el viaje como proceso de apertura a nuevas formas de aprehensión de la realidad, la necesidad o urgencia de aprender idiomas extranjeros que deriva en un significativo trabajo de traducción y, segundo, una apuesta por el cosmopolitismo y la negación que esta actitud implica respecto de los temas locales y regionales sin olvidarse de su contexto socio-cultural.

Es posible aplicar a la generación de *Medio Siglo* lo que Belén Hernández señala en el “Prefacio” de *El ensayo como género literario* (2005) cuando alude al espacio desde el que escribe un ensayista y según lo cual: “un ensayo [...], es una obra en continua

progresión; comprometida con la época de su creación, determinada por una situación cultural y por la comunidad para la que surge; puesto que ambos elementos dan ojos al ensayista y contribuyen a cambiar las formas del pensamiento”⁶⁷. En esta línea de pensamiento, la de la relación de la reflexión y el compromiso con la época en la que se escribe, Federico Patán afirma, para el caso de la generación de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce, que la actividad crítica es un rasgo distintivo de la escritura de estos autores y que la actitud que asumen para sí mismos y sus congéneres es precisamente ese gesto ético que los reúne: un afán de calidad que los hace ganar numerosas antipatías.

Según la propia Belén Hernández en el ensayo conviven dos aspectos fundamentalmente: el primero, la subjetividad del autor “que se presenta a sí mismo como tema y argumento, con un propósito extravagante”⁶⁸ y, “el deseo de dar respuesta a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales”⁶⁹. Para los llamados medio siglo, el ejercicio ensayístico, que toma la forma del comentario crítico, la charla, la conferencia, la autobiografía, la reseña, la crónica y hasta la novela, se vuelve un rasgo de la subjetividad, evidencia de su deseo expresivo y afirmación de sus ideas en torno al arte, la cultura y la literatura.

Uno de los aspectos que con mayor insistencia desarrollaron los llamados *Medio Siglo* fue el de la escritura autobiográfica. Es necesario hacer notar que, tal como lo considera José María Pozuelo Ybanco, la autobiografía tiene un buen número de aspectos que la hermanan con el texto ensayístico y la colocan entre las llamadas escrituras del *Yo* que ponen a la subjetividad como centro desde el cual un sujeto se pone en cuestión.

⁶⁷ Belén Hernández, *Op. Cit.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 8.

⁶⁹ *Ídem.*

Pozuelo Ybanco define la autobiografía como la escritura de un *Yo* que “rememora una experiencia propia, sea ésta más o menos íntima, observable o pública”⁷⁰. Gracias a esta acción memorística y configuradora de la exteriorización de la experiencia, la autobiografía y el ensayo establecen una relación ineludible con el sujeto que se muestra por la escritura.

Más allá de centrarnos en el análisis de los procesos de ficcionalización que produce la escritura autobiográfica es importante destacar que para Pozuelo Ybanco: “el discurso autobiográfico no es una recreación, y por tanto no solamente un producto, sino en todo caso una creación discursiva, y en consecuencia una producción, una acción que no incluye sin más sus relaciones semánticas con la pretendida realidad suplantada, sino también las éticas, las políticas, las pragmáticas en su sentido amplio”⁷¹. Este sentido amplio que muestra necesariamente las manifestaciones éticas y las finalidades que el autobiógrafo persigue en su texto, nos permiten identificar al ensayo con la escritura autobiográfica en el mismo sentido que Pozuelo, el de la literatura del *Yo* que, según el español, “nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y el objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud”⁷².

Consideramos necesario, antes de pasar a los autores que nos interesan, señalar que para Pozuelo Ybanco el fundamento de la escritura autobiográfica resulta de la necesidad de “establecer la existencia, la presencia de una voz que sustentando su verdad, en forma de testimonio directo, quiera trascender la propia escritura”⁷³. En este sentido la generación de *Medio Siglo* busca, con la publicación de sus autobiografías, precisamente hacer presente su visión del arte, la realidad y, sobre todo, la literatura.

⁷⁰ José María Pozuelo Ybanco, *De la autobiografía*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 9.

⁷¹ *Ibid.*, p. 39.

⁷² José María Pozuelo Ybanco, *Desafíos de la teoría: Literatura y géneros*, Venezuela: El otro el mismo, 2007, p. 242

⁷³ José María Pozuelo Ybanco, *Op., Cit.*, p. 84.

Tanto García Ponce como Juan Vicente Melo escribieron autobiografías. En ellas podemos ver que estos autores hacen coincidir vida y escritura, que ambos piensan en la literatura como una forma de la autotranscendencia y que la reflexión en torno al arte y la literatura no puede sino mostrarse como un rasgo de la subjetividad que se pone al descubierto por el lenguaje y propicia el desencadenamiento de un diálogo permanente que va de la experiencia interior del escritor a la experiencia interior que supone el acto de lectura. En este sentido, el de la expresión de una posición específica respecto del *Otro* en la escritura, las autobiografías de ambos autores lindan de manera significativa, a nuestro juicio, con el ensayo y nos permiten, entre otras cosas, derivar de ellas, algunos ámbitos relativos a la exposición, el juicio y el posicionamiento de estos escritores respecto de lo que viven al momento de su producción.

Además, las escrituras autobiográficas nos permiten observar o discernir una especie de cartografía cultural de estos escritores que deriva desde su génesis intelectual hasta la configuración de su estética personal y manifiesta el itinerario de su travesía intelectual que es uno de los aspectos que nos interesa rastrear en torno a las figuras de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce.

Capítulo II. Juan Vicente Melo: Travesía intelectual del ensayo a *La obediencia nocturna*.

“El término del camino es el único posible para el artista:
alcanzado el más grande y exigente grado de la serenidad,
puede contemplar cielo y tierra,
saberlos ausentes y, por lo mismo,
nunca más próximos, más presentes, más suyos”.
Juan Vicente Melo.

Una de las características más importantes que la crítica señala respecto de la obra de Juan Vicente Melo es la intertextualidad que sus relatos manifiestan con otras obras de la literatura y con su propia obra. Todo esto, nos hace pensar que es posible leer la obra de Juan Vicente Melo desde cualquier punto de vista que él mismo ofrece en torno a su visión del arte.

La escritura, en este sentido, se convierte en un gozne que nunca está fijo y que se mueve en todas direcciones. Creemos que es posible entender a Juan Vicente Melo como la figura física de lo que Jesús Camarero llama «intertexto cultura» y define como la implicación de distintas literaturas que “entran en una intercomunicación planetaria transportando sus respectivas culturas a un dominio internacional e intrecultural”⁷⁴.

Desde nuestro punto de vista, la mención, casi iniciática de Melo a *Cumbres Borrascosas*, la vinculación de *La obediencia nocturna* con la *Divina comedia*, y la filiación que el propio Melo tiene por figuras de Louis Ferdinand Céline y William Faulkner, aparece como un mecanismo intertextual a partir del cual es posible leer toda la obra del veracruzano.

⁷⁴ Jesús Camarero, *Op. Cit.*, p. 19.

Si asumimos, tal como lo hace Roland Barthes, que todo texto es un intertexto, podemos leer la escritura meliana como la manifestación de una bitácora que marca sus anclajes y zarpazos intelectuales a partir de la escritura y como la expresión de una red que, lanzada sobre la literatura, captura y selecciona su devenir. El texto de Melo, sobre todo el texto ensayístico, es para nosotros, usando una metáfora marítima, la boya de su posicionamiento frente al mundo. La escritura meliana nos permite definir su ensayo como el puerto desde el que se ancla la experiencia en busca de un horizonte creativo que, allende el arte, surca la realidad para hacerla, según él, menos insoportable.

Es importante señalar que nos interesa la escritura ensayística de Melo porque consideramos que, desde ella, el veracruzano apertura la posibilidad de identificar sus posicionamientos estéticos y porque, creemos como lo hace notar Max Bense en *Sobre el ensayo y su prosa* (2004) que:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura.⁷⁵

En el ensayo, Melo encuentra la fijación de su posición estética frente al mundo. La actitud ensayística del melómano veracruzano es al mismo tiempo la marca de su itinerario creativo y el punto de anclaje de su experiencia estética. Por eso, nos interesa identificar en el ensayo de Melo los rasgos de su apuesta estética y la forma en que repercuten en su obra narrativa, por ello, justificamos la condición intertextual de su obra y la vinculamos con su ensayo, su cuento y su novela como aquellos puertos de una misma travesía literaria que conocemos, desde su escritura, de viva voz.

⁷⁵ Max Bense, *Op. Cit.*, p. 24-25.

El nivel de implicación que tienen los textos melianos es tan alto que, resulta imposible no pensar en su obra como la seguidilla de eslabones autoimbrincados que se vuelven cerrados sobre sí, al mismo tiempo que elaboran conexiones permanentes con otros textos. Entre el ensayo, la autobiografía, la novela, el cuento, la crítica literaria o musical, los postulados estéticos de Melo viajan inconteniblemente delineando un itinerario artístico donde el ancla se vuelve creación y la creación es movimiento incansable de la obsesión por un mundo que rechaza a aquel en el que vive.

Melo asume, en la escritura ensayística, la condena como el rostro más significativo del arte y a su narrativa como la expresión de ese mecanismo condenatorio, órfico, que destina a la insatisfacción al héroe.

En las *Notas sin música* Melo anuncia, lo que para nosotros es una de las condiciones más importantes que da a su estética personal. La condición condenatoria del arte:

[...] la obra de arte ha caminado sin salirse del punto de partida. Nacida del complejo misterioso que representa nuestro mundo irracional, transformada en cadenas de actos positivos, la música se cumple –se termina como obra– en el momento que llega al punto final, cuando equivale exactamente al momento creador. Pasado el trayecto de la historia, de la tranquilidad de la conciencia, de la satisfacción, del cumplimiento de la tradición y de todas las condiciones inventadas por la sociología, la música nos devuelve a la fuente original, a la fuerza irracional y primitiva que gobierna nuestros instintos. No consuelo: al dolor, a un nuevo poder capaz de hacernos crear –recrear– esa música en otro aspecto emotivo, volverla causa y efecto de otras inquietudes, expresión y palabra expresada.⁷⁶

Melo otorga a la música la misma condición que a la literatura: la idea del *tormento purificador del fuego* con el que identifica, por ejemplo a Céline. Para el veracruzano, el arte en general está más vinculado al dolor que a la alegría, a la condena mucho más que a la redención. En su *Autobiografía*, Melo confirma que el tema que lo une a la generación de

⁷⁶ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 372.

Medio Siglo y determina el desarrollo de toda su obra es, como en el mito órfico, la pérdida del amor diciendo respecto de su obra narrativa:

El tema es, como siempre, el de la imposibilidad del amor, ya que éste, cuando se cumple plenamente, se muestra fincado en el engaño, la traición, la cobardía. El amor –y su imposibilidad total– es la preocupación constante en mis historias. (Curiosamente, una nueva generación de escritores se refieren, cada quien a su manera, al amor). Pienso en Inés Arredondo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José de la Colina. No es una actitud preconcebida sino una coincidencia.⁷⁷

Del mismo modo que en Virgilio y Dante, en Melo, la obra no salva porque la búsqueda no cumple su objetivo, los personajes no encuentran nunca la satisfacción de sus deseos, ni Eurídice, ni Beatrice, ni Beatriz están al alcance de nuestros héroes, éstos extienden sus manos para poseerlas pero sólo encuentran el vacío, son irredentos y están condenados a una búsqueda infructuosa por inalcanzable y eternamente abierta y fútil. Rito extendido del perdedor que nunca posee lo que desea, *réquiem* eterno que hace compartir a Melo el destino de sus personajes y el itinerario de los héroes.

El itinerario de Melo, su travesía creativa es la manifestación de una autoimplicación constante y se expresa no sólo en sus temas; en la ritualización permanente de su obra, en las referencias musicales y literarias sino que, alcanza incluso a sus personajes que, en más de una ocasión, tienen los mismos nombres y funcionan como una especie de cita de un cuento en una novela o se manifiestan igual en una novela que en su autobiografía o bien, trazan conexiones entre su ensayo y el resto de su producción. Es posible que la idea de una autobiografía inconclusa hasta que la obra se encuentre terminada explique porqué Melo considera que su “autobiografía, sólo será posible cuando

⁷⁷ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 59-60.

mis libros, lo que orgullosamente podré llamar mi obra consigan contar de mí más de lo que puedo hacer personalmente”⁷⁸.

La autorreferencialidad con la que identificamos la propuesta estética de Juan Vicente Melo siempre que algún aspecto de su vida se pone como tema o desarrollo de su narrativa, nos hace dirigirnos a un análisis de su producción desde la perspectiva de la intertextualidad. Queremos partir, para nuestro análisis, del desarrollo de un recorrido histórico por el concepto de Intertextualidad con el fin de identificar, de manera pertinente, los aspectos más significativos del concepto y situar la pertinencia que tiene para nuestro trabajo.

El concepto de intertextualidad surge en 1967 cuando Julia Kristeva rebautiza la idea del dialogismo bajtiniano y lo pone en escena para referir la propiedad que un texto tiene de remitir a otro tanto en el eje sintagmático como en el paradigmático. En el primero, Kristeva refiere la relación entre el escritor y su destinatario. Para el caso del eje paradigmático considera que es necesario evaluar la pertenencia de la relación que existe entre un texto y otros textos. Es decir, según Kristeva, dado que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos como doble”⁷⁹. Esta doble faz implica, necesariamente que el lector identifica en el texto que lee, las referencias a un texto con el que este dialoga y permite identificar esta remisión sintagmática y paradigmática. La cita, referencia o alusión nos pone, en tanto lectores, en el horizonte de la tradición en la que se inscribe.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 29.

⁷⁹ Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). *Intertextualité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997. p. 3.

Posteriormente, Roland Barthes retomará la idea kristeviana para afirmar que «*todo texto es un intertexto*» y que el mecanismo de remisión sintagmática o paradigmática obedece a una condición de pertenencia que el autor genera respecto de una tradición y sus propias elecciones. En diversos momentos de su obra Barthes alude a esta propiedad de un texto de ubicarse en la lógica de un texto infinito, por ejemplo, en *S/Z* (1970), el francés afirma que el lector se aproxima a un texto sabiendo que éste es “una pluralidad de otros textos”⁸⁰. Después en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), alude a esta relación describiendo al texto como una cámara de ecos en el que:

[...] las palabras se transportan, los sistemas se comunican, se prueba la modernidad (como se prueban todos los botones de una radio de la que se desconoce el funcionamiento), pero el intertexto que así se crea es a la letra *superficial*: adherimos a él *liberalmente*: el nombre (filosófico, psicoanalítico, político, científico) conserva con su sistema de origen un cordón que no ha sido cortado y que permanece: tenaz y flotante.⁸¹

Si asumimos la condición semiótica del texto literario, resulta fundamental señalar que, la propuesta de Barthes de leer un texto como una manifestación capaz de establecer relaciones con otros ámbitos simbólicos e implicarlos en su construcción y decodificación, debe ser observada como una propiedad surgida de una comunidad simbólica, con la que nosotros identificamos, para el caso concreto de la obra de Juan Vicente Melo, a la generación de *Medio Siglo*.

Posteriormente, Iuri Lotman en *Semiótica de la cultura* (1979), afirma que el texto literario es un sistema semiótico que tiene tres funciones básicas: comunicar, crear sentidos y simbolizar. Ahora bien, en tanto manifestación de la cultura es importante señalar que, el texto literario no puede ser entendido como una entidad independiente sino que, uno, por su propia función comunicativa, extiende relaciones con otras manifestaciones de la cultura,

⁸⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2004, p. 6.

⁸¹ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 85.

entre las que queremos destacar otros textos y; dos, debido a esos aspectos que comunican un texto con otros ámbitos o productos culturales, es posible otorgar sentido a un texto y evidenciar el tipo de relaciones que manifiesta con su contexto y la tradición que refiere.

José Enrique Martínez Fernández alude a esta condición sociosemiológica que implica el análisis bajtiniano y la propuesta semiosférica de Lotman diciendo que “el texto contiene un *plus* de significación más allá de la suma de las frases que lo componen”⁸². Es decir, un mecanismo de referenciación con otras manifestaciones culturales de las que nace, a las que cita, plagia o alude. En el caso concreto de la obra de Juan Vicente Melo, este mecanismo de referenciación es también un mecanismo de autorreferenciación como lo confirma el siguiente fragmento de su *Autobiografía*. En torno a *La obediencia nocturna* Melo dice:

Pronto publicaré esa novela que me ha costado dos años de ininterrumpida labor pero por la que tengo una gran pasión, acaso porque es mi primer intento de escribir una novela, acaso también porque me liga a una experiencia personal viva y sentida, profundamente y que, para mí, significa, además, un nuevo camino, un cambio de estilo, una nueva forma de crear personajes y situaciones emocionales. En ella, cada capítulo es contado por un personaje y sus actos, sus pensamientos, el recuerdo de sus pensamientos están referidos a la muerte del personaje principal.⁸³

La identificación de elementos sintagmáticos y paradigmáticos permitirá a la teoría literaria hablar de relaciones intertextuales internas y externas así como de relaciones intertextuales explícitas e implícitas por medio de las cuales se manifestarán la pertinencia y el grado de implicación de un texto en otro.

Gérard Genette es quien aborda, desde nuestra perspectiva, de manera más extensa las relaciones intertextuales en *Palimpsestos: la literatura de segundo nivel* (1962), donde identifica que, en torno a la noción de intertextualidad, pueden construirse otras como: la

⁸² José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 21.

⁸³ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 59.

paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Mencionamos las relaciones expuestas por Genette sin definirlas para establecer que, en clave intertextual, todo texto puede leerse desde otros textos. No hay texto que no deje, en su recorrido, huellas que permiten descubrir el destino de su significación y diferencias entre su manifestación y aquellas de las que nace, o a las que alude. Marcas de la diferencia que otorgan identidad, adherencias que se vuelven evidencia de la forma en que un yo se pone frente a nosotros para que lo identifiquemos.

Los textos son, digámoslo así, bitácoras de las obsesiones de un *Yo* que se define desde el *Otro*. En tanto la autobiografía y el ensayo son entendidas como escrituras del *Yo* y pueden ser entendidas como figuraciones de un yo que se abre frente a nosotros, podemos identificar en ellos los aspectos que permitan implicar la narrativa meliana con la producción estética del veracruzano.

La noción de intertextualidad nos permite identificar alusiones, guiños, adherencias y marcas de identidad entre textos, vínculos semánticos que nos abren la posibilidad de interpretar adecuadamente los abordajes temáticos, formales, teóricos de un autor y su desarrollo intelectual. En este sentido, José Enrique Martínez Fernández acierta al decir que la intertextualidad no sólo identifica referencias sino que, sobre todo, afecta la recepción de los textos en tanto el lector identifica o no la referencialidad en la que se adscriben.

Cuando Gérard Genette analiza las condiciones de la intertextualidad en su texto *Palimpsestos la literatura en segundo grado* identifica la intertextualidad uno de los mecanismos por los cuales podemos identificar una relación entre textos. Genette parte de la definición con que Julia Kristeva describe al intertexto y afirma que él define esta propiedad textual como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir,

eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”⁸⁴. Esta presencia o copresencia de un texto en otro, toma a la cita, el plagio y la alusión como sus manifestaciones más comunes.

Para nosotros resultan significativas dichas caracterizaciones porque podemos identificar en la obra de Juan Vicente Melo algunos de estos mecanismos intertextuales entre su ensayo y su narrativa o, entre su autobiografía y su novela. Por ejemplo, en su *Autobiografía precoz* (1969) Melo alude a la publicación de *La obediencia nocturna* y, a forma de comentario, menciona algunos aspectos de la construcción de su primera novela que comprueban la alusión en términos de la conocida intertextualidad interna.

Generalmente, los capítulos están contados en primera persona y, en muchos de ellos, irrumpe, súbitamente, una especie de coro que comenta, en un lenguaje popular, cotidiano, de murmullo, la situación del personaje en cuestión. Otra “novedad” la constituye, a mi juicio, la constante presencia del Yo, el autor que todo sabe y que maneja a sus personajes. En muchos capítulos, Yo confirma o desmiente lo dicho por ellos y anuncia lo que sucederá en el futuro: la expulsión de uno de ellos de la casa familiar y su destierro a una finca de la que sólo queda una pequeña parcela en la que reinará sin que sus órdenes sean obedecidas porque nadie las escucha. Allí, en el paraíso perdido, tratará inútilmente de recuperar su infancia. En otro, se anuncia la próxima muerte de uno de los personajes. El final, que cuenta el entierro del jefe de la familia, está contado en tercera persona y es el coro –que simboliza la ciudad– el personaje principal, casi único⁸⁵

Para nosotros es significativo, en esta misma línea de identificación de los mecanismos intertextuales, recordar las referencias que hace a su abuela su ensayo: “En el banquillo de los acusados” y luego aparecen, a manera de cita, en *La rueda de Onfalia*. También llama nuestra atención, el episodio de la identificación de los tranvías por el sonido del silbato que Melo describe en su *Autobiografía* y refiere posteriormente en *La obediencia nocturna*. El nombre de Beatriz parece una obsesión en la narrativa de Melo y se repite en algunos de sus cuentos y es la presencia ausente más significativa en *La obediencia nocturna*.

⁸⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

⁸⁵ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 60.

La obra de Melo manifiesta una obsesión permanente por referir en un texto todos los textos. El tema del descenso dantesco a los infiernos o el itinerario de Orfeo en busca de Eurídice que identificamos en *La obediencia nocturna* son otra confirmación de lo expuesto en la relación intertextual que expresamos anteriormente.

Podemos decir que, en la obra meliana, por medio de una imagen se encuentran todas las imágenes, en una figura están todas las figuras, en un cuento o novela se encuentra la resonancia permanente de su voz, *metalepsis* obsesiva de sus búsquedas por la que se hace a sí mismo, origen y destino de su obra.

La cita y la alusión, tal como las entiende Genette, en tanto manifestación explícita y literal la primera y como enunciado que supone la percepción de una relación entre textos la segunda, nos permiten identificar estas incorporaciones o identificaciones de una obra en otra, de un enunciado en otro, como el mecanismo por el cual Melo permuta su imagen o expresa el consecuente para dar a entender el antecedente⁸⁶. Es importante señalar que la *metalepsis* es una expresión metonímica y que gracias a que consiste, según Helena Berinstáin, en la sustitución de “un término por otro cuya *referencia* habitual con el primero se funda en una relación existencial”⁸⁷, es posible identificar estas referencias tanto en el ensayo meliano como en diversos fragmentos de su obra. Esto nos permite pensar en el trabajo del veracruzano como una obra de permanente autoimplicación.

Gérard Genette cita el texto de Pierre Fontanier, *Les figures du discours* para decir que la *metalepsis*:

[...] consiste en sustituir la expresión directa con la expresión indirecta, es decir, en dar a entender una cosa por la otra, que la precede, sigue o acompaña, que está subordinada como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente se une o se relaciona con ella de modo que la mente la recuerde inmediatamente⁸⁸.

⁸⁶ Cfr. Gerard Genette, *Metalepsis, De la figura a la ficción*, México, FCE, 2004, p. 8.

⁸⁷ Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica*, México, PORRÚA, 2003, p. 327.

⁸⁸ Gerard Genette, *Op. Cit.*, p. 9-10.

Consideramos que la expresión que Melo produce en su narrativa es la idea de una búsqueda infructuosa y que, al menos en *La obediencia nocturna*, la figura de Beatriz es la representación de ese descenso vertical que destruye toda posibilidad de redención en el narrador-protagonista bajo la óptica del tema de la pérdida del amor o su imposibilidad y que esa es la misma condición con que el veracruzano define al arte.

En este sentido, Genette, define distintos tipos de *metalepsis* y al hablar de la “metalepsis figural” a la que identifica con la etimología de *fingere*: modelar, representar, fingir o inventar, nos permite identificar este procedimiento de construcción del *Yo* con la propuesta de Pozuelo Ybanco de figuración del yo que observamos en la obra de Juan Vicente Melo.

En la *metalepsis* como en la autobiografía, la forma de invención del yo respecto de la experiencia se hace por medio de un relato retrospectivo de ésta⁸⁹ y ello nos permite observar las citas, las alusiones o los plagios como mecanismos de proyección de una imagen deseada o de la invocación de una experiencia manifiesta del autor que incide en la recepción del lector y lo obliga a identificar dichas alusiones como mecanismos de figuración del escritor.

Genette llama a este procedimiento de construcción de la identidad: *metalepsis de autor* y considera que por ella, el novelista se mueve o encuentra “entre su propio universo vivido, extradiegético por definición y el intradiegético de su ficción”⁹⁰. De esta forma, por la *metalepsis*, un escritor puede incorporar en un mismo trazo vida y acontecimiento ficcional y hacer de la vida, literatura. Esta es una condición que la generación de *Medio*

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 36.

Siglo encarna de manera permanente en su ensayística y Melo asume como parte de su definición de la literatura.

En la autobiografía la *metalepsis figural* es más evidente, ya que, según Genette, para el caso específico de la autobiografía y la memoria, la construcción de una referencia contextual o histórica de un autor se hace por medio de un esquema del tipo “yo estaba allí” que se manifiesta o refiere de forma más precisa a un mecanismo del tipo “todavía estoy allí”. Según el teórico francés este tipo de construcción permite un efecto de presencia con el que identifica la *metalepsis*⁹¹. De este modo la recuperación de la experiencia se convierte en el mecanismo *metaléptico* más significativo.

En la autobiografía, el escritor, busca en sí mismo la confirmación de la importancia que tiene para el lector la imagen que proyecta, la figuración que expone frente a nosotros es un modo de direccionamiento de lectura. Según Manuel Alberca, “referirse a la autoficción, como registro narrativo diferenciado del resto de relatos limítrofes, exige situarse en el terreno de «fingimiento» como dominio creativo distinto de la ficción y de la autobiografía”⁹². Es importante señalar que no queremos decir que la autobiografía meliana sea una autoficción, más bien, consideramos el mecanismo figurativo de la autobiografía un aspecto característico de la narrativa meliana por lo que de *metaléptico* hay en ella y porque, el rastreo de su ensayo, su autobiografía y su narrativa expone al veracruzano como un escritor que proyecta una imagen deseada de sí en su narrativa. Por otro lado, lo anterior confirma lo que Juan García Ponce caracteriza con la relación vida-literatura como un ente bifronte que, de alguna manera, Melo signa.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 109.

⁹² Manuel Alberca, “Finjo ergo Bremen: La autoficción española día a día” en *La obsesión del yo: La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro, Sabine Schlickers; Ana Luego (editores), Madrid: Iberoamericana/Vervuert, Col. Historia y crítica de la literatura, Núm. 46, 2010, p. 16.

La noción de *metalepsis* es importante en esta clave autorreferencial porque implica una “relación causal que une [...] al autor con su obra, o de modo más general al productor de una relación con la propia representación”⁹³. Nosotros creemos que esta relación se da, en el caso Melo, en el ensayo y que, desde el texto ensayístico, se extiende a su autobiografía y su narrativa.

Observamos la condición metaléptica de la figuración meliana como una expresión de la construcción de una identidad estética que considera al autor, “no como un coleccionista de piedras preciosas, ni una *machine a faire des dieux*, sino el trabajador que, con inocencia y pureza, construye enraizado en una cambiante faz interna y secreta”⁹⁴ y supone la imagen que quiere proyectar de sí. Esta imagen se traslada a lo largo de la obra de Juan Vicente Melo y nos permite identificar, en su obra creativa, elementos específicos de su poética anunciados en el ensayo.

Por todo lo anterior, creemos que la obra de Juan Vicente Melo es la travesía intelectual de una imagen que nunca deja de construirse y en cuya bitácora, el ensayo, elabora la mostración de una experiencia estética que se ancla en el cuento, la novela o la autobiografía y que pretende manifestarse como la imagen construida que de sí mismo quiere darnos a conocer.

Si asumimos, como lo hace Jesús Camarero, siguiendo la ruta de la intertextualidad, para el caso de la lectura de la obra literaria, “que no hay lectura sin memoria de otras lecturas”⁹⁵, podemos afirmar también que, en cualquier autor, no hay acto creativo incapaz de vincularse con otras experiencias nacidas del mismo sujeto y que, una obra, es la

⁹³ Gerard Genette, *Op. Cit.*, p. 15.

⁹⁴ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 66.

⁹⁵ Jesús Camarero, *Op. Cit.*, p. 123.

travesía de las obsesiones e influencias que éste asume desde su experiencia lectora y ancla en su escritura, filiación permanente y obsesión extendida de sus preferencias.

En un apartado titulado «El texto esparcido» Roland Barthes afirma que un texto comentado tiene identificadas “zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas”⁹⁶. Nosotros entendemos esto como una forma de redistribución de la lengua literaria.

En este sentido, el de la intertextualidad en tanto manifestación de una obra o un autor en otro o en sí mismo, queremos leer *La obediencia nocturna*, desde la óptica de esa redistribución de la lengua porque, *La obediencia nocturna* constituye, desde nuestra perspectiva, en primera instancia, el espacio global de revelaciones posibles de la obra de Melo con la literatura universal y, posteriormente, de su narrativa con su ensayo, su autobiografía y la construcción de una identidad autoficcional desarrollada metalépticamente que atraviesa el trabajo literario de veracruzano desde *La noche alucinada* hasta *La rueda de Onfalia* aún si ésta última es póstuma.

En su texto *Intertextualidad, Redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural* (2008), Jesús Camarero entiende la literatura como un complejo sistema de articulaciones que evidencian relaciones entre unas obras y otras a las que llama redes:

Las redes textuales –afirma Camarero– que surgen de las relaciones que se pueden establecer entre textos diferentes vienen de un sentido dialógico de las ideas y de la creación en general, son el resultado de un diálogo, en tanto que fenómeno comunicativo, entre entidades dotadas de capacidad creativa e interpretativa⁹⁷.

Según Camarero, la lectura de la obra literaria como manifestación de una articulación reticular que conecta un aspecto, un tema, un enunciado, un significante con los significantes de otros, permite al lector otorgar sentido a una obra y, resulta una

⁹⁶ Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 9.

⁹⁷ Jesús Camarero, *Op. Cit.*, p. 9.

herramienta útil, sobre todo cuando se habla de los estudios comparatistas, porque en su opinión: la línea comparatista de los estudios literarios “al tratar una transversalidad textual universal, la interlinealidad y la interculturalidad tiene la posibilidad efectiva de reflexionar sobre los principios generales universales de lo literario, es decir, contiene en sus propias redes el principio mismo de la literariedad”⁹⁸

Si aceptamos el principio intertextual que propone Camarero, para el caso de la obra de Juan Vicente Melo, podemos asumir la narrativa meliana como un compleja red de vínculos que unen su obra creativa con su ensayo y su autobiografía y, que la figura de Melo se manifiesta en tanto intertexto cultural, es decir, en tanto un sujeto que aparece como el eje de una intercomunicación literaria que manifiesta sus influencias: William Faulkner, Louis Ferdinand Céline, Albert Camus, Emily Brontë, etc., sus obsesiones: música, literatura e incluso, sus personajes y que todo esto nos permite identificar lo que Jesús Camarero denomina: *Travesías Temáticas Comparadas* (TTC) e identifica con la referencialización a aquellos ámbitos mítico-temáticos; fuentes e influencias de un texto en otro; relaciones transculturales entre diversos textos o autores y; relaciones temáticas novedosas.

Las conexiones que un autor manifiesta en sus obras con otros autores, otros discursos, otros temas o su propia obra nos permiten identificar distintos tipos o niveles de intertextualidad y observar la obra de un autor como una constante reescritura en las que las TTC aparecen como los nexos significantes que nos permiten identificar no sólo la presencia de un texto en otro sino, sobre todo, el tipo de conexiones establecidas por un autor respecto de su propio trabajo. Las TTC se vuelven el mecanismo de identificación de las obsesiones de un polígrafo.

⁹⁸ *Ídem.*

En este sentido, el de las TTC como operadores de significación y anclaje de sentido, Camarero trae a colación la definición de reescritura ofrecida por Jean Ricardou quien, según el teórico español, la coloca como «*el conjunto de maniobras que conducen a un texto a ser suplantado por otro*»⁹⁹. Según Camarero, de acuerdo con el nivel de suplantación que un texto ejerce en otro, que un autor manifiesta respecto de otro, o una obra evidencia en relación con otras o consigo misma, es posible identificar dos tipos de intertextualidad: externa e interna.

La primera supone una relación entre un texto y otro y la segunda la relación de un texto consigo mismo. Camarero cree que el esquema propuesto por Ricardou supone la existencia de una “intertextualidad «general» que identifica con el tipo de relaciones intertextuales entre textos de autores diferentes: la cita, el plagio, etc., y una intertextualidad «restringida» que expresa las relaciones intertextuales entre textos de un mismo autor”¹⁰⁰.

Nosotros creemos que en *La obediencia nocturna* estas nociones de intertextualidad son evidentes y, sobre todo para el caso de la llamada intertextualidad restringida nos permitirán identificar en la novela los aspectos poético-estéticos que Melo plantea tanto en su autobiografía como a lo largo de la obra ensayística y, permiten hacer una lectura intertextual de la obra del veracruzano confirmando que, a partir de sus propios textos, los ensayísticos sobre todo, existen rasgos suficientes para hablar de una teoría de la novela en la obra crítica de Juan Vicente Melo consistente con nuestra hipótesis de la puesta en marcha de una figuración del yo meliano por el ensayo.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 29-30.

2.1 Intertextualidad restringida: La autoimplicación meliana.

En el ámbito de las escrituras ensayísticas con las que queremos vincular el género autobiográfico, por cuanto la autobiografía es un texto que nace de la experiencia del autor como un mecanismo de evaluación, juzgamiento, medición o balanza de sí mismo, consideramos importante decir que, en el caso de Juan Vicente Melo, es posible proyectar la autobiografía como el centro desde el cual resulte significativo desarrollar la vinculación con el resto de su obra en el sentido de la llamada «intertextualidad interna» que establece Jesús Camarero cuando habla de las Travesía Textuales Comparadas.

Entendemos que el concepto del español se deriva de la propuesta de Ricardou según la cual, la intertextualidad restringida, se aboca al estudio de las relaciones de un texto consigo mismo. Consideramos pertinente decir que entendemos la obra de Juan Vicente Melo como un texto y, gracias a ello, asumimos como pertinente utilizar la idea de la intertextualidad interna para observar en qué medida ésta se manifiesta en la obra del dermatólogo veracruzano.

Es importante señalar, también, que consideramos la autobiografía como un texto metaléptico porque es justamente a partir de ella que el nivel intradiegético de la autobiografía se funde con el nivel extradiegético del resto de la obra meliana y, de paso, nos permite vincular textos antecedentes y consecuentes que legitimen la imagen que Melo quiere proyectar de sí mismo y su obra en su narrativa dentro de su propia expresión.

Según Jesús Camarero, la escritura autobiográfica surge “para enmendar por medio de los signos el camino de la vida pretérita. Como no se puede cambiar el tiempo perdido, adviene la necesidad de construir un tiempo narrativo capaz de transformar (impulso ético)

o de construir de nuevo (impulso semiótico) esa vida aunque sea *a posteriori*”¹⁰¹. Es decir, en la autobiografía como en el ensayo, la experiencia se analiza para, desde ella asegurar un itinerario de lectura de sí mismo.

Jesús Camarero retoma la propuesta de Georges Gusdorf¹⁰² para decir que la escritura autobiográfica ofrece al escritor la posibilidad de definirse en un sentido histórico-antropológico. En tanto el relato autobiográfico es un texto donde el escritor se toma a sí mismo como objeto de estudio, gracias a esta autoimplicación, el autobiógrafo, se pone frente a nosotros desde una perspectiva ontológica cuya función es significar su experiencia y en ese sentido, por la medición de dicha experiencia, ensayo y autobiografía se hermanan y nos permiten analizar la obra de un autor desde dicha medición operada por las llamadas escrituras ensayísticas o escrituras del yo.

Siguiendo a Camarero en torno a esta idea según la cual la autobiografía supone la evaluación de la experiencia del mundo y su significación, creemos que es posible sostener que, en su autobiografía Melo, no sólo nos descubre su programa narrativo sino que también nos hace testigos de aquello que para él supone el impulso semiótico de la experiencia trasladada a su literatura:

En mis cuentos –y en la novela que actualmente preparo– todo ha sucedido, el tiempo está detenido y los personajes sólo viven en un determinado instante (generalmente provocado por un accidente atmosférico) en que toman conciencia de su existencia y asisten a su propia revelación, al descubrimiento del mundo.¹⁰³

¹⁰¹ Camarero, Jesús, *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁰² Según lo hace notar Gusdorf en su artículo titulado “La autenticidad”: La empresa autobiográfica expone una obra de rememoración, no solo del pasado vivido, ni siquiera del presente en curso, día a día, sino con mayor profundidad: una rememoración existencial del ser profundo de cada uno, en el sentido de un voto que compromete en sus distintas fases el devenir de la existencia. Georges Gusdorf, “La autenticidad” en *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 28.1, Pamplona, Universidad de Navarra, enero-junio, 2012, p. 26.

¹⁰³ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 58

Si bien, en términos cronológicos, deberíamos empezar por la mención a *La noche alucinada* como el germen de la obra de Juan Vicente Melo, consideramos más relevante comenzar por su *Autobiografía* debido a que en ella se encuentran muy bien definidos los intereses y particularidades del desarrollo temático y estilístico del veracruzano, y establecer los mecanismos intertextuales internos a partir de ella resulta más sencillo.

En su *Autobiografía* Juan Vicente Melo se descubre a sí mismo, para nosotros, como aquel que está reconstruyendo su experiencia vital, radiografía de su *ser ahí* en la experiencia misma de su devenir, la *autobiografía* meliana es, como lo dice Emmanuel Carballo respecto de los personajes del autor de *Los muros enemigos*, el itinerario de aquel para quien “la felicidad es una catástrofe, al igual que la desdicha”¹⁰⁴.

Melo alude a su condición escritural como la expresión máxima de su vida y confunde o mezcla, si se quiere, vida y literatura, hace de una la otra y de aquella existencia porque sabe bien que, al hablar de sí, se manifiesta como quiere ser visto:

[...] siempre hablo de mí a la menor provocación, a tal grado que me repito sin cesar, que comunico a todo el mundo mis desasosiegos y mis excepcionales confirmaciones: sobre todo, mis descubrimientos, siempre tardíos, de asuntos literarios, –o si se quiere, artísticos– o, más bien prosaicamente, del oficio de vivir¹⁰⁵

Esclavo de un destino manifiesto por los signos que lo circundan y a los que obedece fielmente, como gusta llamarle a la cotidianidad, Melo sabe que la escritura es la manera privilegiada del sujeto para expresar su propio reconocimiento y, es consciente también de que lo que importa es reconocerse por la escritura.

Por eso la autobiografía para Melo es la posibilidad de enfrentarse a sí mismo como quien se enfrenta al espejo y ve reflejada cualquier cosa; “este, el otro rostro, el verdadero,

¹⁰⁴ Emmanuel Carballo, “Prologo” en, *Autobiografía*, Juan Vicente Melo, México, Empresas editoriales, 1966, p. 7.

¹⁰⁵ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 12.

el inventado, el único posible”¹⁰⁶ como, lo afirma él mismo, le pasa cuando en el espejo, como en la escritura, se pone frente a sí en una franca alusión borgiana. Juan Vicente Melo asume el proyecto autobiográfico en el mismo sentido que Juan García Ponce, como una biografía de sus ideas. Por eso para Melo, la autobiografía cuando sus libros consigan contar más de sí mismo que lo que puede contarnos él¹⁰⁷.

Melo se asume escritor en la misma medida que se sabe alcohólico, fumador o jugador de *póker*, es decir, por “naturaleza” y también porque el destino así se lo ha impuesto: “soy víctima de las fuerzas atávicas que me rodean o me gobiernan y consigo, siempre, ser otro, el mismo pero otro, siempre distinto”¹⁰⁸. Expresión máxima de su horóscopo, Melo es a un tiempo uno y otro como los peces en el signo zodiacal al que identifica como “signo de agua, disolución, habitación a las profundidades”¹⁰⁹ y por el cual, su literatura se hunde, se escapa y manifiesta siempre un descenso por el tiempo, el destino, la búsqueda impenetrable y permanente que emprenden todos sus personajes.

Emmanuel Carballo atina al decir que Melo, en su narrativa, “no concede importancia a los esfuerzos que los hombres, reunidos, puedan poner en ejercicio para ir más allá de su insignificancia”¹¹⁰ porque el poder de los signos, tal como la manifiesta en *Los signos oscuros* del volumen *Al aire libre* que publicara el Instituto Veracruzano de la Cultura, son poderosos y deconstruyen a su antojo nuestra vida como la secretaria que un día muere frente a la máquina de escribir víctima del tedio o la rutina que los propios símbolos manifiestan.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁰⁹ *Ibíd.*,

¹¹⁰ Emanuel Carballo, *Op. Cit.*, p 8.

Hablando específicamente de los temas que aborda la narrativa de Juan Vicente Melo habrá que decir que, según el mismo, sus obsesiones temáticas se pueden agrupar en el siguiente esquema: la imposibilidad del amor, la invención de la realidad, la aversión al espacio citadino, la afrenta y la humillación.

Con el primero Melo se siente asociado a los miembros de su generación: “Curiosamente, –dice en su autobiografía–, una nueva generación de escritores se refieren, cada quien a su manera, al amor. Pienso en Inés Arredondo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y José de la Colina”¹¹¹. Melo identifica esta cercanía temática como una coincidencia y confirma, de paso, una de las afinidades que reúne a los *Medio Siglo* en tanto comunidad intelectual y literaria.

Es importante señalar que el propio Melo procura darnos a conocer un itinerario de los temas y problemáticas que surgen en sus textos. Presentamos, *in extenso*, el análisis temático que de su propia obra propone el veracruzano para vincular, a partir de su propio dicho, la travesía textual interna que pretendemos desarrollar en torno a su obra y proyectar, en el mismo trazo, el aspecto de la intertextualidad externa. En torno a la cuestión de la invención de la realidad, o la pérdida de la identidad Melo descubre su obra en los siguientes términos.

[...] Así en “Música de cámara”, mi primer cuento, una mujer desea ser la misma que fue cuando tuvo dieciséis años a fin de no matar el aburrimiento del amor cotidiano; en “La hora inmóvil”, se intenta recrear la resurrección en la carne del toro, mejor antepasado; en “El verano de la mariposa”, una solterona inventa el mundo poniéndose el vestido que ha confeccionado para otra, más feliz mujer; en “El día de reposo”, un hombre llega a ser otro a fuerza de desear a la mujer encontrada en una fiesta sabatina; en “El agua cae en otra fuente”, la substitución de un elegido lleva, al asesino, al conocimiento de Dios, a la aceptación del Dios que es él; en “Mayim”, una mujer insatisfecha inventa llamadas telefónicas para hacer de ella una prostituta. Todas estas transgresiones acarrear el desastre, la muerte. Paralelamente otros temas: el sentimiento de aversión a la ciudad, la afrenta y la humillación a que se ven sometidos los personajes en sus relaciones. Con los dos libros de cuentos (*Los muros enemigos* y *Fin de semana*)” creo que llegué a un punto –en cuanto a estilo y temas– que no me permite más ampliación. De ellos prefiero algunos títulos (porque creo que conseguí, más o menos, lo que me proponía): “Los amigos”, “Los muros enemigos”, “La hora inmóvil”, y “El verano

¹¹¹ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p 60.

de la mariposa”. Mi novela, aún sin título, representa (junto con un relato inédito que se llama *La obediencia nocturna*) un nuevo punto de partida.¹¹²

Las alusiones que en su *Autobiografía* hace Juan Vicente Melo a otros títulos de su obra, nos permiten identificar que, en la retrospectiva vital que supone el texto autobiográfico, Melo conecta en términos temáticos su *Autobiografía* con textos anteriores y posteriores.

Es importante advertir que la *Autobiografía* se publica en noviembre de 1966 y está fechada en mayo del mismo año. De este modo, es posible establecer que el veracruzano reconstruye el itinerario que su narrativa sigue en torno a la cuestión de la pérdida de identidad y, de paso, proyecta, en ese mismo sentido, la aparición de *La obediencia nocturna*, publicada en 1969. Lo anterior, nos hace entender la *Autobiografía* como el eje de una bisagra estética desde la que Melo se juzga como escritor.

En la *Autobiografía*, Melo describe el esquema del desarrollo de su obra *culmen*. En torno a *La obediencia nocturna* dice: “pronto publicaré esa novela que me ha costado dos años de ininterrumpida labor pero por la que tengo una gran pasión, acaso porque es mi primer intento de escribir una novela, acaso también porque me liga una experiencia personal viva y sentida”.¹¹³

La cita en la que registramos la descripción de su propia obra, nos permite identificar, sin género de dudas, la travesía textual que sigue Melo, su itinerario. Además, la mención a los títulos de los cuentos supone una clave de lectura de su obra que va desde el volumen de *Los muros enemigos* (1962), pasando por *Fin de semana* (1964), hasta *El agua cae en otra fuente* (1985). Resulta llamativo que Melo no mencione ningún cuento del volumen de *La noche alucinada* (1956) aún si la pérdida de identidad es un tema que ya se

¹¹² *Ibíd.*, p. 59-60

¹¹³ *Ídem.*

vislumbra en el cuento homónimo del volumen donde la noche es testigo de la regresión del abuelo en el niño y la pérdida de la inocencia de éste.

La noche alucinada es la apertura de una narrativa que prefiere lo sórdido y hace de la condena, la angustia y la figura del perdedor su eje temático. También deja entrever algunos de los aspectos que, según Melo, delinearán su desarrollo poético: la imposibilidad del amor y la pérdida de la identidad. En *La noche alucinada* ya se encuentran prefiguradas las obsesiones de Juan Vicente Melo. Cuando Alfredo Pavón prologa los *Cuentos Completos*¹¹⁴ (1997), señala que una de las características más significativas y permanentes en el veracruzano es la interacción, a veces, errática de voces narrativas. En el mismo sentido se pronuncian Luis Arturo Ramos en el capítulo II de *Melomanías*¹¹⁵ (1990): “Todo empezó por el principio” y Vicente Francisco Torres¹¹⁶ quien considera que *La noche alucinada* debe leerse como el primer trazo de la cartografía narrativa de Juan Vicente Melo.

Creemos, al igual que Rafael Antúnez lo afirma en el Prólogo a *La realidad intolerable* (2012), que los cuentos de *La noche alucinada* son un primer intento de Melo por descubrir su voz y que en ellos se encuentra, aún no con la maestría que tendrá en *La obediencia nocturna*, la objetivación de su programa poético. Probablemente, esta última aseveración nos permita identificar porqué Melo destierra, prácticamente, *La noche alucinada* de la travesía textual que mencionamos anteriormente y que componen los títulos contenidos entre el espacio de *Los muros enemigos* y *La obediencia nocturna*. Si bien esto es una conjetura que necesita comprobación, podemos pensar en *La noche alucinada* como

¹¹⁴ Alfredo Pavón, “Prólogo” en Juan Vicente Melo, *Cuentos Completos*, México: IVC, 1997.

¹¹⁵ Luis Arturo Ramos, *Melomanías: La ritualización del universo*, México: UNAM/CONACULTA, 1990.

¹¹⁶ Vicente Francisco Torres, “Imagen primera de Juan Vicente Melo” en *Temas y variaciones de literatura*, 30, México: UNAM, 2008, pp. 173-183.

el volumen del joven dermatólogo que aún no determina ser escritor y al que León Felipe conmina a la decisión indubitativa que la vocación escritural determina.

En el cuento “La noche alucinada”, tres personajes: el niño, la noche y el abuelo, manifiestan de forma simultánea la pérdida de la inocencia y la incapacidad del hombre adulto de creer en la magia del mundo infantil. El niño deja de creer en gnomos, hadas y adquiere conciencia de la inexistencia de los Reyes Magos justo a partir de la celebración de un cumpleaños donde el protagonista señala: “papá me regaló pantalones largos y en la escuela ya no dicen que soy un marica”¹¹⁷. La vinculación con el texto autobiográfico salta de inmediato a la vista si nos referimos al pasaje en el cual, según Melo, su hermana menor le descubre la verdad sobre los Reyes Magos. En *Autobiografía Precoz*, encontramos este acontecimiento cuando Melo escribe:

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 y que no eran ciertos los sonidos de las trompetas que yo escuchaba y me advertían la proximidad de esos seres fabulosos que me iban a colmar de regalos, a los que esperaba impacientemente, a los que dirigía largas cartas solicitándoles presentes a cambio de mi buena conducta y de mi excelente aplicación en la escuela, a los que realmente veía aparecer en mi cuarto rodeados de una hermosa, cálida luz”

La noche, a todas luces vinculada con la noción freudiana del sueño nocturno y ejercitada en el rompimiento del principio de realidad, sabe que el niño ha sido envenenado y que desde ahora, entrará en un mundo que niega la fantasía, el mundo de la adultez del que el autor menciona:

[...] con sus supersticiones y sus terrores, con sus enfermedades, con su sangre intoxicada con pastillas para dormir y para comer tratando inútilmente de excitar sus cerebros embotados y sus cuerpos insensibles enloquecidos por el terror de perder una guerra o un alfiler, buscando, buscando con sus pies torpes y los ojos miopes algo que sólo encuentran después de muertos, cuando ya no les sirve de nada¹¹⁸

¹¹⁷ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 117.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 124.

El abuelo por su parte, víctima de su condición senil, vuelve, en una franca alusión al eterno retorno, al mundo infantil, al espacio en que la fantasía se extiende y nuevamente dialoga con la noche, callada por el regalo de los pantalones largos: “ahora estaremos juntos para siempre... Perdona mi tardanza. Estaba ciego y sordo. Pero ahora soy otra vez un niño... Ven, vamos de la mano, sirena”¹¹⁹. El paraíso infantil aparece nuevamente pero ahora en la voz del viejo que vuelve al sueño y a sus representaciones: Reyes Magos, gnomos, sirenas y hadas. Al mismo tiempo expresa un mundo tolerable por adánico, la invención de una realidad otra tan recurrente en la narrativa meliana.

La condición de la pérdida de la inocencia y la expresión adánica del mundo infantil también encuentra vinculación con la *Autobiografía*. Según ésta, Melo se siente alejado de Dios y del mundo de lo sobrenatural e identifica esta expulsión adánica con la muerte de su madre: “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”¹²⁰.

El tema de la expulsión del paraíso infantil en Juan Vicente Melo volverá con frecuencia en cuentos posteriores. En *La obediencia nocturna*, está vinculado con la llegada del narrador-protagonista a la *Ciudad de México* y con la obsesión de la búsqueda del origen por parte del narrador en la diégesis.

Los muros enemigos es el segundo volumen de cuentos que publica Juan Vicente Melo. Seis años posterior a *La noche alucinada*, los cuentos de este volumen son más consistentes temática y estilísticamente. Anteriormente hemos referido esta consistencia en los términos en que el propio Melo lo menciona en su *Autobiografía*: “Con los dos libros de

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 123

¹²⁰ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 21.

cuentos (*Los muros enemigos* y *Fin de semana*) creo que llegué a un punto –en cuanto a estilo y temas– que no me permite más ampliación”¹²¹. Jorge Ruffinelli considera, en el “Prólogo” a la antología de los cuentos de Melo publicada por la Universidad Veracruzana, *El agua cae en otra fuente* (1985), en torno a *Los muros enemigos* que:

En *Los muros enemigos* ya está Juan Vicente Melo entero, de cuerpo (y espíritu) presente, con el corpus íntegro de sus obsesiones, que son obsesiones y sufrimientos de solitario, de hombre que no soporta la realidad en que vive y por eso la estampa con un fraseo a veces ligero y fino, otras tortuoso, barroco, utilizando el lenguaje como si pretendiera exprimirle todas sus posibilidades. Lo singular de estos cuentos, es el virtuosismo de la escritura, una manera soberbia y refinada de narrar.¹²²

Este volumen contiene cinco cuentos: “Música de cámara”, “Estela”, “Los muros enemigos”, “Los amigos” y “Cihuateotl”. Todos de diferentes facturas pero en los que la ritualización aparece como un elemento que le otorga unidad al volumen. La ritualidad es uno de los elementos más significativos de la obra de Juan Vicente Melo, como bien lo describió Luis Arturo Ramos en *Melomanías: la ritualización del universo* (1990) y se observa de manera, por demás, magnífica, en *La obediencia nocturna*.

“Música de cámara” es la imagen de la lluvia cayendo gota a gota, interminable como marcando el compás de una melodía que se repite de forma permanentemente. En el relato, la sintaxis aparece ya como nota definitiva de la narrativa meliana y la definitiva asociación del veracruzano con la obra de Faulkner al que probablemente leía en traducciones. Lo anterior, unido al hecho de que en el cuento siempre es «L-u-n-e-s» y éste es un día diferente a los otros días, incorpora al lector a esa atmósfera ritual tan cara a Melo y que junto a “Estela” del volumen de *La noche alucinada* nos permite identificar nuevamente aspectos intertextuales vinculados a la alusión o, por lo menos, a guiños que

¹²¹ *Ibíd.*, p. 61.

¹²² Jorge Ruffinelli, “Prólogo” en *El agua cae en otra fuente*, México: UV, 1985, p. 9.

determinan, desde la perspectiva de las Travesías Textuales, una bitácora temática en la obra de Melo.

“Estela” describe la obsesión de un joven médico por una mujer imaginaria (tópico importante en Melo porque anuncia *La obediencia nocturna*), de la que sólo puede escribir su nombre en la misma configuración sintáctica del «L-u-n-e-s» de “Música de cámara”, «E s t e l a» y la invasión de una mujer-ratón que le impide seguir pensando en el objeto de su deseo. El aspecto ritual de la narrativa meliana vuelve a manifestarse en el hecho de que en “Estela” todos los días son lunes y, tal como sucede en *Música de cámara*, el carácter litúrgico del cuento nos permite describir, precisamente, la intertextualidad y evidenciar la noción ritualista que Luis Arturo Ramos otorga a la narrativa del veracruzano.

Otro elemento que llama la atención en “Estela” y que antecede, por lo menos en la intención a *La obediencia nocturna*, es la intromisión de un mundo fantástico que supone la aparición de una mujer-ratón, este elemento toma en *La obediencia nocturna*, el nombre de perro-tigre y plantea la posibilidad la novela, al igual que en el cuento, del rompimiento con el mundo adánico y la expulsión del paraíso infantil que ya se nota en el cuento *La noche alucinada* y mencionamos con respecto a la *Autobiografía* y el volumen de cuentos *La noche alucinada*.

Nosotros consideramos que esta intromisión de seres mágicos o imaginativos es un elemento característico de la obra de Melo porque permite que las mismas imágenes, los mismos nombres o las mismas caracterizaciones de los personajes se repitan constantemente a lo largo de su obra. A manera de evidencia, hemos mencionado, anteriormente, la relación, en términos de alusión, de “Estela”, cuento de *La noche alucinada*, y “Música de cámara” de *Los muros enemigos* y algunas de las relaciones que, a nivel de implicaciones temáticas, aparecen en *La obediencia nocturna*.

El tercer cuento de *Los muros enemigos*, nos permite identificar plenamente la condición ritual de la obra de Melo. “Los muros enemigos”, abren la posibilidad de una lectura de la obra meliana a partir del tema de la imposibilidad del amor. El cuento en cuestión alude a la redención por el erotismo y la asimilación del *Yo* por el *Otro*.

En “Los muros enemigos”, una pareja es separada y su única posibilidad de reencuentro es el matricidio de Josefina. “[...] no le digas madre porque tú no la habrás matado. Seré yo, en el mismo instante de mi muerte, al mismo tiempo, como nos ocurría cuando dormíamos juntos”.¹²³ La redención que trae consigo la muerte de Josefina, justifica el carácter ritual del cuento y abre la posibilidad de un nuevo inicio de la relación entre los amantes vinculando, el cuento de Melo, al tópico erótico bataillano del erotismo sagrado que deja en el *Otro* su identidad. Es importante señalar que no tenemos noticias de algún trabajo que vincule la obra de Juan Vicente Melo con la temática erótica o con la expresión batailleana del fenómeno amoroso.

En torno a la condición de errancia y hostilidad de la ciudad, en *Los muros enemigos* aparece el cuento “Los amigos”. Andrés y Enrique son una pareja de homosexuales que comparten el espacio ciudadano. En el cuento, Andrés debe morir para que la ciudad se transforme. La muerte de Andrés le da al cuento un carácter sacrificial y dado que la hora en que se encuentran estos amantes clandestinos es siempre la misma, el rito, eje temático del volumen, aparece vinculado al espacio agreste que representa la ciudad y que antecede la imagen de la Ciudad de México en *La obediencia nocturna*.

Es importante señalar que, en torno a la noción ritual, tan recurrente en Melo a quien le asustan los finales, para Andrés y Enrique, siempre son las ocho treinta, símbolo de una liturgia permanente que suspende la linealidad y donde origen y destino se confunden

¹²³ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 235.

para conducir la narración a un tiempo mítico donde no hay retorno sino inicio permanente. Por otro lado, la figura de Enrique, resulta, al menos sugerente en “Los amigos” ya que será uno de los personajes de *La obediencia nocturna* y abre la posibilidad de una lectura metonímica de este cuento en *La obediencia nocturna* que no es nuestro interés en este momento pero que aparece como posibilidad interpretativa *a posteriori*.

Fin de semana es un volumen que contiene tres cuentos: “Viernes: la hora inmóvil”; “Sábado: el verano de la mariposa” y “Domingo el día de reposo”. En estos cuentos, Melo se manifiesta ya como un escritor dueño de todos sus recursos y coloca la noción de tiempo como el concepto que otorga unidad al volumen. Es importante señalar que el carácter ritual-litúrgico de los volúmenes anteriores, sobre todo el de *Los muros enemigos*, sigue siendo un factor determinante en *Fin de semana* y antecede, sin lugar a dudas a *La obediencia nocturna*.

En el cuento “Viernes: la hora inmóvil”, un hombre vuelve, luego de veinticinco años, a su pueblo, a su casa, con la intención de vengar a su padre y la mácula que sufrió su madre por parte de un mulato. La alusión a *Cumbres Borrascosas* se manifiesta inmediatamente en este cuento.

El narrador aparece como una suerte de ministro y, además de conducir la narración, aconseja a Roberto Gálvez, quien además es idéntico a su abuelo, que asesine a Crescencio el mulato, porque sabe que lo que importa es la liturgia que ha detenido el tiempo a las seis de la tarde y en la que Roberto no es capaz de tener identidad.

De nuevo la condición de condena e irredención con la que Melo identifica al arte, la literatura y a su propia obra aparecen en la figura de Roberto Gálvez y su proyecto infructuoso y nos permite identificar el cuento con la propuesta poética que Juan Vicente

Melo refiere para el cuento y en la cual, en “«La hora inmóvil», se intenta recrear la resurrección en la carne del otro, mejor antepasado”¹²⁴.

El tema de la pérdida de la identidad está presente también en “Sábado: el verano de la mariposa” donde se describe la historia de Titina, una solterona que confecciona vestidos y para quien la única posibilidad de no ser ella radica en ponerse un vestido que no es suyo sino de la señora Lola a fin de habitar un mundo al que nunca ha tenido acceso. El tiempo se detiene y siempre es la tarde del sexto día. La referencia al génesis posibilita la noción de un tiempo detenido, inconcluso, presente permanente que se extiende sobre una Titina renacida por la lluvia y nos obliga a pensar en una enorme diversidad de referencias intertextuales puestas en juego por Juan Vicente Melo.

“Domingo: día de reposo” cuento que clausura el volumen *Fin de semana*, presenta un tópico recurrente en Juan Vicente Melo, el de la identidad. Antonio que quiere ser Ricardo, que se presenta con ese nombre, que viste como él, que habla como él, que cada domingo, su día de descanso, se convierte en otro porque su vida le parece intolerable y que ha vaciado de sentido su universo porque para él todo consiste en volverse Ricardo. Es importante señalar que el alcohol, su ingesta, cumple un papel importante en esta metamorfosis del protagonista del cuento y, abre además posibilidades de una lectura etílica de la obra de Juan Vicente Melo. Como hemos podido ver, la obra de Juan Vicente Melo está plagada de referencias intratextuales. Si analizamos la obra del veracruzano desde la lógica de una configuración temática, la relación entre sus cuentos y *La obediencia nocturna* es evidente. A continuación describiremos algunos aspectos de la novela cumbre del nacido bajo el signo de los peces

¹²⁴ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 61.

Jorge Ruffinelli considera a *La obediencia nocturna* una novela de arcano y justifica esta elección por la estructura de la novela que, según él, en su primera parte “se desliza sobre los cánones de la novela lírica, en tanto elegía por la infancia perdida, la segunda ingresa de lleno a una trampa misteriosa, llena de acechanzas y enemigos, de violencia y pesadilla”¹²⁵. Nosotros creemos que esa configuración dual, si bien responde a la estructura de la novela, es más evidente en la manifestación de un personaje que se asume como otro mientras busca a Beatriz y que se asocia con el Roberto Gálves la Titina y el Antonio de *Fin de Semana*.

Al igual que el signo de los peces, al que Melo pertenece, el protagonista de *La obediencia nocturna* tiene un rostro que no es suyo, sino el de otros que al igual que él han buscado a Beatriz y que en su necesidad de encontrar el origen miente reiteradamente como un mecanismo de identificación de sí mismo. Creemos que la identificación del narrador protagonista de *La obediencia nocturna* y la configuración que Ruffinelli hace de ésta como una novela de arcano, es, al menos, una alusión a la condición de destino que Melo manifiesta en su *Autobiografía* y expone a partir de su signo zodiacal:

Nací el primer día de marzo de 1932. Todos los horóscopos registran que, en ese día, rige el signo de Piscis y los Piscis, dicen –y estoy de acuerdo–, son nefastos, gustan de decir mentiras. Están destinados a oficios diversos y su configuración astral es doble: dos peces que se abrazan en sentido inverso: la cabeza de uno corresponde a la cola del otro y viceversa¹²⁶

Por otro lado, al igual que Melo, el narrador-protagonista de *La obediencia nocturna*, es veracruzano y afirma: “nacé en Veracruz, ciudad abierta al mar, calurosa, en las que no existen árboles que protejan de un sol rotundo que cae sobre los paseantes del zócalo

¹²⁵ Jorge Ruffinelli, “Juan Vicente Melo: entre la elegía y el encanto” en *Texto Crítico*, Núm. 29, mayo-agosto 1984, p. 20.

¹²⁶ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 18.

obligándolos a refugiarse en el Café de la Parroquia o en el Diligencias, o en los otros bares de los Portales”¹²⁷.

De la misma manera que Melo, el narrador de *La obediencia nocturna* inventa historias, adivina el número de los tranvías, tiene un pequeño teatro de títeres que él mismo hace y se siente habitado por Dios hasta que el mundo infantil se derrumba cuando se le anuncia que los Reyes Magos no existen. Esta destrucción del ámbito paradisiaco que representa la infancia provincial en *La obediencia nocturna* y la *Autobiografía* se encuentra también en *La noche alucinada* y, robustece nuestra hipótesis de la narrativa meliana como un gran intertexto.

Esta condición intertextual alcanza también a *La rueda de Onfalia* y a la ensayística de Juan Vicente Melo. Nosotros consideramos que el proyecto estético de Juan Vicente Melo se encuentra lo mismo en su ensayo que en su novelística, de hecho anteriormente hemos dicho que, en la Travesía Textual del veracruzano el ensayo es ancla y su narrativa, deriva. En este sentido, podemos encontrar en la escritura ensayística la bitácora de un pensamiento estético que se proyecta y alcanza objetividad en la narración.

A este respecto, resulta significativo leer el ensayo de Juan Vicente Melo, “En el banquillo de los acusados”, porque nos permite identificar la manera en que su proyecto poético alcanza objetividad en *La rueda de Onfalia* y vincula ésta con sus cuentos y con *La obediencia nocturna*.

Juan Vicente Melo aceptó ser un escritor que buscaba definirse mientras definía la literatura. Según él, esta es una condición, que en su caso, deriva del trabajo crítico con que se identificó a la generación a la que pertenece. Melo, al igual que García Ponce, Sergio Pitó, Inés Arredondo entre otros, sabe que el ejercicio ensayístico exige del escritor una

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 18.

implicación que hace que la literatura se vaya presentado ante sus ojos “con todo lo que ella contiene o supone y sin ignorar que este horizonte es un escritor que la ve desde dentro”¹²⁸. Ejercicio de buena fe que pone en la balanza el trabajo del escritor respecto de otras manifestaciones literarias, propias o ajenas, para medir el valor de sus dichos y sopesar el sentido de su afirmación. Consideramos que, en tanto ejercicio de balanza, el ensayo de Juan Vicente Melo, en el sentido de las Travesías Textuales, nos permite identificar la búsqueda que el veracruzano hace de su propio trabajo creativo a partir de la valoración crítica de la literatura y el arte.

Desde nuestra perspectiva, el ensayo de Juan Vicente Melo está íntimamente relacionado con nuestra hipótesis inicial de este trabajo, según la cual, es posible identificar una teoría de la novela que tienda puentes significativos entre su obra crítica y su narrativa. Esta actitud correlacional de ambas manifestaciones escriturales guarda una profunda coincidencia con la afirmación de Milan Kundera de que todo escritor tiene impresa una idea de novela y en cada ensayo de ella va dejando rastros que nos permiten identificar esa impresión.

Melo es consciente de que en la literatura los géneros no definen la naturaleza de la obra. El veracruzano entiende que la crítica de la literatura y la literatura, son un mismo ser bifronte y que no se puede concebir, en muchas ocasiones, la una sin la otra. Esta visión de una literatura que se hace crítica y adopta la forma ensayística y de la crítica que adopta la forma de la novela nos hace pensar en una visión metatextual de la narrativa meliana y en un rasgo creativo del ensayo crítico. En este sentido, es pertinente recalcar que, cuando

¹²⁸ Juan Vicente Melo, “En el banquillo de los acusados” en *Texto Crítico*, México, 1984, Universidad Veracruzana, Núm. 29, mayo-agosto 1984, p. 19.

Armando Pereira define el trabajo crítico de la generación de *Medio Siglo* y en ella a Melo, lo haga en los siguientes términos:

[...] la crítica de un escritor debe entrañar una actitud, lo cual equivale a decir que por un lado, no debe regir la responsabilidad personal, el que critica escudándose en pretendidas objetividades que sólo conducen a la indistinción, la indiferencia, y finalmente a la confusión; y, por otro lado, no debe ser un capricho, un gesto irreflexivo y momentáneo, un impresionismo evanescente...en cuanto grupo de escritores reunidos en una revista, no estudiamos literatura sino que la hacemos, y eso supone un estilo muy diferente de juzgar y una responsabilidad de otro orden¹²⁹

Queremos señalar la caracterización que hace Milan Kundera de la novela como un clavado en la existencia, como la búsqueda de una solución a una incógnita vital por medio del lenguaje novelesco plurivocal y pluriestratificado¹³⁰.

Consideramos que Armando Pereira atina al decir que, Juan Vicente Melo del mismo modo que lo vemos en Kundera, “se asoma a la irrealidad, a la vida instintiva de sus personajes [...] cuyo mundo está hecho a su imagen y semejanza: como ellos no trasciende la desdicha, que en su lenguaje es irreparable, ni va más allá de la felicidad, porque ésta de tan plena es asfixiante”¹³¹ y plantea de esta manera la incógnita que quiere solucionar: la existencia de un mundo que le permita ser partícipe de otra realidad.

La incógnita vital que se plantea Melo en su narrativa, particularmente en su novelística y de manera aún más abigarrada en *La obediencia nocturna*, se encuentra descrita en su *Autobiografía* donde afirma que “asumirá la literatura como el medio para testimoniar el cruel asombro ante la vida”¹³².

¹²⁹ Armando Pereira, *Op. Cit.*, p. 28-29.

¹³⁰ En Milan Kundera, *El arte de la Novela*, Trad. Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde, México: Tusquest Editores, Col. Fábula, Núm. 143 2009, p. 59 Kundera afirma: “La novela no examina la realidad sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana”

¹³¹ Armando Pereira, *Op. Cit.*, p. 7.

¹³² Luis Arturo Ramos, *Op. Cit.*, p. 9.

A la manera de William Faulkner, a quien considera más un feliz encuentro que una influencia, Juan Vicente Melo dice en su *Autobiografía*: “me gusta hablar de la imposibilidad del amor, de la disolución de la pareja, de la decadencia de la familia, de la afrenta, el orgullo y la culpa”¹³³ sentimiento que definen su orfandad vital y su inadecuación a la carrera médica o su increíble aferramiento al paraíso infantil y a la búsqueda del origen de sus relatos que devienen ritos.

En un artículo titulado “Prefiero a Faulkner” Melo afirma que gracias a él y a su narrativa que lucha siempre “entre la grandeza y la miseria, la parodia y el horror, el hiératismo y la carrera, lo cómico y el espanto, la salud y la enfermedad, lo joven y lo decrepito, la inteligencia y el príncipe idiota, la cordura y la castración loca [...] aprendemos a mirar a estar vivos”¹³⁴ la dicotomía vida-literatura puede manifestarse como el elemento rector de su trabajo. Por eso las alusiones que hace a la figura de su abuela en “El banquillo de los acusados”, a la elección de la mariposa como símbolo de la relación entre sus abuelos, y otras expresiones, nos hacen pensar en la narrativa meliana como una narrativa de la influencia de la vida en el arte y en la vida de Melo y su experiencia como el intertexto del que nacen sus relatos.

En diversos momentos de su ensayística y particularmente en su *Autobiografía* Melo afirma: “para mí el arte soy yo, la única y posible forma de manifestar que estoy vivo [donde] puedo seguir inventando lo no dicho, contando mentiras, a fin de hacerme partícipe de otra realidad, porque ésta, la que vivo, me resulta intolerable”¹³⁵ y deja ver esa veta autobiográfica a la que con frecuencia remite en su ensayo: “En el banquillo de los

¹³³ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 110.

¹³⁴ Juan Vicente Melo, “Prefiero a Faulkner” en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, octubre-diciembre, 1983, no. 48, p. 81.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 92.

acusados”, en su *Autobiografía* y en múltiples *palimpsestos* de *La obediencia nocturna* y *La rueda de Onfalia* que, lejos de restringir el estudio de la obra de Juan Vicente Melo a la cuestión intertextual, nos abre pautas de lectura de la implicación de un género en otro y apertura la bitácora de su estética.

Animado por la razón de: “instaurar una sola realidad, la única posible, aquella en la que se puede conciliar el yo que soy yo con el yo que puede ser otro”¹³⁶, Melo elabora en *La obediencia nocturna* un relato complejo. Instauro un mundo nocturno en el que su protagonista accede a la búsqueda ética de un ideal raramente soñado, desciende como Orfeo a la oscuridad del infierno y sale de él sin Beatriz, imagen de Eurídice, condenado a imaginar siempre un rostro, una voz irreconocible porque es la de todas las mujeres.

El protagonista de *La obediencia nocturna* es excluido del privilegio de hacer propia esa imagen para siempre. Incapaz de comprender el código que lo conduce a la felicidad, condenado a volver eternamente como Sísifo pero siendo cada vez otro al lugar de una búsqueda interminable provocada por la pretensión de tener lo inexistente. La búsqueda del narrador de *La obediencia nocturna* es la del sujeto mismo, es aquella en la que el pasado es el infierno y la presencia de las potencias mágicas, vigilantes de un mundo extraño y alucinante, cuidan el universo en el que vive Beatriz y en el que ella no es sino imagen, simulacro, deseo.

Melo escribe animado por una sola razón: transfigurar la realidad en la que vive a fin de instaurar un universo propio. De este modo, muestra que la tarea del novelista es “la mentira y la invención”¹³⁷. Renato Prada confirma esta idea respecto de la obra de Juan Vicente Melo cuando afirma que el veracruzano sabe bien...

¹³⁶ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 80.

¹³⁷ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 12.

[...] que hay mentiras y mentiras; las unas encubridoras, creadas para soslayar la verdad, para divertir la atención molesta y las otras; reveladoras nacidas bajo una aparente intención de suplantar la realidad, pero que sólo hacen de senderos insospechados por la lógica cotidiana, hacia la misma suspensión de la opacidad de las leyes de la vida diaria que pueden servirnos para descubrir elementos vectores y parámetros profundos de la misma vida que aquellas que obnubilaban¹³⁸

Dicha suplantación, que bien puede ser entendida como el mecanismo por medio del cual Melo se clava en la existencia, en su propia existencia, y desarrolla una búsqueda permanente de sí en su obra. Si bien, esta condición de implicación vital en su literatura puede parecer sólo una hipótesis aventurada para posteriores trabajos, creemos que si es pertinente decir que en Melo, la novela es él mismo. Por ello, resulta pertinente, hablar de la obra de Melo como una suerte de implicación autobiográfica y de su ensayo como la definición de su propuesta estética.

En el artículo “En el banquillo de los acusados”, Melo deja ver algunas de las principales características de esa poética que también es posible rastrear en sus ensayos sobre música. Las referencias que el obediente nocturno hace a la figura de su abuela y a los mecanismos por medio de los cuales desarrolla su propuesta estética nos permiten afirmar que, en gran medida, “En el banquillo de los acusados”, representa, la síntesis de su propuesta estética.

2.2 “En el banquillo de los acusados” (1984).

La revista *Texto Crítico* de la Universidad Veracruzana organizó un homenaje a Juan Vicente Melo y publicó, en el número 29, algunos estudios sobre la narrativa del veracruzano y reprodujo el texto de la conferencia que el propio Melo dictara en marzo de

¹³⁸ Renato Prada, *Los sentidos del símbolo: ensayos de hermenéutica literaria*, México, Universidad Veracruzana, 1990, p. 24.

1977 en el marco de la serie “La experiencia literaria”: charlas de autores sobre su propia obra, que organizara la Universidad Veracruzana entre 1975 y 1979.

“En el banquillo de los acusados” representa, para nosotros, un documento de suma importancia por la relación que guarda con la *Autobiografía* y las alusiones que hace a ésta, que, entre otras cosas, nos permiten, por un lado, confirmar la condición intertextual de la obra de Juan Vicente Melo y, por otro, afirmar la idea de las Travesías Textuales que, en la cartografía narrativa del veracruzano se vinculan con los géneros ensayísticos entre los que, por razones de juicio y proyección de las posturas personales frente a la literatura, ponemos a esta conferencia.

Una de las condiciones que más llaman la atención en esta conferencia de Melo es la de su iniciación literaria. La mención a la biblioteca de su abuelo y el impacto que éste espacio genera en él se repite, con algunas variaciones, en la *Autobiografía* y en “En banquillo de los acusados”. En “En banquillo de los acusados” Melo refiere ese encuentro en los siguientes términos:

Allí había una biblioteca maravillosa, en donde ingresé, digamos, sin querer queriendo, a la literatura. Yo recuerdo de esa biblioteca las primeras ediciones en español de los autores franceses del siglo XIX: Zola, Flaubert, Maupassant. Era realmente un lugar sagrado, era un asombro. Entonces, yo en la literatura y en la vida –que para mí es lo mismo– nací, crecí y, se puede decir, me formé en ese asombro¹³⁹

La *Autobiografía* de Melo alude al mismo pasaje, cuando dedica un espacio al recuerdo de consultorio de su abuelo, y en el que afirma:

[...] una enorme, no muy luminosa y sí, muy acogedora habitación [...] en la que se mezclaban libros de medicina [...] con Balzac, Stendhal, Zola, George Sand, Pedro Mata, Zamacois, *El caballero Audaz*, los clásicos españoles, las obras casi completas de Alfonso Reyes, alguna novela de Altamirano, Flaubert, numerosos libros de arte, incontables diccionarios y enciclopedias.¹⁴⁰

¹³⁹ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁴⁰ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 23.

Consideramos importante hacer el señalamiento a la iniciación literaria de Juan Vicente Melo porque, en dicha iniciación el veracruzano proyecta la figuración desde la que nosotros hemos indicado la implicación vital de la literatura meliana y su programa estético, según el cual, para Melo, el arte es él mismo. Es importante señalar que este gesto de identificación de la obra meliana consigo mismo es *metaléptico* y que se manifiesta como la construcción de una *metalepsis figural* que se opera en su narrativa desde la escritura ensayística. Este rito iniciático de la lectura y de la filiación intelectual que Melo nos descubre, implica, para nosotros, un aspecto importante porque, la deriva con la que hemos implicado a la escritura ensayística deviene, necesariamente de esta mención.

Luego de esta identificación del origen intelectual y literario del autor de *Los muros enemigos*, consideramos importante desarrollar, a la luz de su propuesta estética que identificamos en “En el banquillo de los acusados”, algunos elementos importantes para nuestro análisis de su obra en general. Los aspectos más importantes en la narrativa de Melo son, desde nuestra perspectiva: a) La relación vida literatura, b) la identificación de las figuras femeninas, su abuela y su madre, como elementos conductores del desarrollo narrativo del veracruzano, c) la condición poética de la afrenta.

Respecto de la primera podemos decir que, para Juan Vicente Melo, vida y literatura son manifestaciones de un mismo fenómeno: la existencia y el asombro que ésta genera frente a la cotidianidad. De hecho, en el mismo pasaje de la iniciación literaria, consignado anteriormente, podemos ver que Melo identifica su actitud literaria y vital con ese espacio sacro de la biblioteca paterna: “Era realmente un lugar sagrado, era un asombro. Entonces, yo en la literatura y en la vida –que para mí es lo mismo– nací, crecí y, se puede decir, me

formé en ese asombro”¹⁴¹. Ese mismo asombro conduce, sin lugar a dudas, a Melo a trasladar o, por lo menos identificar, personajes literarios en sus obras, tal como lo hace con su abuelo y su abuela en *La rueca de Onfalia*:

Mi abuelo, [afirma Melo], era Headcliff de *Cumbres Borrascosas*, un gitano que apareció de pronto, que no se parece a nadie y que no se puede describir; y la protagonista de *Cumbres Borrascosas* sería mi abuela materna. Una señora, ésa, la que decidió enterrar a toda la familia, y por poco lo logra, era una maestra de primaria y que además, evidentemente, tocaba el piano y tocaba el piano y tocaba un minueto de Mozart, Para Elisa, y *Las mariposas* de Brik y además bordaba y era maestra de primaria. Un día Headcliff, mi abuelo, pasó por enfrente, por la calle y mi abuela estaba bordando, y lo vio y dijo: “Éste”.¹⁴²

La protagonista de *La rueca de Onfalia*, además de vivir en Tabasco del mismo modo que la abuela de Melo, Florelia Cué, toca el piano: “Las mariposas de Grieg están listas para interpretarse ante las damas que dos veces por semana se reúnen para saborear una taza de té muy frío”¹⁴³. Las mariposas son un elemento altamente significativo en la novela, permiten, por un mecanismo metonímico identificar a la abuela de Melo con cualquier mención a estos animales. Por ejemplo, en *La rueca de Onfalia*, en la ronda de la plaza del pueblo, Florelia regala a Lorenzo todas las mariposas de papel a fin de casarse con él. Este acontecimiento es nuevamente relatado por Melo en el artículo que comentamos anteriormente en *La rueca de Onfalia*, Melo escribe: “Mi abuela compró, ella me lo contó, yo creo que como doscientas mariposas y pasó Headcliff, de que ella dijo “Éste”, y le clavó la mariposa”¹⁴⁴.

La identificación de los personajes de Melo con su familia, nos indican, si se quiere de manera sutil, precisamente la condición simbiótica de la dicotomía vida-literatura, no sólo porque Melo afirme que los términos de la dicotomía son los mismo para él, sino

¹⁴¹ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 11.

¹⁴³ Juan Vicente Melo, *La rueca de Onfalia*, México, UV, 2000, p. 39.

¹⁴⁴ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 11.

porque, si bien ficcionaliza la imagen, sobre todo de su abuela, refiere para el caso de la escritura ensayística y la narrativa los mismos acontecimientos.

Otro pasaje que confirma lo que decimos es aquel en el que manifiesta la influencia que su abuela tiene para su vocación literaria. La abuela de Melo escribe, según lo dice el propio veracruzano, “En el banquillo de los acusados”:

[...] un libro que se llama *Relatos de una mujer* y en una primera parte trata, narra, relata su infancia, desde finales del siglo XIX hasta un momento del siglo XX [...] Por desgracia, sobre la parte fundamental de este libro –la relación odio-amor con su marido–, mi familia, mis padres, mis tíos dijeron: “No, no, no, no, esto no está bien, habla de la Cruz Roja y de todo lo que hiciste en la Cruz Roja”. Bueno, digo esto porque yo tuve ocasión de conversar con ella mucho tiempo. Ella me contaba que pasó entre él y ella, y eso es una novela que no he podido terminar porque ella se murió. Increíblemente, esa novela tiene que ver con cosas que suenan muy familiares a los escritores latinoamericanos, a los escritores del Caribe como Faulkner. Por ejemplo, la afrenta, una cosa que a mí me impresionó mucho. Es una experiencia literaria”¹⁴⁵

Lo importante de la mención es la vena autobiográfica de la narrativa de la abuela de Melo y la misma condición que la narrativa meliana explora: la relación vida-obra.

En torno al tema de la afrenta, tan caro a Melo y mencionado “En el banquillo de los acusados”, el veracruzano consigna las confesiones de su abuela: “tu abuelo es gente espléndida, un gran cazador que todos los fines de semana siembra la tierra de Veracruz de balas y de hijos”¹⁴⁶. En el caso de *La rueca de Onfalia*, Florelia Cué, luego de enterrar a Lorenzo, su marido, manda abrir las ventanas de toda la casa para que de él no quede ni el olor, misma condición que Melo describe para el caso de su abuela en la conferencia referida reiteradamente.

Según Guillermo Villar, en *La rueca de Onfalia*, Melo, “convoca a todos sus fantasmas”¹⁴⁷. Temas como la culpa, la imposibilidad de redención de los personajes, sobre todo del personaje masculino, o la relación de la novela con rasgos autobiográficos que

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 6

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁴⁷ Guillermo Villar, “Recuerdos de Juan Vicente Melo” en *La rueca de Onfalia*, México, UV, 2000, p. 17.

Melo describe en otros textos, son consistentes y aluden al universo poético del veracruzano.

En torno a la condición de identificación de los personajes femeninos con las mujeres de la vida de Melo, su abuela y su madre, *La rueca de Onfalia* identifica a una joven que vive en luto permanente. Primero por la muerte de su padre, con quien se alude a un poderoso conflicto edípico, a manos de Ramón Arcángel, luego por la imagen que ella misma ha creado de su madre, una mujer un tanto abúlica y, posteriormente por la muerte de su esposo Lorenzo Rosique quien la engaña.

[...] qué ridículo vestirme de negro, como ahora, como el día que tocaron a la puerta y me encontré con el maldito de Ramón Arcángel [...], que ridículo vestirme de negro, él pegándole a mi padre y yo tragándome las lágrimas, como ahora, conteniendo el deseo de golpearlo, de escupirlo. Luto por papá. Porque nunca fui su “cariño”, [...] luto por mamá, por no saber morir a tiempo, [...]. El traje que me he puesto todos estos días para favorecer la muerte de Lorenzo”

La irredención y la culpa son elementos que saltan a la vista en esta novela. Lorenzo es expulsado del paraíso que supone la recámara nupcial luego de que engaña a Florelia, quien desde entonces abre los balcones “para que de él no quede ni el olor”.¹⁴⁸ De la relación extramarital de Lorenzo, que supone la aparición de un tema abordado con frecuencia en Melo: la disolución de la pareja, la afrenta, el pecado y la culpa que vienen con ella, nace un hijo con enfermedades congénitas, signo inequívoco, para Florelia, de la culpa de Lorenzo y vinculación de *La rueca de Onfalia* con el cuento “Viernes, la hora inmóvil” del volumen de Melo, *Fin de semana*.

La veta autobiográfica de la narrativa de Melo nos permite identificar a los personajes femeninos de la narrativa del veracruzano con sus figuras maternas: En “Juan Vicente Melo, en el banquillo de los acusados” el autor se refiere a su abuela como aquella señora que “decidió enterrar a toda la familia [...] tocaba el piano y tocaba un minueto de Mozart *Para*

¹⁴⁸ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 36.

Elisa, y *Las mariposas de Brik*”¹⁴⁹. La protagonista de *La rueda de Onfalia* vive en Tabasco, toca el piano, le clavó a su abuelo mariposas en la ropa con el fin de desposarlo.

En torno a la condición poética de la afrenta, que trae consigo la culpa y la irredención, creemos que este tema es una obsesión en Juan Vicente Melo y dado que él mismo afirma: “hasta ahora, desde que empecé a escribir, sigo contando lo mismo y de la misma manera”¹⁵⁰, resulta, por lo menos pertinente decir que lo afrentoso es al menos una categoría estética en la obra del veracruzano y que la obsesión por ella lo desborda.

La afrenta está vinculada con la denostación, la ofensa y la humillación. El diccionario de la Real Academia Española en su vigésima edición lo define como: *la vergüenza y el deshonor que resultan de algún dicho o hecho, como la que se sigue de la imposición de penas por ciertos delitos*. En tanto categoría estética, podemos decir que la afrenta se expresa como aquella acción o expresión que desencadena, en el desarrollo de la *diégesis*, el sentimiento de culpa o irredención por parte de un personaje. En Juan Vicente Melo, este sentimiento se expresa en la expulsión del paraíso adánico que supone la infancia, como en *La noche alucinada*, *Viércoles: la hora inmóvil*, y *La obediencia nocturna*; en el alejamiento de la recámara nupcial, como en *La rueda de onfalia*.

Desde el punto de vista de la Travesía Textual que hemos identificado para desarrollar un análisis de la obra de Melo que nos lleve, desde el concepto de intertextualidad hasta la configuración de una figuración del yo, que vincula el ensayo de Melo con la autobiografía y establece mecanismos de identificación de esa construcción identitaria, creemos que el tópico que une y da sentido al itinerario meliano es: la afrenta y, que el sentimiento de culpa, la irredención, la disolución de la pareja, la dicotomía amor-

¹⁴⁹ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁵⁰ *Ídem*.

odio que sufren las parejas, el tedio, la ritualización, que han sido vistas como elementos propios y característicos de la obra del veracruzano no son sino variaciones de un mismo tema: la condena que deviene de la afrenta y posibilita una lectura de la obra del veracruzano como una expresión permanente de esta categoría estética presente en toda su obra.

Capítulo III. Juan García Ponce.

*“Escribir ensayos es quizás una manera de evitar escribir
o retrasar el momento de escribir”.*

Juan García Ponce

Juan García Ponce (1932-2003) es sin género de dudas uno de los escritores más relevantes de la literatura mexicana del siglo XX. La vastedad de su obra que abarca el cuento, la novela, el ensayo, el teatro, el guion cinematográfico y la traducción, así como su espíritu innovador y su profundo conocimiento de la literatura universal lo convirtieron en el líder espiritual de la llamada generación de *Medio Siglo*. La de García Ponce, junto a la de otros escritores de su generación, es una literatura que se usa a sí misma para explicarse y que hace de la condición metadiscursiva del lenguaje literario su voz, su identidad.

En las novelas de García Ponce, la literatura se usa para describir sus mecanismos de desarrollo y eso la convierte en un pretexto para reflexionar sobre ella misma. A continuación señalamos algunas de las obras de Juan García Ponce. En la novela, probablemente el género que cultivó con mayor rigor es necesario mencionar títulos como: *Figura de paja* (1964), *La casa en la playa* (1966), *La presencia lejana* (1968), *La cabaña* (1969), *La vida perdurable* (1970), *El nombre olvidado* (1970), *El libro* (1970), *La invitación* (1972), *Unión* (1974), *El gato* (1974), *Crónica de la intervención* (1982), *De Anima* (1984), *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, (1989), *Pasado presente*, (1993).

En el teatro destacan los títulos *Doce y una, trece* (1961), *Catálogo razonado* (1982). Del cuento queremos destacar volúmenes como: *Lo noche* (1963), *Encuentros*

(1972), *Figuraciones* (1982), *Cinco mujeres* (1995), *Después de la cita y otros cuentos* (2000) entre otros.

Al igual que los géneros de creación, Juan García Ponce es un prolijo escritor de ensayos. La ensayística garciaponciana conoce títulos como *Cruce de caminos* (1965), *Desconsideraciones* (1968), *Nueve pintores mexicanos* (1968), *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra. Una descripción* (1975), *Trazos* (1974), *La errancia sin fin* (1981), *Las huellas de la voz* (1982), *Entrada en materia* (1982), *Ante los demonios: a propósito de una novela excepcional: Los demonios de Heimito Von Doderer* (1993), *Personas lugares y anexas* (1996), *Entre las líneas entre las vidas* (2001) *Imágenes y visiones* (2003). Mención aparte merece, aún si en lo problemático de la consideración de ensayo autobiográfico que el propio escritor yucateco prefiera para ella, la *Autobiografía precoz* (1966).

Emmanuel Carballo no duda en identificar a Juan García Ponce como el escritor más importante de esa generación que define como una en la cual “las costumbres (los modos de ser y de comportarse, las inhibiciones y las escasas satisfacciones del mexicano), el lenguaje (familiar, de grupo y de clase) y los problemas del país y de sus habitantes (tanto los de la provincia como los de la capital), sirvieron de materia prima”¹⁵¹ para sus creaciones literarias.

En “Juan García Ponce, director espiritual de su generación” (1997), Carballo considera que, tanto el yucateco como los demás miembros del grupo, entendieron cabalmente que la literatura mexicana debía asumir definitivamente nuevas formas de manifestarse. Estas formas, a decir de Juan García Ponce, debían venir de la tradición de los

¹⁵¹ Emmanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación” en *La escritura cómplice*, Armando Pereira (compilador), México, ERA/UNAM, 1997, p. 49.

grandes escritores que comenzaron a incorporar a su *corpus* de lecturas a partir de la reflexión garciaponciana: Robert Musil, Pierre Klossowski, George Bataille, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Hermann Hesse, Hermann Broch, Cesare Pavese, Emily Brönte, etc., a los que asumieron como sus más significativas influencias. Esta incorporación de autores extranjeros y de tradiciones literarias diversas: austriacas, polacas, norteamericanas, holandesas, rusas, etc., proporcionaron al grupo un itinerario ideológico y creativo que los definió en tanto promoción.

Emmanuel Carballo y Jaime Moreno Villarreal afirman, respecto de la idea de Juan García Ponce como líder de su generación, que la beligerancia y generosidad con que éste asumió el papel de la crítica ha sido fundamental para el desarrollo de las posiciones del grupo. Al respecto, ambos autores parecen coincidir en que esta promoción: “nutrió el trabajo de ese grupo de artistas con la orientación de un discurso innovador, inteligente, amplio y cohesivo en el plano estético”¹⁵².

Juan Vicente Melo también alude a la dirección espiritual del grupo por parte de García Ponce en un ensayo titulado: “A propósito de Juan García Ponce: el nuevo lenguaje, la óptica distinta” (1997), donde dice: “De esa generación –supuesta o no, con todas sus simpatías y diferencias– acaso haya sido Juan García Ponce quien de mejor manera haya puesto la pauta. A través de la crítica y concretamente del ensayo sobre literatura y pintura, sobre nombres y obras que nos eran desconocidos”¹⁵³. Sergio Pitol dice en su artículo “Juan García Ponce” (1997), haber aprendido a concebir la literatura “como un placer del

¹⁵² Jaime Moreno Villarreal, “entre el jardín y el árbol” en <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=7798>

¹⁵³ Juan Vicente Melo, “A propósito de Juan García Ponce: el nuevo lenguaje la óptica distinta” en *La escritura cómplice*, Armando Pereira (compilador), México, ERA/UNAM, 1997, p. 31-32.

intelecto o del oído, integrarla al tejido cotidiano sin disociaciones ni excrecencias absurdas”¹⁵⁴.

Huberto Batis, en “La obra de Juan García Ponce” (1997), enumera algunas de la más influyentes lecturas garciaponcianas: “Strindberg, Proust, Joyce, Hesse, Mann, Musil, Broch, Pavese, Borges...–, ilustres creadores de la expansión de la conciencia literaria del siglo XX, forjadores de una nueva sensibilidad y de una nueva moral”¹⁵⁵ y dice que, son estos los escritores a partir de quienes García Ponce configuraría gran parte de sus ideas estéticas. Es importante señalar, en este sentido, el de las influencias garciaponcianas, la importancia que tendrá el ensayo titulado *La errancia sin fin* donde el yucateco hermana la literatura de Robert Musil, Jorge Luis Borges y Pierre Klossowski en torno al problema del principio de identidad y la representación que el arte opera en nosotros. En torno a estos nombres, el yucateco escribe una enorme cantidad de ensayos. En ellos, según Batis, García Ponce ha buscado aquello que es inseparable para él, la indisolubilidad de materia y forma. Batis cree que el carácter esotérico de la literatura garciaponciana surge de la búsqueda de:

[...] su propia temática, repitiendo sus mitos [los de Musil, Pavese, Klossowski, Bataille], variándolos, reencarnándolos en su experiencia, con lo que ha ido aumentando el alcance de su afán de conocimiento, sin renunciar jamás a *comprender* verdaderamente el “sentido”, sin excesivos desbordamientos irracionalistas –que no son, por otra parte, sino los errores indispensables a la conquista de una verdad que no es estable, que fluye, que es relativa, que es más un conjunto de verdades–, como lo aprendido del “hombre sin cualidades”¹⁵⁶.

Gracias a la comprensión de esas lecturas, que en cierto sentido desnudan las intenciones estéticas de García Ponce, podemos observar que su literatura se extiende sobre los temas

¹⁵⁴ Sergio Pitol, “Juan García Ponce” en *La escritura cómplice*, Armando Pereira (compilador), México, ERA/UNAM, 1997, p. 35.

¹⁵⁵ Huberto Batis, “La obra de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, Armando Pereira (compilador), México, ERA/UNAM, 1997, p. 67.

¹⁵⁶ *Ídem*.

más problemáticos de la cultura mexicana: la moralidad, la condición representativa del cuerpo en el arte, la relación del arte con la vida, la abstracción de la que surge la obra.

En este sentido, Magda Díaz establece en el “Prólogo” a *Imagen primera* de la Universidad Veracruzana (2007) que, conceptos como “la imagen, la mirada, la contemplación, lo disoluto y obscuro del cuerpo, el universo de las apariencias; así como aquellos que se manifiestan a través de antítesis y contrasentidos: la ausencia y la presencia, lo visible y lo invisible, el sentimiento y la carnalidad, la identidad a través de su negación y la inocencia mediante la perversión”¹⁵⁷ llenan, no sólo la narrativa garciaponciana, sino toda su obra, es decir, su vida y nos ofrecen posibilidad de lectura desde la óptica de una estética personal que en García Ponce deviene escritura y donde, los conceptos señalados por Díaz, aparecen como categorías estéticas que se van objetivando en diversos momentos de la obra del nacido en Yucatán..

Eugenio Mancera Rodríguez se refiere a todos estos aspectos en *Generación de Medios Siglo y poética del erotismo en Juan García Ponce* (2016), diciendo que “el lenguaje garciaponciano revela todo lo irracional”¹⁵⁸ y alude a que en la obra de García Ponce se manifiesta una nueva comprensión de la afectividad donde el cuerpo es una forma exaltada de la trascendencia.

“Literatura y pornografía” ensayo publicado en el volumen *Imágenes y visiones*, es uno de los textos que con mayor claridad evidencia esta actitud oscilante, a la que refieren Batis, Díaz y Mancera, entre los extremos de las dicotomías que tan significativas fueron a lo largo de su obra. Es necesario afirmar, como lo hace el propio García Ponce, que la literatura y la vida son una misma cosa: expresión dicotómica del *Yo* que se manifiesta de

¹⁵⁷ Magda Díaz Morales, “Prólogo” en, *Imagen primera*, Juan García Ponce, México: UV, 2007, p. 14.

¹⁵⁸ Eugenio Mancera Rodríguez, *Generación de Medios Siglo y poética del erotismo en Juan García Ponce*, México: Universidad de Guanajuato, 2016, p. 57.

forma permanente tomando cualquier forma. Al respecto, en una entrevista concedida a Carolina Calderón, el 7 de septiembre de 1997, Juan García Ponce hablando de la condición autobiográfica de su obra afirma:

Al escribir, yo entro a otra realidad que para mí es la verdadera, no porque sea menos real, no porque sea la realidad en la que te ganas la vida o en la que comes enchiladas o en la que te mueves, sino precisamente porque es más real, porque es el equivalente, porque es el espacio, el lugar en que esta realidad se te aclara y se hace más verdadera, cercana, auténtica¹⁵⁹

Vida y literatura se confunden en Juan García Ponce, porque se viaja de una a otra y esa acción supone que ambas se alimenten. Juan Antonio Rosado en “Los avatares del deseo” afirma que: para el yucateco la literatura es “la vocación la que merece celebrarse”¹⁶⁰ y, Alfonso D’Aquino, en un artículo titulado “Juan García Ponce”, hace notar la convivencia de las esferas intelectual e instintiva en la obra del yucateco y afirma que gracias a ello es posible observar, en su obra ensayística, una radiografía de su pensamiento que avanza de forma paralela a su desarrollo narrativo.¹⁶¹

Por otro lado, creemos que hace bien Adolfo Castañón en “Juan García Ponce, la mirada de una voz” (2002), al sostener que la obra de García Ponce nos remite a la disponibilidad para encarnar la vocación literaria, “a la voluntad y decisión para vivir en la literatura y para la literatura y hacer del ejercicio de la palabra un destino”¹⁶². En esto último reside el hecho de que en sus obras el escritor yucateco parece darnos una imagen de sí mismo porque, tal y como lo manifiesta en su *Autobiografía precoz* (1966): “Me gustaría

¹⁵⁹ Carolina Calderón, “Una entrevista con Juan García Ponce” en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, México: UV, 1998, p. 22.

¹⁶⁰ Juan Antonio Rosado, “Los avatares del deseo” en <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/rosado.pdf>

¹⁶¹ Cfr., Alfonso D’Aquino, “Juan García Ponce” en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6120>

¹⁶² Adolfo Castañón, “Juan García Ponce: la mirada de una voz” en *Nueve del treinta*, México: CONACULTA/ESN, 2002, P. 37.

–afirma García Ponce– que mi obra, cualquiera que sea su posible valor, pudiera verse como una especie de biografía de mis ideas”¹⁶³.

La búsqueda garciaponciana es una búsqueda sin centro, o mejor, aquella donde el centro es el arte y su significado, tal como lo afirma Alfonso D´Aquino es: “la realidad de la ficción y la importancia absoluta de la imaginación [...], es decir, el sentido que le da a la vida”¹⁶⁴. En este sentido, el de la confluencia entre la figura del escritor y sus personajes, los protagonistas masculinos de obras como *Pasado presente*, *El Libro o De Anima*, nos permiten identificar una especie de *alter ego* del yucateco o, como él mismo lo dice en *La errancia sin fin* respecto de Musil, Borges y Klossowski: “la búsqueda de una idea abstracta que puede tener más fuerza que el propio sentimiento de nuestra realidad (Musil). Nuestra personalidad nos despoja de ella y nos convierte en otro (Borges). Nadie es lo que cree ser, si no tan solo aquel en el que se representa lo que uno cree ser (Klossowski)”¹⁶⁵. Esta representación se opera en la obra de García Ponce en la caracterización que hace de sus personajes masculinos.

En *Pasado presente*, por ejemplo, Lorenzo el protagonista de la novela, es un lector voraz de autores como Musil, Klossowski, Pavese; gana el premio nacional de teatro; obtiene una beca para ir a Nueva York; se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, frecuenta *La Casa del Lago*. En *El libro*, Eduardo es profesor de literatura y tiene una profunda afición por Musil, de hecho la historia transcurre en torno a *La coronación del amor* un título musiliano. En *De Anima*, Gilberto escribe un cuento llamado el *Gato* homónimo del cuento de García Ponce y de una novela de la producción garciaponciana del mismo título, y evidencia una significativa afición suya, la intertextualidad.

¹⁶³ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 118.

¹⁶⁴ Alfonso D´Aquino, *Op. Cit.*.

¹⁶⁵ Juan García Ponce, *La errancia sin fin*, México, Nueva imagen, 2001, p. 10.

Nosotros leemos esta condición literaria garciaponciana en el mismo sentido que lo hicimos con Melo, el de una Travesía Textual en la que cada texto es el ancla que supone el movimiento del centro desde donde la obsesión nace.

Estos ejemplos parecen ser razón suficiente para leer la obra del yucateco desde una perspectiva intelectual que hermana su obra narrativa con su ensayística y su autobiografía. Si aceptamos lo que el autor de *Imágenes y visiones* dice a Carolina Calderón en la misma entrevista que hemos citado anteriormente en torno a la relación vida-literatura y el cuestionamiento del principio de identidad por la existencia de esta relación, podemos aceptar que la narrativa garciapociana explora la cuestión sobre el doble juego que hay entre el escritor y su vida. En la entrevista referida, Calderón pregunta a García Ponce si considera que hay un doble juego entre el escritor y su vida. El escritor responde diciendo:

Considero que hay una cierta complacencia malvada e ingenua del escritor al poner en sus obras algunas cosas que son total mente suyas pero cambiadas de contexto, desfiguradas, a veces invertidas de sentido: esto es, un sistema de revelaciones/ocultaciones"...Para mí la Literatura es siempre autobiográfica, es terriblemente autobiográfica pero a través de este elemento de transposición¹⁶⁶

Que la literatura sea siempre autobiográfica nos permite analizar, bajo la perspectiva del propio García Ponce, sus obsesiones y consentir que la garciaponciana sea una obra de investigación, un clavado a la existencia para encontrar en sus propias contradicciones el hilo rector de sus obsesiones. Por esta razón cuando los críticos han afirmado que García Ponce es un imitador, casi un plagiario, D'Aquino ha preferido referir la idea del yucateco según la cual en el arte hacemos todo por imitación y ello nos convierte en unos falsificadores.

¹⁶⁶ Carolina Calderón, *Op. Cit.*, "p. 17-18.

Otro aspecto que resulta significativo en la obra de García Ponce es la mirada, probablemente sea este el aspecto que mejor define sus manías. Inserto en la más profunda tradición mística, donde la mirada representa la captación más significativa de una obra de arte, García Ponce afirma: “es la seducción de la imagen lo que importa”¹⁶⁷ porque tal como lo considera Ramón Xirau en su artículo “Hacia el descubrimiento de la aventura” (1997): “ver para García Ponce es vivir, sobre todo si este ver es un referirnos, acaso más allá de vocablos y palabras, a lo invisible que preside todas las formas de ver”¹⁶⁸, y ello explica, en cierto sentido, su afición por las imágenes y, el *voyeurismo* como manifestación más permanente de su narrativa. Es necesario advertir que la noción de *voyeur* no tiene en García Ponce un carácter restrictivo a la noción del que observa, sino que debemos aplicarlo a la escritura porque, quien escribe observa la obra en tanto en la escritura se contempla a sí mismo. Este asunto es evidente en *De Anima*, en *El gato* (la novela y el cuento) y, sobre todo, a lo largo de la obra ensayística que el escritor yucateco tiene sobre pintura.

La noción de erotismo en Juan García Ponce es ya prácticamente un lugar común y la relación con la mirada se hace evidente en gran parte de sus relatos pero no el sentido de la observación sino en el de la representación. Incluso en los escritos de juventud, desde los cuales se dejan ver estos devaneos con lo erótico, la contemplación y el papel preponderante de la mirada en su narrativa aparece con fuerza en *Imagen primera* o *La noche*. Este gesto le ha valido ser identificado como parte de un *corpus* erótico que unifica su obra con la Klossowski, Bataille y el Marqués de Sade.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁶⁸ Ramón Xirau, “Hacia el descubrimiento de la aventura”, en *La escritura cómplice*, Armando Pereira (compilador), México: ERA/UNAM, 1997, p. 67.

La de Juan García Ponce es, según Ángel Rama, una literatura que “nace de un ejercicio hedonístico –el placer de contar se asocia a los variados placeres, en especial eróticos, de que habla–. En García Ponce la literatura es una “cuya voluntad de sustituirse a la vida real es evidente”¹⁶⁹. El propio Ángel Rama en “El arte intimista de Juan García Ponce” (1997) intenta hacer una radiografía del mundo narrativo garciaponciano y afirma:

Su mundo es el de la ciudad. Sus personajes los integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores intelectuales, estudiantes artistas. Sus temas las relaciones sentimentales entre esos seres, los modos y el desamparo que forman, para él, la textura de la vida, el pánico que origina la exigencia inquisitiva del mundo, el pavor de la responsabilidad y la concomitante, la permanente añoranza de la adolescencia loca y de la infancia protegida. Ese conjunto de referencias se arquitecturan armónicamente en esta admirable novela¹⁷⁰

Respecto de la relación de la obra de García Ponce con el hedonismo llama la atención, también, la lectura de la obra garciaponciana que elabora Eugenio Mancera cuando afirma, al establecer una relación directa con la corporalidad femenina y la obra del escritor mexicano, que el cuerpo, en García Ponce, es una consideración del deseo y la sexualidad exaltada.¹⁷¹

Por su parte, Huberto Batis en “La obra literaria de Juan García Ponce”, confirma la evolución de la narrativa del yucateco caracterizándola como una obra en la cual se privilegia la “búsqueda de identidad estética, en acción, en continuo camino, en acumulación enriquecedora”¹⁷² en la cual el verdadero tema es la introspección. En esta tesitura introspectiva, la literatura garciaponciana no tiene otra intención, tal como lo afirma John Bruce Novoa en “Los cuentos de Juan García Ponce: primera etapa” (1997), que:

[...] convertirse en otro ámbito más propicio para el Ser: mas como ese espacio no se encuentra en el mundo dominado por las reglas y la lógica que forman la misma contingencia parece necesario

¹⁶⁹ Ángel Rama, “El arte intimista de Juan García Ponce”, en Armando Pereira (compilador) *La escritura cómplice*, México: ERA/UNAM, 1997, p. 54.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁷¹ *Cfr.*, Eugenio Mancera Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 162.

¹⁷² Huberto Batis, *Op. Cit.*, p. 66.

crearlos en la misma literatura. Esta posibilidad –de hacer de la literatura un espacio de la posibilidad de lo imposible– se centra en los cuentos de García Ponce¹⁷³.

Gracias a esta nueva estancia del *Ser* y, al itinerario intimista de la prosa garciaponciana que deriva en una novela sumamente intelectual, la imaginación funda un nuevo horizonte narrativo en cada oportunidad en la que la realidad se vuelve un problema estético que sólo puede ser explicado por la realidad misma vuelta símbolo, figura, imagen, cuerpo femenino.

John Brushwood en “Cuatro novelas de Juan García Ponce: imaginación e intelecto” (1997), ha caracterizado la novela del yucateco como una “novela de cámara” término que pretende aplicar gracias a dos circunstancias características de la obra del García Ponce. La primera es “la identificación del personaje con la totalidad de la circunstancia en que existe y [la segunda] la resolución de las tensiones interpersonales que surgen en una cultura cuyos valores son cada vez más relativistas”¹⁷⁴. Por eso es posible ver un gesto existencial en la narrativa garciaponciana y en el desarrollo de sus estrategias discursivas.

Para Brushwood, Juan García Ponce pasa por cinco momentos en el desarrollo de su obra:

[...] desde los cuentos que revelan el intimismo y la preocupación social, una primera novela intimista, la segunda que pasa desde el intimismo hasta la preocupación social, una cuarta fase que revela un intelectualismo excesivo; la quinta en que se logran dos equilibrios (imaginación-intelecto e intimismo-compromiso social). En esta última todavía se observa el efecto de la cuarta fase, pero las características básicas de *La invitación* son las que se han observado en la obra de García Ponce desde sus primeros cuentos. P. 157.

Gracias a esta caracterización, y partiendo de la idea de que García Ponce no es un escritor que prefiera el desarrollo técnico, parece evidente que la evolución de su narrativa es más

¹⁷³ John Bruce Novoa, “Los cuentos de Juan García Ponce: primera etapa”, en Armando Pereira (compilador), *La escritura cómplice*, México: ERA/UNAM, 1997, p. 114-115.

¹⁷⁴ John Brushwood, “Cuatro novelas de Juan García Ponce: imaginación e intelecto” en *La escritura cómplice*, Armando Pereira (compilador), México, ERA/UNAM, 1997, p. 145.

bien de orden temático y, por ello, el papel de la imaginación está siempre ligado al intelectualismo. Es necesario advertir, como lo hace Daniel Goldín en el prólogo a *Apariciones* que García Ponce es enemigo del efectismo porque:

[...] no ha buscado conciliar en su literatura la vida con el arte mediante ningún juego extraordinario. Parte de la noción de que lo extraordinario se encuentra en la vida cotidiana y ha logrado descubrir en ella un misterio que la convierte en el escenario de una infinita revelación.¹⁷⁵

Como hemos podido ver el universo narrativo de García Ponce hace coincidir vida y obra mediante la unión de los impulsos y deseos de sus personajes, mediante la corporalización permanente del deseo que busca siempre el cuerpo femenino para objetivarle por la representación y la identificación de esta figura con motivos literarios y visuales. En este universo, el lector no puede simplemente dilucidar el desarrollo de las tramas sino que debe involucrarse con la tradición a la que se adhiere el propio autor a fin de comprender, como lo cree Alfonso D´Aquino: “un mundo que es tierra fértil a los influjos externos y en el que han fructificado los elementos comunes e imperecederos de una tradición elegida a la que continúa y enriquece, más aún, a la que confirma y consuma”¹⁷⁶.

La narrativa garciaponciana es, tal y como le cree Ángel Escarpeta Sánchez en “La intertextualidad en *De Anima* de Juan García Ponce” (1997): “el hallazgo del pretexto adecuado que nos permite regresar siempre al lugar en el que queremos habitar”¹⁷⁷. Todo esto no sin derivar permanentemente en el desarrollo que se exige a la búsqueda de un afán que nunca se alcanza.

¹⁷⁵ Daniel Goldin, “Prologo” en *Apariciones*, Juan García Ponce, México: F.C.E, 1987, p. 8.

¹⁷⁶ Alfonso D´Aquino, *Op. Cit.*

¹⁷⁷ Ángel Escapeta Sánchez, “La intertextualidad en *De Anima* de Juan García Ponce” en *Juan García Ponce y la Generación de Medio siglo*, México: UV, 1998, p. 125.

3.1 Juan García Ponce, de la ficción al ensayo.

Si asumimos, como lo hemos hecho que en el grupo de Juan García Ponce es complicado separar la prosa de ficción de su trabajo crítico o de su ejercicio ensayístico, debemos asumir que, tal como lo señala Daniel Goldin, no hay en la obra garciaponciana: “pregunta que no se formule a una obra en específico o que no surja de ella y vaya a parar a la misma o a otra obra como un sitio último de la respuesta”¹⁷⁸.

Juan Vicente Melo afirmaba que el trabajo crítico de la generación había dotado a quienes entraron en ella de un estilo narrativo distinto y propio. Siendo escritores que hacen crítica es fácil reconocer algunos de los trazos ensayísticos en sus obras de ficción y viceversa. Es decir, podemos identificar un diálogo crítico-creativo, bifronte en ellos y hacer, tal como lo hicimos para el caso de Juan Vicente Melo, un itinerario o travesía que va del ensayo a la novela y de la novela a la autobiografía de forma permanente.

Daniel Goldin sintetiza esta actividad en García Ponce diciendo que:

Si el ensayista se dirige al arte para enfrentar al nihilismo, el artista que él interroga no podrá responder sino con la realidad de la forma; la realidad del lenguaje que ha perdido su inocencia, la del lenguaje que se vale de la conciencia de su imposibilidad de decir para decir: la del lenguaje que se ha descubierto silencio, pero, sobre todo, la del artista que, a pesar de esto, se niega al silencio¹⁷⁹.

La pregunta que motiva esta actitud es aquella que versa sobre la mutabilidad del discurso literario que, aunado al discurso crítico de la generación de *Medio Siglo*, se vuelve evidencia de una nueva sensibilidad artística distinta a la existente en nuestro país al momento de su aparición. Quizás hoy más que en ningún otro momento sea complicado separar tajantemente uno y otro discurso o establecer una relación de subsidiariedad del discurso crítico respecto del literario. Además de la enorme cantidad de ensayos que García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol dedican a esta condición, queremos destacar el texto

¹⁷⁸ Daniel Goldin, *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 14.

de Julieta Campos *Función de la novela* (1973), como un ejemplo de la puesta en marcha de esta actitud que une discursos afines pero distintos en el sentido en que, dichos discursos, van dejando aparecer algunas de las preocupaciones críticas que luego se evidenciarán en la narrativa de estos autores y nos permiten hacer un seguimiento preciso de esas condiciones en sus textos. Para Campos, lo mismo que para García Ponce, “el universo donde surge la novela es aquel donde se empieza a gestar el desarrollo de una conciencia individual y la narración es el vehículo adecuado para mostrar ese proceso”¹⁸⁰. Parece ser que en Juan García Ponce, como en otros escritores de su generación, la obra ensayística nos permite evidenciar la forma en que sus ideas estéticas se manifiestan en su obra.

Al respecto Oscar Rivera-Rodas, en un artículo titulado: “Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce” (1998) ha afirmado que la reflexión de García Ponce es una que versa en torno a los modos en que la literatura cumple como principio ordenador de las manifestaciones estéticas: “ante la ausencia de respuestas, la creación artística es más que nunca un oscuro y difícil viaje hacia lo desconocido”¹⁸¹. Gracias a esta condición de inestabilidad la literatura es, como lo cree García Ponce, para el caso de Herman Broch, una aspiración hacia la identificación de “un estado intermedio en el que el derrumbe de los valores coloca al autor fuera del mundo establecido y sin ningún otro en el cual pueda apoyarse”.¹⁸²

Según Rivera-Rodas, el abandono de las ideas teológicas conduce al pensamiento garciaponciano a centrarse en sí mismo puesto que: “el terreno de la realidad humana es el

¹⁸⁰ Julieta Campos, *Función de la novela*, México: Joaquín Mortiz, 1973, p. 35

¹⁸¹ Oscar Rivero-Rodas, “Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce” en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, México: UV, 1998, p. 45.

¹⁸² Juan García Ponce, “A propósito de Hermann Broch” en *Entrada en materia*, México: UNAM, 1968, p. 209.

único de que disponemos para encontrarnos a nosotros mismos”¹⁸³. Por eso, ante este espacio solitario, el arte, la literatura está obligada a buscar los medios a través de los cuales el hombre sea capaz de asumir cabalmente sus limitaciones. El primero de ellos es, posiblemente, la perspectiva y quizás éste aspecto como ningún otro nos ponga en el terreno de lo que Gianni Vattimo considera la X y deriva de la alusión niezscheana a la muerte de Dios¹⁸⁴, es decir la indeterminación del sujeto. En este sentido García Ponce parece ser consciente de que la ausencia de sentido lejos de desintegrarnos determina una fuerza centrípeta que encuentra su centro en la dispersión y en la contemplación su mecanismo.

García Ponce es un escritor honesto cuyos temas, según lo expresa Lauro Zavala en “Juan García Ponce ensayista: una interminable búsqueda de lo inasible” (1989), son: “la construcción de una realidad autónoma a través de la escritura y mostrar en ella la realidad de la pintura, la literatura, la muerte, lo sagrado, las contradicciones de la moral”¹⁸⁵. La actitud de García Ponce se centra en el desarrollo de una expresión que quiere descubrir, para sí, sus propias contradicciones y delinear una estética personal en la cual, la verdad de la imaginación se vuelva la verdad de la vida y la vida se vuelva la verdad de la imaginación en un trazo que, de ninguna forma, transgrede la razón sino que simplemente moviliza la vida porque la hace entrar en un espacio desde el cual, como lo dice a Carolina Calderón, “la realidad se aclara y se hace más verdadera, cercana, auténtica”¹⁸⁶ en tanto se ha simbolizado y es propicia para la representación.

¹⁸³ Oscar Rivero-Rodas, *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁸⁴ Gianni Vattimo, *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paídos, 1995, p. 10.

¹⁸⁵ Lauro Zavala, “Juan García Ponce ensayista: una interminable búsqueda de lo inasible” en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, México: UV, 1989, p. 78-79.

¹⁸⁶ Carolina Calderón, *Op. Cit.*, p. 22.

En este espacio, el de representación, según lo hace notar Gabriela Martínez-Zalce en “Pornografía del alma” (1989), García Ponce “ofrece la oportunidad de hacer aparecer en el mundo el espacio de la posibilidad de lo imposible”¹⁸⁷. Esta aparición de lo invisible será uno de los aspectos más significativos en el ensayo garciaponciano y, sobre todo está presente en volúmenes como *Nueve pintores mexicanos* (1968) y *La aparición de lo invisible*.

García Ponce sabe que la relación con la literatura es compleja. En la entrevista citada anteriormente con Carolina Calderón, podemos observar la ambigüedad con la que el yucateco concibe esta relación cuando dice: “de pronto uno viaja de la literatura a la vida cotidiana y lleva la exaltación de la literatura a la realidad contingente, entonces hay continuamente una acción de ida y vuelta en que los dos extremos se están alimentando”¹⁸⁸. Este constante devenir de la literatura a la vida y de la vida a la literatura provocará en García Ponce una especie de incertidumbre que buscará responder por medio de la escritura y cuyas respuestas evidenciarán sus postulados estéticos. En “Entrada en materia” (1968), para citar un ejemplo, el yucateco afirma:

[...] en nuestra época lo que el hombre y el artista experimentan es precisamente la ausencia de ese orden. La literatura se ve obligada a buscar el principio ordenador en otras formas estéticas, a su vez y entra de una manera inevitable al terreno de la ironía y la parodia¹⁸⁹

Este acceso al terreno de lo desconocido, de la representación y el otorgamiento de sentido, permite a García Ponce esbozar la imagen de sí mismo en tanto escritor. En este sentido, el de ir delineando sus posturas estéticas, al tiempo que se autodefine, García Ponce en “Imposibilidad de la novela” (1968) afirma:

¹⁸⁷ Gabriela Martínez-Zalce, “Pornografía del alma” en Armando Pereira (compilador) *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, México: UV, 1989, p. 66.

¹⁸⁸ Carolina Calderón, *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁸⁹ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 45.

[...] es difícil pensar en la literatura, en el arte, exclusivamente en términos de una acción concreta para someter a un juicio de valor, ignorando toda la parte de alto juego espiritual, de auténtico placer por la forma, por el mero hecho narrativo, en el caso de la novela, sin dejarnos fuera una parte de ella y quizás no la menos importante, incluso como expresión ética, además de estética¹⁹⁰.

El autor de *Inmaculada o los placeres de la inocencia* sabe que la literatura implica no sólo un trabajo creativo, sino, sobre todo, un ejercicio crítico a partir del cual las obras se van configurando al mismo tiempo que la vida se configura en la literatura.

En su *Autobiografía precoz*, a la que él mismo llama un ensayo autobiográfico y nos permite, en cierto modo pasar de largo todo el aspecto ficcional de la autobiografía, advierte de sus intenciones, a un tiempo, literarias y críticas cuando afirma:

He tratado de encontrar mi propia forma en el relato, el cuento y la novela porque me parece que estos géneros se adaptan más a la naturaleza, demasiado subjetiva quizá, de lo que quiero decir y para lo que necesito la libertad que no supe encontrar en el teatro sin caer en un rompimiento con toda la referencia a la realidad inmediata que es contrario a mis intenciones y a mi concepción de la literatura. Sin embargo, amo mucho también la forma del ensayo. A través de ella he tratado de mostrar de qué manera algunas obras, algunos libros nos enfrentan al problema de la realidad, del mismo modo que he buscado expresarlo por medio de personajes y acciones. En el ensayo he tratado también de incorporar a la literatura mi pasión por la pintura y lo que puede decirnos sobre la vida. Y por último, a él debo gran parte de la posibilidad de vivir más o menos decentemente como escritor practicando la crítica y el comentario.¹⁹¹

Gracias a este modo de comprender la dinámica del mundo, García Ponce constituye al ensayo como creación y ello le permite situarlo como un género caro a la manifestación de sus ideas estéticas al mismo tiempo que radiografía sus influencias e intereses más pulsantes haciéndolo una geografía de la tradición literaria a la cual busca adherirse. En ensayos como “La imposibilidad de la novela”, “El artista como héroe” (1968), “El escritor como ausente” (1968), el yucateco plantea algunos de los aspectos que bien pueden ser evaluados desde su narrativa y nos permiten ir esbozando una teoría estética garciaponciana mucho más que un trazo reflexivo del arte en su obra. Consideramos que, para García

¹⁹⁰ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 192.

¹⁹¹ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 120-121.

Ponce, ensayo, crítica de arte o literatura no son “ejercicios marginales de su quehacer creador”¹⁹², como lo ha señalada atinadamente Adolfo Castañón, sino trazos estéticos y puntos de anclaje de su experiencia personal que devienen escritura. Por ejemplo, “En Imposibilidad de la novela”, el yucateco afirma:

Es difícil pensar en la literatura, en el arte, exclusivamente en términos de una acción concreta para someter a un juicio de valor, ignorando toda la parte de alto juego espiritual, de auténtico placer por la forma, por el mero hecho narrativo, en el caso de la novela, sin dejarnos fuera una parte de ella y quizás no la menos importante, incluso como expresión ética, además de estética”.¹⁹³

Es importante señalar esta idea garciaponciana de la intromisión de la vida en la literatura y cómo sus ideas sobre la literatura se van convirtiendo en una apuesta contemplativa sobre la vida, son parte fundamental de una estética donde la mirada y el cuerpo, que podemos llevar a la escritura en el ensayo y la literatura creativa, se hacen manifiestas de un mismo trazo.

La ambigüedad con la que define García Ponce la escritura y la vida son precisamente lo que las une, las hace una sola actividad. Para evidenciar esta antítesis productora del simbiótico vida-escritura en el artículo “Marcel Proust: Imposibilidad del amor, posibilidad de la novela” de *Imágenes y Visiones* (2003) García Ponce dice:

En la escritura todo está fijo; en la vida todo se mueve. Entrar a la escritura, entonces, es abandonar la vida, equivale de hecho a vivir como muerto, más radicalmente aún, a elegir la muerte, pero con la salvedad de que ésta es una elección simulada que se hace desde la vida para sumergirse en el campo de la inmovilidad y dentro de él recoger a través de la memoria involuntaria la memoria que no le pertenece ni siquiera al individuo al que no le está permitido realizar ningún esfuerzo mnemotécnico para encontrarla y hallar sus recuerdos, sino que debe permitir que ésta llegue a él como si no le perteneciera, del mismo modo que la vida no nos pertenece sino que la vamos construyendo con nuestras acciones y *nuestra vida*.¹⁹⁴

¹⁹² Adolfo Castañón, *Op. Cit.*, p. 38.

¹⁹³ Juan García Ponce, “Imposibilidad de la novela” en *Apariciones*, México, F.C.E., 1987, p. 192.

¹⁹⁴ Juan García Ponce, “Marcel Proust, imposibilidad del amor, posibilidad de la novela” en *Imágenes y Visiones*, México, ALDUS, 2003, p. 134-135.

El escritor yucateco sabe que se puede escribir cuando la realidad sobre la que se escribe no es sino un espejismo, en ello se parece a Juan Vicente Melo.

La reflexión propuesta por García Ponce parece significativa en el sentido de un desarrollo que pretende radiografiar el mundo que el yucateco pretende llevar a la literatura y desde el cual su literatura toma forma. Hay que señalar además que la literatura, el arte, del siglo XX, es para García Ponce una literatura capaz de destruir nuestra propia identidad debido a que es, según lo registra en “Pornografía y Literatura” (2003) es:

[...] una literatura problemática, de crisis, nos es difícil descubrir que esta característica obedece a que nuestro tiempo también lo es. El derrumbe de los valores, la crisis del idealismo, que paralelamente a la acción, al mero devenir cotidiano y su continuo precipitarse a la muerte, nos hace ver tan claramente la inevitabilidad del fin define en más de una dirección el destino de nuestro mundo. A partir de ella, la realidad de los Buddenbrook rinde a la ausencia de sentido. El hombre descubre su soledad frente al cosmos y el abismo de la nada se abre ante él. La relatividad de todos los valores establecidos y aceptados se hace evidente y el carácter fragmentario, disperso de la realidad se impone. Ante ella, el artista, nos impone a su vez la verdad de la forma, actúa como un sustituto, como un refugio ante una realidad insoportable en lugar de llevarnos a ella.¹⁹⁵

En García Ponce la literatura está llamada a hacer desaparecer la noción del *Yo* sobre la que nuestros fundamentos culturales se asientan, por eso afirma, al mismo tiempo que advierte: el “*Yo* desaparece destruido por la violencia que se ejerce contra él o absorbido en el plano común de las satisfacciones impuestas. Pero si no hay un “yo” no hay un “tú”, sino hay Uno no hay Otro”¹⁹⁶. Huelga decir que este principio de violencia sobre el *Yo* encuentra su más significativa manifestación en la experiencia erótica donde los amantes pueden expresar este itinerario hacia lo *Otro* desde sí.

García Ponce se pregunta cómo hacer que la creación artística puede describir el viaje a lo desconocido y, de qué manera el derrumbe de los valores propuestos en épocas

¹⁹⁵ Juan García Ponce, “El artista como héroe” en *Apariciones*, México: F.C.E., 1987, p. 202-203.

¹⁹⁶ Juan García Ponce, “Literatura y Pornografía” en *Apariciones*, México, F.C.E., 1987, p. 169.

anteriores parecen acercarnos, cada vez más, a una ausencia de respuestas a las que sólo el arte puede hacer que accedamos.

Por ejemplo, ¿qué hacer ante el abandono de las ideas teológicas que derivan en un sentimiento de soledad en el hombre? Ante esta condición de *Errancia sin fin*, García Ponce parece situar al arte como vía privilegiada de acceso a un orden establecido y al concepto de mirada, en tanto acto de contemplación, como la salida de ese sentimiento de soledad que deriva del sinsentido expresado por el hombre ante la imposibilidad de tener aquellas respuestas que antes de la proclama de la muerte de Dios y el fin de la metafísica cartesiana decretada por Heidegger, existían, es decir antes del inicio de la segunda mitad del siglo XX, donde el hombre encontraba en Dios su asidero, su respuesta, su posibilidad. Ante esta ausencia de sentido y responsabilidad ética el yucateco afirmará:

No creo en la realidad más que como una fuerza que al darnos la existencia también nos desintegra si hemos de obedecer a la ausencia de sentido que la ha determina en tanto fuerza de la realidad para convertirla en una forma desde la que, sin que pierda sus atributos esenciales y su tendencia a la dispersión, podemos encontrarla de una manera tal que en esa misma contemplación encontramos nuestra propia conciencia.¹⁹⁷

En *De Anima* por ejemplo bien puede observarse que la actitud de Gilberto «*escribir sobre lo que escribe*» está en relación directa con aquello que aparece en el artículo garciaponciano “El escritor como ausente”. En la novela, Gilberto, sabe bien lo que García Ponce señala en el artículo mencionado, que “no se escribe para transformar el mundo establecido ni para dictar consejos de cualquier especie, sino porque el espacio de la escritura es un mundo”¹⁹⁸. En ese mundo la contradicción se vuelve certeza, la errancia permanente que al desfigurar la realidad la configura, espacio donde el escritor se embriaga

¹⁹⁷ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, México: Joaquín Mortiz, 1982, p. 10.

¹⁹⁸ Juan García Ponce, “El escritor como ausente” en *Apariciones*, México: FCE, 1987, p. 331.

antes que se redime, donde el escritor “no siendo nada, tiene la enorme ventaja de que puede serlo todo a través de ese medio constante que es”¹⁹⁹. El lenguaje, la configuración de la realidad, la construcción del sentido del mundo por el signo y la representación representan para nuestro autor la posibilidad de ser alguien no siendo nadie.

También en *De Anima* podemos observar que:

[...] la realidad y la ficción son intercambiables, Paloma no solo es apresada en el cuento dentro del cuento, sino que de ese cuento se derivan los dibujos en los que, por el arte de Nicolás, Paloma será también apresada, así como lo será en una película dirigida por Mario y donde la misma Paloma actuará el papel de Paloma como personaje del cuento de Gilberto y, por lo tanto, de los dibujos de Nicolás²⁰⁰.

Gilberto sabe, porque lo reconoce en Paloma, que la escritura es “la posibilidad de un movimiento sin fin”²⁰¹ porque en ella, en la literatura, el hombre se traiciona a sí mismo a fin de que surja lo que el propio yucateco llama la posibilidad de lo imposible.

La mirada es sin duda el aspecto por el que asistimos a esta revelación. Y éste, el de la mirada, es uno de los temas más recurrentes en la obra de Juan García Ponce, sobre todo en lo aquello que tiene que ver, ya lo anotamos anteriormente, con su reflexión sobre el fenómeno plástico.

La pintura ocupa, en el ensayo del yucateco, un lugar preponderante y su relación con ella está determinada, sin lugar a dudas, con el poder evocativo de la imagen y su productividad representacional. Al igual que Pierre Klossowski, para García Ponce, “el simulacro no es una catarsis (la que sólo significa un desviación de fuerzas) pues reproduce la realidad del fantasma a nivel del juego; es la puesta en escena de la realidad agresiva”²⁰². Ese simulacro está operado, con frecuencia, por la representación que la mujer hace de sí

¹⁹⁹ Juan García Ponce, “Los medios del fin” en *Apariciones*, México: FCE, 1987, p. 334.

²⁰⁰ Juan Antonio Rosado, “Erotismo y misticismo Juan García Ponce” en Armando Pereira (compilador) *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, México, UV, 1998, p. 115.

²⁰¹ *Ídem*.

²⁰² Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, Buenos Aires. Las cuarenta, 2010, p. 20.

misma en la narrativa garciaponciana, o bien, por la forma en que, al representar a la mujer, el hombre se enfrenta con lo más profundo de su ser, el deseo.

No es extraño que, en su obra narrativa, la representación de figuras femeninas como las de Inmaculada en *Inmaculada o los placeres de la Inocencia* o Paloma de *De Anima*, o las mujeres de *La crónica de la intervención*, por nombrar algunas solamente, manifiestan la posibilidad de ver, de la misma forma que Roberte en la obra de Klossowski, al arte “como representación en la que la pura fuerza incoherente de la vida obtiene su coherencia al hacerse visible en el campo de la representación”.²⁰³

Desde nuestro punto de vista, Klossowski y García Ponce coinciden en la comprensión del arte como la fabulación de una fisonomía que tiene todos los nombres o adquiere todos los rostros. Por eso, Roberte se transfigura, por eso los personajes femeninos de García Ponce gozan en la mirada de los otros, porque, en el sentido de la fabulación que son, adquieren significación en la fábula que representan. Buscador de lo eterno, por definición, el artista tiene como tarea “preservar la esencia divina en el origen del culto”²⁰⁴, tal como lo hace García Ponce con sus personajes femeninos que existen en función de la necesidad imperante del sujeto de descubrir una identidad que, en el caso de las mujeres garciaponcianas, se encuentra oculta en su cuerpo, un cuerpo del que sólo puede tenerse la imagen o participar de él en la liturgia en la que ellas son la eucaristía.

Esta representación es para García Ponce la posibilidad del encuentro con el Absoluto. Mirada que se vuelve entera sobre el objeto contemplado para desencadenar su significación; exploración espectacular por la que el deseo se vuelve inmenso y lo divino se alcanza mientras atenta contra la ortodoxia. A igual que Acteón cuando mira a Diana, los

²⁰³ Juan García Ponce, *Teología y Pornografía: Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México: ERA, 2001, p. 28.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 42.

personajes masculinos de García Ponce, ven aparecer frente a ellos, por distintos medios, lo invisible.

En *Teología y Pornografía: Pierre Klossowski en su obra: una descripción* (1975), García Ponce caracteriza al arte como el “sin lugar donde debe encontrarse el Absoluto”²⁰⁵. Esta condición mística, es desde nuestra perspectiva, la *conditio sine qua non*, la mirada deviene imagen y esa imagen nos conduce a un movimiento descentrado en que el artista se desplaza para encontrar la coherencia que le otorgue sentido a su obra: la identidad.

Creemos que es posible caracterizar la vocación de García Ponce en el mismo sentido en que él define la de Pierre Klossowski: una vocación nacida de “la voluntad de hacer arte, la vocación de artista, cuya realización le otorga una identidad disuelta finalmente en la obra misma, en la que encuentra la coherencia de su vida como falso centro”²⁰⁶.

En *La errancia sin fin* (1981), García Ponce expone su concepción del arte y la identifica con la obra de Jorge Luis Borges, Robert Musil y Pierre Klossowski diciendo que la única verdad verdadera es la verdad poética y que, en este sentido, la vida debe imitar al arte y no el arte ser la imitación irrestricta de la vida.

De esta forma, la representación artística se vuelve posibilidad de revelación de la verdad, fabula que de pronto se encuentra, según lo hace notar el yucateco, Ponce citando a Broch en *La errancia sin fin*, como “el fundamento de una realidad sin fundamento”²⁰⁷. En esa realidad infundada la continuidad de la vida se suspende y hace aparecer, como sucede con la Roberte de Klossowski o la Beatrice de *La invitación*, o la Beatrice de *La obediencia nocturna* “el imperio de la imaginación sobre la realidad, y la aceptación de la fuerza del

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 13.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 15.

²⁰⁷ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 107.

deseo como la creadora del sujeto en el que se manifiesta y se hace posible la vida”²⁰⁸. En un ensayo titulado “Realidad e imaginación” fechado en 1971y ubicado en el volumen *Trazos*, el yucateco afirma, refiriéndose a la poesía de José Juan Tablada, que la tarea del poeta consiste en lograr que cuerpo y lenguaje se relacionen para “convertirse en un signo común”²⁰⁹. De esta forma, es decir, partiendo de la vinculación entre el cuerpo y el lenguaje

García Ponce, define la tarea de la imaginación narrativa diciendo que:

[...] la novela contemporánea que quiere establecer la verdad de ese signo nacido de la relación entre el cuerpo y el lenguaje, que hace impersonal al cuerpo y personal al lenguaje, se mueve por eso siempre al margen, al margen de la sociedad, más allá de ella, para encontrar la libertad que permite entrar al mundo²¹⁰.

En *La aparición de lo invisible*, el yucateco ensaya respecto de la obra de Josef Albers “Homenaje al cuadrado” y confirma lo que hemos venido diciendo: “el arte se interpone entre nosotros y el fondo secreto de la realidad para ocultarnos su terreno mediante el engañoso recurso de la representación”²¹¹. La misión del artista, es pues, revelar lo oculto, profetizar la aparición de lo invisible, develar el itinerario de lo Absoluto.

García Ponce coincide con Maurice Blanchot al pensar que el arte se encuentra siempre en la ruta del origen. En este sentido, Blanchot afirma:

El arte [...], está siempre vinculado al origen, referido éste siempre al no-origen; explora, afirma suscita en un contacto, que conmueve toda forma adquirida, todo lo que está esencialmente antes, lo que es sin ser todavía. Y al mismo tiempo, se adelanta a todo lo que ha sido; es la promesa cumplida de antemano, la juventud de lo que siempre comienza y no hace sino comenzar²¹².

En la visión de Maurice Blanchot, el arte nos salva de la contingencia porque trasgrede el tiempo. Cuando Juan García Ponce describe la función del pintor con un cuadro de su

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 71.

²⁰⁹ Juan García Ponce, “Realidad de imaginación” en *Trazos*, México, UNAM, 1974, p. 238.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 239

²¹¹ Juan García Ponce, “«Homenaje al cuadrado» de Josef Albers” en *La aparición de lo invisible*, México, ALDUS, 2002, p. 95.

²¹² Maurice Blanchot, *La amistad*, Madrid, Trota, 2007, p.18-19.

hermano Fernando, justamente ubica la tarea del artista en el mismo sentido que lo hace el francés: el sentido de la trasgresión, respecto de la pintura de Fernando García Ponce, Juan dice:

[...] el artista está dominado por la obsesión de enfrentar el espacio vacío de la tela con plena conciencia de que ése es la realidad última, en tanto que el ámbito natural del espíritu quiere llegar, sólo que, como artista, tiene que hacerlo a través de los elementos de la creación, a través del color y la forma, desligados de toda referencia a cualquier realidad que no sea la suya, porque deben ser vistos como puros instrumentos al servicio del impulso de la creación. Igual que detrás del motivo que lleva a analizar la estructura formal de los objetos sólo se encuentra la voluntad de representar su última esencia, detrás del impulso de reducir la pintura a la expresión de sí misma se encuentra el propósito de radicalizar su carácter puramente espiritual, apartándola del velo de la realidad, de la apariencia de la realidad que puede proporcionar la figuración, para llegar a otra verdad²¹³.

En el “Epílogo” a *Nueve pintores mexicanos* Juan García Ponce señala su posición respecto del arte y el papel del artista diciendo que: “el artista es el único que verdaderamente fundamenta y hace posible la realidad”²¹⁴, nosotros creemos que si el artista logra dar fundamento a lo real es sólo porque lo trasgrede, porque, al colocarse en el espacio del deseo y pretender contemplar lo sagrado en su acepción más propia, lo separado, opera una renuncia a todo lo concreto y se lanza a lo eterno en un gesto que, por su incoherencia, posibilita la activación de la representación volviendo, por el lenguaje, signo a la vida misma.

En un ensayo titulado “Biografía y escritura” García Ponce alude a esa transgresión que opera el arte, sobre todo el arte narrativo, respecto de la vida como una mascarada. “la etimología de máscara –dice García Ponce– nos conduce directamente a persona. Y sin duda, detrás de cada obra se encuentra su creador con sus obsesiones y sus sueños muy particulares”.²¹⁵

²¹³ Juan García Ponce, “Fernando García Ponce” en *Nueve pintores mexicanos*, México: UNAM7DGE/Equilibrista, 2006, p. 68.

²¹⁴ Juan García Ponce, “Epílogo” en *Nueve pintores mexicanos*, México: UNAM7DGE/Equilibrista, 2006, p. 92

²¹⁵ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 243.

El autor de *Entrada en materia* asemeja el discurso teológico y el pornográfico justamente porque en ambos, la ruptura que se ejerce respecto de la institución que los define. Esta trasgresión puede ser operada sólo por el deseo de aquello a lo que somos ajenos. Teología y pornografía tienen, en García Ponce, el mismo itinerario, el de la representación que sobrepasa la limitación del discurso y la regulación de la institución normadora.

En su texto sobre Klossowski el yucateco considera que “tanto en la Teología como en la pornografía existe una anulación del fin natural –una simulación–, mediante la que se obtiene la creación de un espacio, el lenguaje se apoya y refleja en el cuerpo, el cuerpo se refleja y se apoya en el lenguaje”.²¹⁶ Respecto de esta condición teológica de la pornografía García Ponce considera que, en la literatura pornográfica, “si el hombre puede verse de pronto sometido a fuerzas superiores a aquellas en las que descansa su propia coherencia es porque quizás esa coherencia no es más que una ficción y una fantasía, una convención establecida por ciertos principios de la cultura para crear un determinado orden del mundo”.²¹⁷

El pornógrafo, al igual que el teólogo, es un sujeto descentrado y, ese descentramiento le permite habitar el espacio de la fantasía y manifestar su lengua como único recurso de expresión. La trasgresión operada por el lenguaje del pornógrafo aparece como incoherente respecto de la institución pero permite que lo ajeno se haga propio y lo sagrado se alcance como representación de una experiencia que vincula, en un solo movimiento, la realidad tangible del cuerpo que el pornógrafo desea con la necesidad intangible del alma.

²¹⁶ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 87.

²¹⁷ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 160.

Justamente en esta necesidad de representar la vida, de volver signo la vida misma, por la escritura, García Ponce vincula, a veces por la imitación, a veces por la sólo mención, su obra con la de sus escritores favoritos. Klossowski, Musil, Mann, Miller, son los referentes con los cuales es inevitable vincular la obra de García Ponce. Estos son los autores de los que la narrativa del yucateco, y su visión del arte en general, abreva. A partir de ellos, García Ponce emerge y desde ellos podemos entender la obra del escritor de *La invitación* como el intertexto general de un presupuesto estético que pretende encontrar la identidad en la representación del deseo y seguir su itinerario hasta sus últimas consecuencias.

3.2 Travesías Textuales Comparadas en la obra de García Ponce.

En este mismo trabajo hemos desarrollado el concepto de *Travesía Textual* para decir que, en la expresión narrativa de Juan Vicente Melo, es posible identificar anclajes teóricos y derivas epistemológicas en el desarrollo de su trabajo creativo. Hemos identificado, para el caso del escritor veracruzano, al ensayo y la autobiografía como una bitácora de la reflexión que hace sobre el arte, la música y la literatura.

Consideramos pertinente, dado que García Ponce asume la autobiografía como una biografía de sus ideas, desarrollar el mismo esquema para el caso del análisis de *La invitación* y decir que, en el caso de la novela publicada en 1972, la expresión reflexiva de Juan García Ponce se evidencia en la condición narrativa de su novela y, de paso, demostrar que las afinidades que el yucateco manifiesta con otros autores y anclar algunos de los conceptos más importantes en la narrativa del yucateco.

En primera instancia, consideramos a García Ponce el tejedor de una red en la que se pueden identificar una serie finita de relaciones entre sus textos y los textos de la tradición en la que él mismo se coloca. Textos como *La errancia sin fin* que giran en torno al problema de la identidad en la obra de Borges, Musil y Klossowski; *Entrada en materia* y *Las huellas de la voz* nos permiten identificar algunas de las ideas con las que el yucateco convive y dialoga en la búsqueda de una expresión propia y en la manifestación de su capacidad interpretativa.

En este sentido, el concepto de *Travesía Textual* nos permite identificar, a los autores y las obras que manifiestan las referencias culturales desde las que se construye una identidad escritural que en el caso de García Ponce está relacionada con la identidad, el placer y la contemplación. Estas referencias acumuladas que se expresan en la escritura constituyen una posibilidad de lectura en la que el lector le da cuerpo al mundo y sentido a su propia experiencia cuando se enfrenta a la obra del autor de *La invitación*.

En segundo lugar, existen una buena cantidad de ensayos en los que García Ponce dialoga con otras obras de la literatura y otros autores que se convertirán en referencias específicas a lo largo de su obra. Figuras como Henry Miller, Vladimir Nabokov, Marcel Proust, James Joyce, Cesare Pavese, entre otros, son, sin lugar a dudas, acicates a la razón garciaponciana y devienen mitomanías expresivas en la obra del yucateco.

Además de las referencias literarias, se encuentran, en la reflexión garciaponciana, textos sobre pintura entre los que destacan libros como *Nueve pintores mexicanos*, y el volumen de *La aparición de lo invisible* donde llaman la atención los ensayos: “El arte y el público”, “La pintura y lo otro”, “Paul Klee, el estado de creación”, “Rufino Tamayo: el mito revivido” en los que García Ponce dialoga con la expresión plástica en busca de afirmar la condición representativa y la necesidad de encontrar el origen de la obra de arte.

Jesús Camarero considera, en el ámbito de las *Travesías Textuales*, que la literatura y la cultura son expresiones dialógicas que se autoimbrican en la búsqueda de una expresión que permite identificar la manera en que se transfieren una serie de «enlaces» que producen “una interferencia interactiva beneficiosa y rehumanizadora”²¹⁸. Si, como hemos dicho anteriormente para el caso de Juan Vicente Melo, no hay lectura sin memoria, la construcción del sentido de un texto sólo puede operarse desde la activación de esa memoria y los objetos que producen el recuerdo y lo significan resultan necesarios para establecer el sentido de un texto. El teórico español considera que en la *Travesía Textual* podemos identificar cuatro elementos fundamentales: a) Mitos y temas; b) Fuentes e influencias; c) Relaciones transculturales; d) Relaciones temáticas nuevas.

En torno a la obra de Juan García Ponce, queremos centrar nuestra atención, sobre todo en las dos primeras categorías y, a partir de ellas, identificar las relaciones transculturales que se manifiestan en la obra del nacido en Yucatán. Posteriormente, identificaremos estos elementos en *La invitación*.

En torno a las mitologías garciaponcianas y a los temas que de ellas derivan, desde nuestro punto de vista, éstas se agrupan en dos grandes bloques: el origen de la obra de arte y, el problema de la representación. Es importante señalar que, en torno a la condición de representación, la noción de simulacro es fundamental en la comprensión de la obra de García Ponce en tanto coincide con su visión de una asimilación de la literatura y el arte como expresiones vitales que conviven y se dan sentido y se encuentran vinculadas, para él en el origen de la obra de arte.

Desde su origen, en las cuevas de Lascaux, el asunto fundamental del arte es la necesidad de la expresión de aquello que nos impresiona. Deseo permanente de

²¹⁸ Jesús Camarero, *Op. Cit.*, p. 101.

representación que alcanza realidad en la obra y, que por definición se manifiesta siempre esquivo y fugaz, el arte persigue el itinerario de Orfeo y a Acteón, desciende a un espacio que no le pertenece, trasgrede, rompe el principio de realidad para crear una realidad originaria en la que el sentido de su búsqueda, que es la imposibilidad, se ancla y al manifestarse, tal como sucede a los personajes ovidianos, los condena. De esta forma, por la condición condenatoria de la expresión, el arte es la forma primigenia de revelación que nos comunica con el *Otro*.

Sea cual sea el sentido de la expresión artística, su necesidad, su pertinencia histórica o su capacidad de convocatoria, el arte, en la perspectiva garciaponciana, no puede sino nacer del deseo, porque es el deseo el que pone en operación el principio de placer que busca satisfacer, sistemáticamente, la expresión artística: ludismo permanente que se abre frente a nosotros como representación. Símbolo de la experiencia de aquello que se busca sin descanso, representación del pensamiento sin meta que no imita la realidad sino que la construye para darle sentido al mundo. Por eso, el simulacro y la representación son los temas predilectos de la reflexión artística garciaponciana y representan, para nosotros, una posibilidad interpretativa fundamental de su obra.

En García Ponce, del mismo modo que sucede en el pensamiento de Maurice Blanchot, el arte nace del deseo y desde éste se expresa como un movimiento irredento que nos pone frente a la obra en el mismo itinerario del héroe órfico de *Las metamorfosis* de Ovidio. Maurice Blanchot utiliza la figura órfica para manifestar la condición de búsqueda que el arte expresa. El movimiento órfico, al que el francés identifica con un espejismo, está, de este modo, en el origen de la obra de arte. Por eso, García Ponce, asumirá, en el mismo sentido que lo hace Maurice Blanchot que el arte es un espejismo, un simulacro, una imagen que nos lleva más allá de lo visto o sentido.

Según el francés, “este espejismo, si efectivamente lo es, es como la verdad y el sentido encubierto del arte. El arte está siempre vinculado al origen, referido éste siempre al no-origen; explora, afirma, suscita en un contacto que conmueve toda forma adquirida, todo lo que está esencialmente ante, lo que es sin ser todavía”.²¹⁹

Si asumimos que en la *Travesía Textual* hay una dicotomía fundante que se expresa, primeramente, en los mitos que un escritor asume como bases de su desarrollo artístico y que, de a poco, se vuelven obsesiones escriturales y; en segunda instancia, en los temas que surgen de estos mitos y adquieren sentido en la escritura, es imposible pensar en una obra más allá de estas condiciones que le dan sentido a la expresión de un autor. Deriva incontenible, los mitos de los que un autor abreva en la expresión de sus temáticas, son el origen de su expresión. Puerto de una búsqueda que nunca termina pero desde la que se puede observar el horizonte donde se encuentra la estela que se persigue.

La contemplación de Diana por Acteón es, sin lugar a dudas, uno de los mitos fundantes de la expresión garciaponciana. Acteón, al igual que Orfeo, es el héroe de la trasgresión. La obsesión temática de la representación y la condición problemática de la identidad que se desprenden del mito del cazador, en la obra de García Ponce, devienen así, tema sintetizador de su pensamiento.

Acteón, el ser finito y corruptible se atreve a mirar a la diosa en su desnudez, irrumpe en el espacio de lo sagrado para acceder, por la mirada, a la representación de la diosa vinculándose, por la trasgresión, con aquello a lo que no está destinado. En el mito, Acteón convierte a Diana en signo de su afán y la hace aparecer para sí, en la imagen más perfecta de su verdad, signo del deseo que condena al héroe a un destino irredento: contemplar permanentemente la única verdad de la diosa: su imagen.

²¹⁹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p. 18-19.

Imagen, representación y simulacro son una triada que, en muchos sentidos expresa el origen de la obra de arte en el pensamiento de García Ponce. En “De la pintura” texto que aparece en el volumen *Las huellas de la voz*, el escritor yucateco, afirma que mirar es una forma afirmación del mundo que nos acerca con el absoluto²²⁰. Este acercamiento con lo trascendente, para el caso de Acteón, está vinculado a la diosa de la castidad eterna. Acteón es un joven cazador que contempla a la Diosa mientras ésta se baña y cuyo atrevimiento le cuesta ser convertido en ciervo al que sus propios perros devoran. Acteón trasgrede sus límites y es, en tanto trasgresor imagen del poeta, del artista, porque, “su deseo lo coloca inevitablemente fuera de la ortodoxia, que en el caso de Acteón sería la de las formas del culto consagrado a Éfeso”²²¹.

Acteón irrumpe en un espacio que no le está permitido, transgrede sus límites e inaugura, de esta forma, dichos límites haciendo aparecer por su atrevimiento la condena del que observa: el intento incesante de alcanzar lo imposible, culto eterno e insatisfecho que perpetua al cazador a la nostalgia infinita. Acteón y el artista comparten el destino con que García Ponce apertura su mitología narrativa, ambos son: “perro que ladra a la luna: el artista repite incesantemente el gesto en el que se expresa su nostalgia de absoluto”²²².

Si, tal como lo afirma García Ponce, asumimos que la tarea del artista es preservar lo divino por el culto, la representación de Diana iniciada por Acteón y la condena del héroe por su acción se verificaran en la narrativa garciaponciana de forma permanente. De este modo, su obra se convierte en la manifestación de un gesto contemplativo por el cual, el artista, asumiendo la condena de su atrevimiento, está obligado a experimentar, la

²²⁰ Cfr., Juan García Ponce, “De la pintura” en *Las huellas de la voz*, México, Ediciones Coma, 1982, p. 16.

²²¹ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 35.

²²² *Ibíd.*, p. 41.

ausencia del Absoluto y vivir en la ruta de la representación de ese golpe de vista que lo hace compartir el destino del héroe convertido en ciervo.

Sin embargo, Acteón contempla lo sagrado que consiste, según lo hace notar García Ponce en “El arte y lo sagrado” de *La aparición de lo invisible*, en “la continuidad del ser revelada a aquellos que fijan su atención, mediante un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo”²²³.

De este modo, el signo, Diana, toma la fisonomía de Inmaculada, Vania, Marcela, Paloma, de todos los personajes femeninos de la obra de García Ponce. La figura de Diana es la de la mujer cuyo “retrato alimenta al hombre inscribiendo en el movimiento de la representación, que coloca al pensamiento salido de la coherencia del signo, en la incoherencia de la vida, protegido por el signo”²²⁴. Por eso, no es exagerado decir que personajes como Inmaculada o Paloma sean objeto de representación pictórica. Esa representación que se hace de estos dos personajes de la obra del yucateco nos permite decir que al igual que la diosa, Inmaculada y Paloma son conducidas por el arte a manifestarse como imagen del deseo.

En la pintura según lo afirma el escritor yucateco en un artículo titulado: “Un pintor académico: Casimiro Castro”: “el rostro de la eternidad, de aquello que está antes y después del tiempo, se nos entrega siempre con la máscara inmóvil de la muerte, como experiencia disecada, más allá del paso de los días y de toda posibilidad de movimiento y transformación. Lo que la pintura nos entrega obtiene su ser como imagen del hecho de no ser ya más que imagen”²²⁵

²²³ Juan García Ponce, “El arte y lo sagrado” en *La aparición de lo invisible*, México: ALDUS, 2002, p. 136.

²²⁴ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 157.

²²⁵ Juan García Ponce, “Un pintor académico: Casimiro Castro” en *La aparición de lo invisible*, México: ALDUS, 2002, p. 146.

Acteón, como el *voyeur* de García Ponce, sólo puede existir en el afán de representación que le da sentido a su tarea. Los personajes femeninos de García Ponce, como Diana, sólo pueden ser contenidos por sus amantes en la ruptura del principio de realidad donde, según lo afirma Herbert Marcuse en *Eros y Civilización* (1953), “el ámbito de los deseos del hombre y los instrumentos de su gratificación son aumentados inconmensurablemente así, y su habilidad para alterar la realidad conscientemente de acuerdo con lo «que es útil» parece prometer la superación gradual de las barreras ajenas a su gratificación”²²⁶.

La alteración del principio de realidad supone, para García Ponce, la configuración de un simulacro que, como en el caso de Alberto Gironella, tiene que “imponerse sus propias reglas, tiene que convertirse en una verdadera abstracción, referida tan sólo a sí misma, para seguir actuando en el campo de la libertad –la libertad crítica– en vez de ponerse al servicio de la enajenación”²²⁷ de este modo, el artista, por el poder de evocación del arte, se convierte en un destructor del principio de realidad y, al mismo tiempo, en un emulador del principio de placer, mundo del pensamiento que es, de suyo, representación, simulacro, imagen del Absoluto puesto en obra por nosotros y que, en el caso de García Ponce, se vuelve cuerpo femenino que intensifica la trasgresión.

La mujer garciaponciana es su cuerpo y, es como cuerpo contemplado, de la misma forma que la Diana mítica, que su realidad auténtica se encuentra. La verdad de la mujer está en su transgresión, ahí donde se vuelve imagen, la fémina se manifiesta como ruptura del *principium individuationis* donde, una mujer es todas las mujeres y todas las mujeres son Diana, Beatrice, Eurídice.

²²⁶ Herbert Marcuse, *Eros y Civilización*, Madrid, SARPE, 1983, p. 30.

²²⁷ Juan García Ponce, “Alberto Gironella: una superficie de imágenes” en *De nuevos y viejos amores (arte)*, México: Joaquín Mortiz, 1998.

García Ponce expresa esta condición femenina en “El pintor y la mujer” del volumen de ensayos *Las huellas de la voz*, diciendo que:

[...] la mujer es el centro y el motivo de todos los impulsos desviados. Su cuerpo recoge la luz que inocentemente entra por la ventana cuyas cortinas abre una figura diabólica para mostrar la lívida presencia del mal en la belleza de la carne. El mal está en la intención del pintor. De nuevo, a través del arte, hasta la voluntad de destrucción se convierte en celebración²²⁸.

El escritor yucateco configura, a lo largo de su obra, lo que nosotros consideramos, una estética del cuerpo femenino y que justificamos desde un ensayo breve titulado “Lo femenino y el feminismo” donde García Ponce expone que, para la mujer, “convertirse en objeto es renunciar a la identidad propia para ser como la vida: sin dueño”²²⁹, esta condición es llevada al extremo por García Ponce en la *Crónica de la intervención* en las figuras de Mariana y María Inés a las que asumimos como espejo y representan la posibilidad de ser vistas, desde cualquier óptica, como la misma.

En tanto representación, la figura femenina nos coloca en el origen de nuestra identidad, opera la problemática articulación de la convivencia entre el *principio de realidad* y el *principio de deseo*, ella misma, la mujer, se convierte, al dejarse contemplar, en objeto de deseo e insatisfacción de ese deseo que ella misma produce. Figura que al ser contemplada se vuelve inasible porque “sólo como objeto la mujer está en el centro de la vida y la existencia, ese centro que convertido en inevitable punto de referencia, nos permite reconocer la vida, contemplarla y entrar en ella”²³⁰.

En García Ponce, el mito de la cazadora, supone la apertura de una revelación condenatoria. A Diana, es posible poseerle sólo en tanto representación objetiva del placer, es decir, en tanto imagen. La mujer garciaponciana existe para verle porque poseerla, es

²²⁸ Juan García Ponce, “El pintor y la mujer” en *Las huellas de la voz*, México, Ediciones Coma, 1982, p. 24.

²²⁹ *Ibid.*, p. 110.

²³⁰ *Ídem.*

imposible. El descenso al yo que se descentra por la contemplación de Diana, o de la figura femenina, supone la inauguración del mito erótico en García Ponce. Si algunos de los personajes masculinos en la obra del yucateco sólo pueden ser testigos de la belleza de la mujer es porque, al igual que Acteón, están condenados a la contemplación de la belleza y a ver, por la imagen de la mujer que se vuelve experiencia de ella, cómo se manifiesta el Absoluto. Por eso, a la mujer sólo se le puede poseer en la imagen y en el sueño.

Otro aspecto que podemos evidenciar en la narrativa garciaponciana es aquel al que Jesús Camarero se refiere, en torno a la *Travesía Temática*, como la identificación de las fuentes y los temas que un autor deja ver respecto de otros en su obra. En el caso de García Ponce, estos temas están vinculados a la corporalidad y sus fuentes Robert Musil y Pierre Klossowski. Del primero le obsesiona la condición narcisista del sujeto que explora en su ensayo “La carne Contigua” y vincula con la aparición de una hermana gemela de Narciso con la que identifica a Agatha, hermana de Ulrich en *El hombre sin atributos*.

En torno a la influencia de Klossowski en la obra de García Ponce, la referencia más significativa es, por supuesto, la que activa *La revocación del edicto de Nantes* con *De Anima* en lo que podemos llamar un hipertexto de la novela del francés. Además de la novela de Klossowski, existe el texto del japonés Junichiro Tanizaki, *La llave* (1956), escrita también bajo la forma de diarios íntimos y que García Ponce asume como intertexto de su novela.

En el caso de *La invitación* la referencia directa es a la novela del Sir Walter Scott, *La hija de la niebla* (1829), que R. se encuentra leyendo cuando comienza a salir al exterior luego de su larga convalecencia. Las fiebres recurrentes, resacas de la enfermedad que lo aleja del mundo cotidiano, lo atacan con frecuencia produciendo que el sueño exacerbe sus sentidos. El principio de realidad en el que R. se instaura se rompe de este modo y hace

converger en la figura del personaje de García Ponce la dicotomía que expresa el mundo interior, onírico y el mundo exterior en el que la realidad social es convulsa y problemática.

Es importante hacer notar que *La invitación* se desarrolla en torno a los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en la Ciudad de México y parece descubrir a la Capital como un espacio agreste para el protagonista de la novela. Desde nuestro punto de vista esta condición agresiva del espacio público representa lo que Herbert Marcuse identifica, desde la reflexión freudiana, con el *principio de realidad*. “R. los escuchaba hablar de películas, de conciertos y luego, a partir de un día, con una intensa pasión, de graves conmociones provocadas por la acción del gobierno contra los estudiantes.”²³¹. En otro pasaje, al desarrollar, el episodio donde el protagonista es capturado inmotivadamente por la policía al salir de un café, podemos ver:

- Si usted supiera de algún culpable ¿lo denunciaría? – preguntó luego.
- No sé de qué puedan ser culpables– dijo R.
- De pedir lo imposible, de alterar el orden, de cometer actos criminales, del faltar el respeto a todo el mundo, de atacar a mis muchachos cuando están cumpliendo con su deber– dijo lentamente el comandante.²³²

El diálogo anterior muestra otra consideración, a nuestro juicio, vinculada con la dicotomía del *principio de realidad* y el *principio de placer* que García Ponce identifica en su ensayo “Realidad e imaginación” cuando dice que, de forma concreta en la poesía el lenguaje se dirige hacia “esa fusión entre la inmovilidad y la amovilidad en la que aparece la verdad del instante y más allá de las reglas de la moral e incluso de la conservación de un yo personal, el cuerpo y el lenguaje acceden juntos a la verdad de ese signo único que encierra un eco de eternidad”.²³³ Es importante hacer notar que García Ponce fecha el ensayo que acabamos de citar en 1971 y *La invitación* es publicada un año después en 1972, también resulta

²³¹ Juan García Ponce, *La invitación*, México, Joaquín Mortiz, 1999, p. 17.

²³² *Ibíd.*, p. 136.

²³³ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 240.

significativo que el yucateco traduzca la obra del filósofo alemán Herber Marcuse, *Eros y Civilización* (1952) que Joaquín Mortiz publica hacia 1965 y en el que la dicotomía freudiana de dominio y deseo es asociado, por el alemán, con las imágenes de Narciso y Orfeo que tan caras son para el autor de *Crónica de la intervención*.

En este sentido, el de la configuración de la dicotomía del *principio de realidad* y el *principio de placer*, es posible establecer que: *La invitación* es una de las pocas novelas de la generación de *Medio Siglo* en las que, si bien tangencialmente, se toca un tema social aunque sea como motivo inicial del desarrollo de la historia contada. El tema de la represión del 1968 y la condición estudiantil de esos años respecto del gobierno aparece regularmente en la novela, tal como lo hemos hecho notar anteriormente. La caracterización del espacio citadino como espacio agreste y problemático aparece en *La invitación* de manera recurrente y, en cierto sentido, nos permite vincular la novela de García Ponce con otras novelas del grupo como *La obediencia nocturna* donde la ciudad adquiere un rasgo claustrofóbico.

En *La invitación* podemos observar la caracterización del espacio citadino en fragmentos como el siguiente: “la ciudad entera estaba vacía y al mismo tiempo sucia, manchada, cerrándose temerosa sobre su propio, terrible secreto que, sin embargo, desbordaba la voluntad de mantenerlo callado, calificaba con su inquietud las calles, despojándolas del lenguaje de su apariencia”²³⁴. O bien:

[...] los secretos, los rumores que flotaban sobre la ciudad entera y eran rechazados por ella y sin embargo seguían flotando sobre ella, sin ningún sitio: la noche, el ejército disparando sobre los estudiantes, un solo y terrible estruendo y luego el silencio, oscuro, roto por la increíble continuidad de los disparos y más oscuro aún después, un lenguaje anterior a todo lenguaje, como si las cosas, de haber ocurrido, hubieran tenido que haber ocurrido en otra parte y ahora tuvieran vida propia, aislada, estuvieran fijas, imborrables y para siempre lejanas en su intolerable cercanía, regresando una y otra vez en las palabras²³⁵

²³⁴ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 190.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 164.

Las referencias a la ciudad y a sus conflictos abigarran, desde nuestro punto de vista, la condición represora del *principio de realidad* y potencian la posibilidad de la objetivación del deseo y la subjetivación del *principio de placer* que encarna Beatrice, una mujer con un lenguaje diverso que parece existir sólo en la convulsa mente que la enfermedad ha producido en R.

La corporización de Beatrice en *La invitación* nos permite identificar uno de los temas predilectos de García Ponce: la representación de la realidad por la mirada. En la mirada, que bien puede ser leída como la expresión por la que el deseo se opera, Beatrice existe, adquiere realidad:

[...] eres otra cosa. No sé bien qué... No se puede entender... Una aparición que se acerca de pronto sin pertenecerle a nadie. Tal vez no debo, no tengo derecho, pero no puedo dejar de mirarte ya que te has mostrado. Yo soñaba sin saber que esto era posible. Eres tú la que se ofrece...²³⁶.

Dicha aparición es el deseo vuelto figura. Es por el deseo que R puede poseer a Beatriz que es sólo imagen.

Esa mirada deseante sólo puede venir del deseo y Beatrice, ya posesa por R supone, precisamente, en el mismo sentido que en *La divina comedia* y el mito órfico de *Las metamorfosis* virgilianas, la lógica de un descenso que deviene separación de lo real y confirmación de lo imaginario en R. R, desea a Beatrice, la fiebre es el mecanismo que nos indica la ruptura con el *principio de realidad* y la figura Mateo Arturo aparece como el Palinuro que nos lleva a la puerta del espacio de la felicidad permanente donde Beatrice se hace real mientras R accede al mundo que su aparición le ofrece.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 62.

Ahí, en la sala del apartamento, Beatrice alcanza realidad, sólo allí ella es, no está, y es porque sabe que al poseerla R. no es más que producto del sueño, del deseo.

Ella lo tomó de la mano y lo guió a la sala. Allí lo soltó y ella se sentó en el sillón. La bata se abrió mostrando una vez más sus piernas, que ahora, sin zapatos, resultaban aún más bellas y se veían más desnudas que antes haciendo que toda su figura tuviese para la mirada de R una casi procaz disponibilidad a la que, sin embargo, no dejaba de contradecir la inocencia de su rostro²³⁷

Podemos advertir, en la cita anterior, que el deseo deviene posesión. La mujer, sabe que ella es su cuerpo y que ese espacio, el de la sala, es el lugar donde se descubre a sí misma. “Tú ibas a venir y yo soy aquí”²³⁸ dice a R. quien sólo atina a responder: “eres tú la que se ofrece”²³⁹.

Este ofrecimiento de Beatrice, que sólo se da en la imaginación de R., es, desde nuestro punto de vista la confirmación del acceso del sujeto al espacio de la imaginación caracterizado por la representación, por el símbolo que Beatrice manifiesta. La relación con el mito Órfico y el descenso dantesco aparecen como un mecanismo que hermana la búsqueda del deseo que se hace mujer que describe Maurice Blanchot y se opera en *La obediencia nocturna*.

Lo anterior nos confirma lo que hemos descrito, en torno a la travesía garciaponciana, con un mecanismo de representación por el que el deseo se vuelve imagen y la imagen nos vincula con el Absoluto, con lo sagrado, lo separado.

A continuación queremos hermanar las travesías de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce y expresar que, en tanto miembros de una misma generación, comparten más que una pasión artística y un destino geográfico, la operatividad de los mismos temas y mitos desde los que su narrativa y su reflexión estética surgen.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 60.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 61.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 62.

Capítulo IV. Melo y García Ponce: Travesías encontradas.

“Tus amigos sabemos, sabemos muy bien, que tú perteneces a esa rama de auténticos artistas que han elegido el desastre, la negación, el fuego quizá este último como un elemento purificador además de destructor”.

Juan García Ponce.

“Juan, hermano desde siempre...”

Juan Vicente Melo.

Juan Vicente Melo y Juan García Ponce comparten mucho más que una actividad literaria, ambos se hermanan gracias a una visión del arte que va mucho más allá de su obra y los acerca irremediamente: la comprensión de que la vida y la literatura son manifestaciones de una misma condición: la fascinación de un lenguaje que transgrede todos los límites en busca de una afirmación permanente que el primero encuentra en la condena y el segundo en la contemplación de lo deseado.

Christopher Domínguez se refiere a la generación *Medio Siglo* como un grupo en el que autores como “García Ponce, Elizondo o Pacheco estaban más preocupados por las ideas que por las palabras”²⁴⁰ por eso, su visión crítica, su permanente recurrencia en el ensayo, la condición metaficcional de su literatura son, hoy en día, una de las caracterizaciones más recurrentes del grupo abanderado por Juan García Ponce y del que Juan Vicente Melo, según el propio Domínguez, es “una excepción, pues su prosa, incluso al fallar, siempre intenta jugar y desdoblar la lengua”.²⁴¹

Si hemos de buscar una descripción de la figura y la obra de Juan Vicente Melo es posible identificar ésta con la manera en que Dora Terán la describe: “un camino, un andar

²⁴⁰ Christopher Domínguez, “Nota introductoria” en *Material de Lectura*, México: UNAM, Núm. 45, 2009, p. 5.

²⁴¹ *Ídem.*

tras esa cosa tersa por donde se deslice el alma hacia la hoja de papel, una vocación de búsqueda sin fin a través del oficio de escribir que desemboca, como la mayéutica, en una prosa que ordena las palabras con el fin de capturar, la inasible ambigüedad de la existencia”²⁴². Coincidimos con Terán en la consideración dicotómica del sistema narrativo meliano porque, al igual que ella, creemos que la doble faz del signo zodiacal de los peces, que encierra el devenir del escritor de *La obediencia nocturna*, nos hace entender que la literatura no permite sólo visitarle sino que, sobre todo, es un espacio que debe habitarse. Para nosotros, del mismo modo que para Terán, la literatura meliana nace de una búsqueda insatisfecha que nos obliga a acercarnos a nosotros mismos desde la herida que deja una ausencia la cual, aún sin saber cómo fue presencia, debe ser llenada.

Dueño de un lenguaje delirante y asombroso, Juan Vicente Melo extiende su obra en busca de una universalidad que sólo puede ser la del origen que se encuentra en el mito. Juan Vicente Melo abreva en las mismas aguas que Homero, Ovidio, Virgilio o Dante y emprende el mismo itinerario condenatorio para enfrentarse a la soledad que sólo la imaginación puede llenar.

Viviendo en la frontera de la alucinación, su alcoholismo no es vicio, se vuelve más bien motivo, provocación, inclinación permanente a entrar en ese espacio inhabitado del que su narración hace estancia y desde el que nos exhorta, al leerlo, a situarnos en ese punto en el que la vida y la literatura se rozan y, donde, la razón y la imaginación producen una zona en la que el sueño y la realidad se encuentran indiferenciadas. Realidad y deseo conviven en la obra meliana y conforman en su expresión una frontera evanescente.

²⁴² Dora Terán, “Carta a Juan Vicente Melo” en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, abril-junio 1990, Núm. 74, p. 291.

Los personajes de Melo se buscan así mismos, deambulan su existencia en un tiempo inmóvil que nos recuerda al del rito. Su búsqueda no es la del devenir cambiante sino la del enfrentamiento con el origen. Los personajes de Melo vuelven, siempre, al punto donde adquieren su condición ambigua; son, como los héroes trágicos, juguetes del destino en un mundo sin Dios donde la partida es retorno y el camino nunca culmina.

Juan García Ponce se refiere a Juan Vicente Melo y a su novela *La obediencia nocturna* como una lección del “milagro que puede realizar la auténtica literatura invirtiendo los términos y convirtiendo la oscuridad de la caída hasta el fondo en la luminosidad de la belleza con la que se podía describir esa caída”²⁴³. Si Juan Vicente Melo puede escribir el itinerario de un héroe que nunca satisface su búsqueda es porque, como ya lo hemos anotado anteriormente, hizo de la condena su destino.

Anteriormente nos hemos referido a la estética de Juan Vicente Melo como un una estética de la condena. El narrador de *La obediencia nocturna* encarna el destino de Orfeo y Dante, por eso hace de Beatriz y Eurídice el motivo de una búsqueda que objetiva todos los afanes del artista y lo condena a la inaprehensibilidad de su deseo. Desde nuestro punto de vista Juan García Ponce comparte, con Juan Vicente Melo, este destino. Si el arte, es como lo presumimos la expresión de esa condena, *La obediencia nocturna* es el documento de la insatisfacción a la que Melo está expuesto.

La obra de Juan García Ponce encuentra su máxima expresión en la contemplación de lo invisible. Su búsqueda, como la de Juan Vicente Melo, sólo puede ser comprendida bajo la óptica de un lenguaje que fascina y vincula en un mismo trazo vida y literatura. En la obra garciaponciana asistimos a un lenguaje que representa una búsqueda permanente

²⁴³ Juan García Ponce, “Dos imágenes de Melo” en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, octubre-diciembre 1996, Núm. 100, p. 134.

tendiente a comprender aquello que no puede alcanzarse. El lenguaje de García Ponce se transfigura porque deviene manifestación irrestricta de un pensamiento que encuentra en la literatura no su destino sino su expansión.

Juan García Ponce escribe desde la necesidad de una expresión que nace de un enfrentamiento con la oquedad y el derrumbamiento de la metafísica que hace que muerte y vida sean una y la misma cosa. Para García Ponce, la literatura pertenece a lo discontinuo por eso, el erotismo en tanto nos coloca en la ruta de lo Absoluto que no tiene tiempo es uno de sus temas centrales.

Debido a esta condición de discontinuidad la obra del yucateco se extiende de la vida a la literatura y de la literatura a la vida en tanto una y otra son representación del mismo acontecimiento: la búsqueda de la expresión de lo inasible.

La mujer, para García Ponce, representa justamente esta condición imposible porque, según lo cree Ivonne Moreno Uscanga: “la mujer de García Ponce es el desdoblamiento de una integridad total, armonía entre su cuerpo y su espíritu que no le resta acción propia ni feminidad, sino que la canaliza como el ser humano sensual de gran riqueza interior y analítico que es”²⁴⁴. La mujer, su cuerpo, es, en García Ponce, el vínculo por el que el hombre aprehende el mundo. Magda Díaz considera, en este sentido, que el lenguaje erótico garciaponciano manifiesta la posibilidad de unificar en una misma representación: la excitación corporal y la experiencia interior porque, en la narrativa del yucateco: “la mujer se despoja de esa infinidad de mentiras y fábulas y muestra su propio ser si demora, su auténtica representación”²⁴⁵.

²⁴⁴ Ivonne Moreno Uscanga, “La bifurcación del amor” en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana enero-marzo 1992, no. 81, p. 313.

²⁴⁵ Magda Díaz, “El lenguaje erótico del cuerpo en la escritura de Juan García Ponce en *Texto Crítico*, México, Universidad Veracruzana, julio-diciembre 1998, Núm. 7, p. 179.

En *La invitación*, la figura de Beatrice, del mismo modo que en *La obediencia nocturna*, supone la búsqueda de un ideal inalcanzable. Al igual que en la novela de Juan Vicente Melo, en la que el narrador protagonista se inserta en un descenso interminable tratando de encontrar el sentido de su actividad en la cofradía dirigida por Villaranda y donde la búsqueda se da a partir de la ingesta de ron que hace entrar al narrador en un estado alterado de conciencia, en la novela de García Ponce dicho estado alterado de conciencia está producido por una enfermedad caracterizada por una suerte de fiebres intensas a partir de las cuales R., ubicado en esa condición, emprende un itinerario que lo lleva a confundir la realidad y el sueño, zonas fronterizas y problemáticas para ambos autores por lo que de una se transfigura en otra, por lo que una y otra simulan de sí mismas.

La Beatrice de *La invitación* es precisamente la objetivación de un deseo que excede la capacidad de R de permanecer anclado a la cotidianidad, R aparece en nuestro horizonte como un acróstico de la realidad a la que Juan García Ponce inarticula con frecuencia en su obra. En R, como en muchas de las obras de García Ponce vida y ficción, realidad y deseo son expresiones del mismo acto. En García Ponce, la figura femenina es su cuerpo y ese cuerpo no hace sino manifestarse como la realidad que se busca incansablemente para contemplarse, en tanto símbolo de una experiencia sublimada. Sin embargo, de la misma manera que en Ovidio, Dante y Melo, Beatrice solo existe en su inaprehensibilidad.

De este modo, por la contemplación de una imagen que no puede asirse los protagonistas de *La obediencia nocturna* y *La invitación* se hermanan y de paso, ponen en la misma ruta de los condenados Orfeo y Dante a Juan Vicente Melo y García Ponce, éstos últimos, al igual que aquellos, se convierten de este modo en vehículos de la expresión que vincula su escritura con el origen de la obra de arte.

En esa búsqueda, Juan Vicente Melo y Juan García Ponce suponen la articulación de un intertexto cultural poderosísimo: el trasgresor. Acteón, Orfeo, Dante, Melo y García Ponce, determinan la revelación de una búsqueda que ha nacido improductiva, un deseo permanentemente insatisfecho que conduce al hombre a un descenso vertical al fondo de sí mismo y no le permite salir de su letargo. No hay resurrección para dicho sepulcro porque la condición de su búsqueda es mantenerse insatisfecha.

Para Maurice Blanchot el lenguaje de la literatura inaugura un movimiento permanente por el cual el mundo habla, se muestra. El retiro que opera la literatura le otorga al lenguaje un haz de significaciones por las que quien habla se vuelve aquello que quiere ser, deseo permanente de mostración, escritura, mirada, contemplación, descubrimiento. El francés describe esta búsqueda con el itinerario órfico porque, para él, en la obra de arte, el artista “se desliza en la desgracia de lo infinito”²⁴⁶ y por dicho deslizamiento, el hombre, se convierte en un sujeto descentrado que pretende describir lo intangible en la medida en que desaparece cuando pretende asirlo.

Este atrevimiento pone al hombre en la ruta de la trasgresión porque lo hace conducirse, según lo piensan Maurice Blanchot, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo, “hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado [...] que no descubre el hermoso lenguaje que habla honradamente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es [él] mismo, ya no es nadie”²⁴⁷. El lenguaje del arte se convierte, por la trasgresión del artista, en comienzo permanente, tiempo sin tiempo que expresa la búsqueda de una fascinación que, en sí misma, contiene el universo de la ausencia inevitable que se

²⁴⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona: Ed. Paídos, Col. Paídos Básica, Núm. 56, 1992, p. 20.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 22.

afirma como presencia. Movimiento de lo indefinido que se define al escapar a nuestra mirada, tal como Eurídice a Orfeo. Actualidad inactualizable de sus significaciones.

Juan Vicente Melo y García Ponce, son conscientes, como Maurice Blanchot, de que “escribir es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno”²⁴⁸, *La invitación* y *La obediencia nocturna* son, desde nuestro punto de vista, el registro de esa condición permanente en la que se busca lo que no puede alcanzarse.

En la obra de arte la conciencia de la ausencia de Eurídice provoca el canto de Orfeo, de ese modo ella se hace presente, sin embargo, poseer a Eurídice condena a Orfeo al silencio, haciendo desaparecer su obra, por ello, el deseo de Orfeo de tener para siempre a Eurídice solo existe si ella se desvanece. Maurice Blanchot se refiere a esta condición diciendo que la búsqueda órfica sólo puede ubicarse “donde se afirma la pura ausencia, allí donde afirmándose, se sustrae a sí misma, se vuelve presente, la presencia disimulada del ser y, esa disimulación, reside en el azar, lo que no se abolirá”²⁴⁹. Allí, en la imposibilidad de abolir el deseo, *La obediencia nocturna* y *La invitación* encuentran su sentido, por eso, ambas novelas son la expresión de un intertexto cultural que, al darles sentido, les ofrece la posibilidad de existir. Sin Orfeo, R, de *La invitación* y el narrador-protagonista de *La obediencia nocturna*, no tienen sentido en la medida que no se insertan en la búsqueda del héroe clásico y no se manifiestan como intertexto de aquel.

En su afán universalizador de la literatura mexicana, los representantes de la generación de *Medio Siglo*, reactivan el mito para afirmarse en tanto ciudadanos del mundo y alejarse de una determinación nacionalista que atentaba contra su expresión artística y crítica. El mito, en tanto expresión poética de la razón, supone para nosotros una forma de

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 27.

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 101.

encuentro con lo ajeno que se hace propio. Si bien explica, pre-racionalmente un fenómeno, supone también la construcción de un ideario vinculado a la autocomprensión.

Si el artista puede hacer experiencia de ese universo intangible, inabarcable, de ese universo de la evocación permanente sólo puede serlo porque en él se encuentra con lo que Blanchot llama el residuo irreductible²⁵⁰, es decir, el instante en el que la obra es. El momento en que el lenguaje instauro su propio universo, cuando el relato “nos paraliza y nos hechiza”²⁵¹ haciéndonos parte de sí mismo, exiliándonos de nosotros mismos. Este es el movimiento eterno que coloca en el exilio a quien hace de este lenguaje, su lenguaje:

En este mundo de la exclusión y de la separación radical, todo es falso e inauténtico en cuanto lo contemplamos, todo vacila en cuanto nos apoyamos, sin embargo, el fondo de esta ausencia siempre está dado otra vez como una presencia inaudible, absoluta y la palabra absoluto está aquí en su lugar, significa separado, como si la separación experimentada en todo su rigor pudiese invertirse en lo absolutamente separado, lo absolutamente absoluto²⁵²

De este modo, ubicándonos frente al Absoluto, la literatura deviene mundo que nos otorga la posibilidad de un espacio que está siempre por venir, itinerario, camino de lo desconocido que se ignora porque excede la realidad, espacio en el que “las cosas son transformadas en lo inasible, fuera del uso y de la usura”²⁵³. Movimiento permanente que desarticula para regular nuestra relación con el mundo desde la óptica del que trasgrede un espacio que no le corresponde.

Este espacio que Orfeo inaugura y en el que se “se precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y más verdadera”²⁵⁴, es el espacio de la muerte en que el arte desarticula la realidad para inaugurar *la otra noche* que esconde el secreto que espera ser develado, Betarice finalmente descubierta y poseída en *La obediencia nocturna*,

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 39

²⁵¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁵² *Ibid.*, p. 70-71.

²⁵³ *Ibid.*, p. 131.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 132.

Beatrice finalmente propia de R en *La invitación*. De esta manera, el deseo de establecer un nuevo universo, que es siempre nocturno, sólo es posible cuando, este deseo es el único destino posible como cuando Orfeo desciende trasgrediendo un universo que está cerrado para él.

El arte sabe su itinerario y sabe también que su origen es la conciencia de la desposesión. La búsqueda en aquellos lugares donde reina un orden ajeno al artista, generan un universo de significación propio porque, según lo hace notar Maurice Blanchot: “el arte solo puede seguir ese destino general, puede en rigor fingir ignorarlo, considerando que en este inmenso cielo que lo arrastra, gira según sus propias leyes pero finalmente de acuerdo con sus pequeñas leyes que hacen de la obra humana en general y en la afirmación de un día universal”²⁵⁵.

La obra de arte literaria nos pone, para Maurice Blanchot, como a Ulises con las sirenas frente a “algo maravilloso en ese canto real, canto común, secreto, canto sencillo y cotidiano, que debía reconocerse de repente, irrealmente cantado por potencias extrañas y en verdad imaginarias, canto del abismo, que una vez oído, abría en cada palabra un abismo fascinante por donde se aspiraba a desaparecer”²⁵⁶. El encantamiento de los navegantes por las sirenas nos sirve para adentrarnos a esa palabra fascinante que nos conduce a una región insospechada en la que nada es lo que parece, y sin embargo, funda la realidad porque, inmerso en su propia ley, el poeta hace coincidir el tiempo, según el teórico francés, “el pasado e incluso el porvenir ya que en este punto todo el porvenir de la obra está presente,

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 101-202.

²⁵⁶ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, 1969, Monte Ávila Editores, p. 9-10.

entregado con la literatura”²⁵⁷. De este modo el relato se vuelve movimiento que se dirige hacia aquello que se ignora y trae hacia sí.

El canto de las sirenas, con que Maurice Blanchot define este movimiento, imanta el deseo del navegante y lo hace enfrentarse con lo insospechado, lo retira del presente para ponerlo frente a lo imposible que él cree posible. En el arte es el lector quien cumple esa función del navegante en el relato homérico. Por eso, “la literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir a lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario”²⁵⁸.

Cuando Orfeo deja de cantar violenta el orden de lo infinito para aproximarse, de algún modo a Eurídice, y ésta, en tanto ha salido del tiempo humano, no puede sino desaparecer porque ya pertenece a *la otra noche* porque “el ser que se revela en el arte es siempre anterior a la revelación; de ahí su inocencia; porque no ha de ser rescatado por la significación, pero de ahí su inquietud infinita si está excluido de la tierra prometida”²⁵⁹.

Es la búsqueda de esa otra noche, el seguimiento de ese canto sirénico lo que hace al artista, porque la obra sólo existe por la búsqueda que ella misma es, como la Eurídice del relato órfico, la Beatrice de Dante, *La obediencia nocturna* y *La invitación* es “el punto de la inspiración de donde ella proviene y donde parece que no puede llegar sino desapareciendo”²⁶⁰.

En *El diálogo inconcluso*, Maurice Blanchot se pregunta por aquello que está en juego en el arte y la literatura y considera que la escritura pone en juego la ley del relato, es decir, la escritura deshace el discurso porque “escribir es la violencia más grande porque

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 22.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p.111.

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 169.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 225.

transgrede la ley, toda ley y su propia ley”²⁶¹. La escritura nace, según el francés, en la articulación de una curvatura que posiciona en los extremos al sujeto que es el deseo que posibilita la existencia de la pregunta y, a la ocupación de dicho deseo que articula la respuesta. Curvatura que se extiende entre A y B, donde A es el deseo y B la satisfacción de ese deseo. Para Maurice Blanchot, “en la pregunta profunda pregunta la imposibilidad”²⁶² por eso, desde nuestro punto de vista, a la pregunta sobre quién es Beatrice, hemos de responder, como el narrador-protagonista de *La obediencia nocturna* que: «Beatrice es nadie».

Para nosotros, el deseo de conocer a esa Beatrice y la imposibilidad de la satisfacción de dicho deseo sugiere el mismo mecanismo desviatorio con que Blanchot define la condición indagatoria de la pregunta profunda y por ella, el narrador de *La obediencia nocturna* se pone en la ruta del desvío del lenguaje por el cual éste se manifiesta como “la condición del movimiento de ocultar, desvariar, cuida de él, lo preserva, se pierde en él, en él se confirma, por esto, presentimos porque el habla esencial del desvío”²⁶³. A juicio nuestro, este desvío sólo puede manifestarse cuando se expresa el deseo completar la curvatura existente entre A y B que hace que el protagonista de la novela de Melo, al igual que el protagonista de *La invitación*, pueda finalmente encontrarse frente a Beatrice.

Si el deseo es, tal como lo entiende Maurice Blanchot “la relación con la imposibilidad”²⁶⁴ Beatrice en *La obediencia nocturna* es “la imposibilidad que se convierte en relación”²⁶⁵, en ella, la pregunta por ella misma se vuelve escritura, el espacio que se habita no es el espacio en el que se existe porque la espacialidad ha sido sustituida por la

²⁶¹ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Trad. Pierre de Place, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996, p. 11.

²⁶² *Ibid.*, p. 51.

²⁶³ *Ibid.*, p. 55.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁶⁵ *Ídem.*

imagen de Beatrice, por eso, no importan los finales, la temporalidad se desarticula, por eso sólo importa el origen en tanto el arte busca, tiende, pretende encontrarse con este origen mítico permanentemente, tiempo sin tiempo, espacio desarticulado, simulacro, transgresión.

La obediencia nocturna es el relato de esa búsqueda que es la misma de Orfeo y Dante. En el *Diálogo inconcluso*, Blanchot se refiere a este deseo con el que identificamos a *La obediencia nocturna*, en un apartado titulado: “Conocimiento de lo desconocido”, diciendo que:

[...] el deseo que puede llamarse metafísico es deseo de lo que nos hace falta, de lo que no puede satisfacerse, y tampoco desea juntarse con lo deseado: él desea esto de lo que aquel que desea no tiene ninguna necesidad, que ni le hace falta, ni desea alcanzar, siendo el deseo mismo de lo que debe quedarle inaccesible y extraño, sin satisfacción, sin nostalgia, ni comprensión²⁶⁶

Comprender a Eurídice, su movimiento, conduce a Orfeo a una búsqueda imposible de satisfacer en la que se enfrenta con lo extraño y en la que la mirada es al mismo tiempo posibilidad de satisfacción y expresión irredenta. Cuando Orfeo mira a Eurídice la condena a la desaparición y su canto aparece. Por eso Eurídice sólo puede aparecer en su eterna posibilidad en la escritura. Del mismo modo, Eurídice sólo puede existir más allá del habla, y en ello radica la condición metafísica del deseo órfico, la Beatrice de *La obediencia nocturna*, existe sólo en la escritura, en el cuaderno de Villaranda que la resguarda inasible y ampliada en su significación.

De este modo, por la escritura, la Beatrice de *La obediencia nocturna*, reactualiza a Eurídice y Melo se convierte por dicha reactualización en Ovidio en tanto trae consigo una escritura sin tiempo en la que, al igual que héroe ovidiano, el narrador meliano está condenado a hacer de la búsqueda destino y se mueve en un rito permanente que vuelve a empezar cuando el narrador elige a otro buscador.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 108.

En *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el movimiento órfico* (1966) William Keith Chambers Guthrie, al referirse a la potencia persuasiva de la figura mítica afirma que no hay sugestión más universal que la de Orfeo diciendo que: “en todos los tiempos, han visto en la magia de su música, en su delicadeza, en su trágica muerte, un rico material para el ejercicio de la destreza artística”²⁶⁷. La figura del héroe mitológico ha sido tratada desde muy distintas ópticas, en torno a *La obediencia nocturna* hemos querido rescatar la propuesta que Maurice Blanchot hace, sobre todo en *El espacio literario*. Pero, es necesario advertir que la filosofía, la psicología han recuperado esa misma figura para establecer el itinerario del deseo.

La generación de *Medio Siglo* ha recuperado también el relato órfico para establecerlo como un intertexto cultural que sirva como punto de partida para el desarrollo de sus obras y se articuló como una mitomanía grupal. En torno a *La invitación* de Juan García Ponce nosotros hemos querido identificar la temática órfica con la lectura propuesta por Herbert Marcuse en *Eros y Civilización*.

Marcuse retoma el ideario freudiano para decir que la civilización surge cuando el hombre deja de satisfacer integralmente sus necesidades. En este sentido, los conceptos psicoanalíticos de “(sublimación, identificación, proyección, represión, introyección) implican la mutabilidad de los instintos”²⁶⁸. Dicha mutabilidad encuentra su expresión más significativa en el arte y supone una trasgresión de los valores que debe lanzarse en torno a un cambio que va desde lo que Herbert Marcuse identifica como la *satisfacción retardada* que impone la civilización del sujeto a una *satisfacción inmediata* vinculada con el placer.

²⁶⁷ W. K. C., Guthrie, *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el movimiento órfico*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, p. 27

²⁶⁸ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, p. 27.

En la lectura marcusiana del psicoanálisis de Sigmund Freud podemos comprender esta construcción civilizatoria del hombre como la imposición del *principio de realidad* que en palabras de Marcuse:

[...] provoca un cambio no sólo en la forma y duración del placer, sino en su misma sustancia. El ajustamiento del placer al principio de la realidad implica la subyugación y desviación de las fuerzas destructivas de la satisfacción instintiva, de su incompatibilidad con las normas y relaciones sociales establecidas, y, por lo mismo, implica la/transustanciación del placer mismo.²⁶⁹

Si el arte, en tanto actividad lúdica, vinculada al placer, puede manifestarse como un espacio de ruptura con el *principio de realidad*, la figura de Orfeo, supone, en la terminología marcusiana, el rompimiento con la condición civilizatoria de la realidad y hace de la trasgresión el mecanismo de liberación que el hombre necesita.

Desde la perspectiva de Guthrie: “La historia de la esposa de Orfeo está ligada con el tema del descenso al mundo de los muertos, y así nos lo presenta en uno de sus más interesantes e importantes aspectos”²⁷⁰. Orfeo trasgrede un mundo organizado que tiene un sistema de valores en el que se prohíbe a los vivos entrar en él. Desde nuestro punto de vista, la trasgresión órfica representa la búsqueda de la instauración del *principio de placer* y la *satisfacción inmediata*. En tanto el arte es la representación del itinerario trasgresor del héroe mítico, la fantasía es su mecanismo, por eso, Orfeo está vinculado al arte, particularmente a la música.

Según Marcuse:

[...] la fantasía juega una función decisiva en la estructura mental total; liga los más profundos yacimientos del inconsciente con los más altos productos del consciente (el arte), los sueños con la realidad: preserva los arquetipos del género, las eternas, aunque reprimidas, ideas de la memoria individual y colectiva, las imágenes de libertad convertidas en Tabús.²⁷¹

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 29.

²⁷⁰ W. K. C., Guthrie, *Op. Cit.*, p. 31.

²⁷¹ Herbert Marcuse, *Op. Cit.*, p. 135-136.

Esta ligación del sueño con la realidad que se opera en el arte nos permite identificar algunos aspectos del pensamiento marcusiano respecto de lo órfico con *La invitación*.

Creemos que Orfeo es el arquetipo del artista. En este sentido, es necesario advertir que para Marcuse, “sólo los arquetipos, sólo los símbolos han sido aceptados, y su significado se interpreta usualmente en términos de estados filogenéticos u ontogenéticos superados hace mucho tiempo, antes que en términos de madurez individual y cultural”²⁷². La mitología griega tiene, en torno a la postulación de esos arquetipos un prevalencia significativa: Prometeo, Pandora, Dionisio, Apolo, Edipo, son algunos de los más significativos arquetipos de la cultura occidental.

En este punto, el de la implicación de las imágenes míticas para explicar las condiciones culturales encontramos las figuras de Orfeo y Narciso que Marcuse usa para circunscribir “la dimensión con la que están relacionadas: la redención del placer, la detención del tiempo, la absorción de la muerte: el silencio, el sueño, la noche, el paraíso”²⁷³.

R. es, en *La invitación* el protagonista de una búsqueda de aquello que sólo es posible develar en el sueño. El pretexto de una fiebre, debido a la posibilidad que ésta tiene de conectarnos con el ámbito onírico, nos permite identificar al protagonista de la novela de García Ponce con Orfeo y decir que, en *La invitación*, del mismo modo que en el relato mítico: “El mundo de la naturaleza es un mundo de opresión, crueldad y dolor como lo es el mundo humano; como éste, espera su liberación. Esta liberación es la obra de Eros”²⁷⁴.

Es el deseo lo que conduce a R., a Beatrice, es la búsqueda de la ruptura del *principio de realidad* lo que lo pone en el umbral de una mujer extraña por extranjera en un

²⁷² *Ibíd.*, p. 152.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 156.

²⁷⁴ *Ídem.*

espacio cerrado para todos, en el que nadie habita. Beatrice, es del mismo modo que Euridice, una mujer que sólo puede habitar el espacio del deseo, sólo allí se le puede tener. Nadie reconoce como habitado dicho espacio porque el espacio de la Beatrice de *La invitación*, como el del mito órfico, es el espacio de la muerte. Por eso, tal como lo considera Marcuse, “si su actitud erótica está emparentada con la muerte y trae la muerte, el descanso y el sueño y la muerte no están dolorosamente separados y apartados: el principio del Nirvana manda en todos estos estados y cuando muere sigue viviendo como una flor que lleva su nombre”²⁷⁵. Si el tema central de la obra de García Ponce es el cuerpo femenino, *La invitación*, es el relato de la búsqueda permanente de dicho programa narrativo en el yucateco en la medida en que el cuerpo descrito de Beatrice aparece como la representación más significativa del deseo, por el lenguaje.

Beatrice es, como la etimología de la Eurídice órfica, «la que rige ampliamente». Del mismo modo que en *La divina comedia*, Beatrice es el centro de la búsqueda de R.. La niña, hija de Beatrice, cumple, desde nuestro punto de vista, la misma función de Virgilio en la Divina comedia o Palinuro en *La eneida* ambos relatos, como el de Orfeo, que implican la trasgresión como rompimiento del *principio de realidad* que tiene en la infancia uno de sus principales aliados. En este sentido, también es posible identificar a la hija de Beatrice como una especie de *adyuvante* y leer, a la luz de los relatos fantásticos *La invitación* de García Ponce.

Jaula sin sosiego es *La invitación* porque el deseo es permanente y encuentra su sentido más profundo en la satisfacción inmediata que deviene búsqueda del Absoluto y se vuelve, en el caso de la novela de García Ponce, imagen femenina, cuerpo poseso y siempre abierto a la significación, itinerario sin término, búsqueda, literatura.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 157.

Ahora bien, con frecuencia hemos dicho que en la obra garciaponciana vida y literatura se funden en un mismo trazo. De esta suposición resulta significativo decir que R, es, del mismo modo que otros personajes del yucateco un *alter ego* de García Ponce. En este sentido, nos gustaría pensar la novela garciaponciana como la configuración de una respuesta a una actividad cognitiva, una literatura vinculada a la construcción de una situacionalidad que identifica en el cuerpo femenino, en la ruptura con el *principio de realidad*, en su reflexión metadiscursiva, una diversidad de puntos de fuga sobre los cuales desarrollarse.

La invitación no deja de tratar estos aspectos y desarrollarlos desde la perspectiva de alguien vinculado al estudio del trabajo sobre las dicotomías freudianas. García Ponce alude a la configuración imaginativa del acto literario y la imposibilidad de callar al escritor, cuando en “El escritor como ausente” de su volumen *Trazos* afirma que: “En las modernas sociedades autoritarias se somete a los disidentes a tratamiento psiquiátrico. En cualquier forma, nadie puede hacer callar a la literatura. Su voz reaparece siempre. Es la voz de nuestro yo profundo: una voz sin dueño”.²⁷⁶ El yucateco sabe que la ambición del escritor es llevar la vida a la literatura para transfigurarla y ofrece por esta transfiguración una verdad que se esboza en la búsqueda de un afán de Absoluto que encuentra en el ámbito narrativo su manifestación más significativa.

Desde nuestro punto de vista, la literatura es una de las manifestaciones más significativas del pensamiento y la condición narrativa nos permite establecer, en torno a cómo se van situando las ideas en los escritores y la forma en que éstas devienen obra, una trama que, por lo menos, nos indica el desarrollo de un itinerario identitario.

²⁷⁶ Juan García Ponce, “El escritor como ausente” en *Trazos*, México: UNAM, 1974, p. 233.

En este sentido, cuando Paul Ricoeur alude a la literatura, a la narratividad literaria dice que en ella es posible identificar una articulación de la experiencia que se configura por la relación entre las nociones de *Intriga* y *Trama*. Sabemos que, Ricoeur se refiere a estos conceptos respecto del relato y somos conscientes de la condición representacional del texto literario, pero, si asumimos que éste responde a una situación de la existencia es posible decir que, en tanto manifestación relativa al sujeto, la obra de un escritor necesariamente lo implica y, en dicha implicación acontece, de manera por lo menos superficial, una apertura hacia la comprensión de sí mismo por la escritura.

La identidad, como concepto la aprehensión de la vida por parte de alguien en forma de relato. En este sentido, dicha aprehensión se puede hacer lo mismo en la ficción que en la Historia y se define por la presencia de un agente que produce el discurso. Cuando en *Tiempo y Narración*, Ricoeur explora las relaciones entre la acción y la narración de dicha acción considera la *mimesis* como el mecanismo privilegiado del desarrollo de dicha representación discursiva y le otorga, de este modo, la construcción de la trama de la narración. Ricoeur se refiere a ésta diciendo que en una narración

[...] hablamos de dos cosas: por una parte de la fábula de la acción (una posible traducción de *mythos*, junto con la elaboración de la trama), que se desarrolla en el espacio de la ficción, y por otra parte, del modo en el que el relato, al imitar de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la interpreta, la describe o, como dijimos en *Tiempo y narración III*, la refigura²⁷⁷.

Esta refiguración, nos permite ver que, todo acontecimiento que un autor esboza es un acontecimiento del *Ser sí mismo en otro* que repercute en la creación de cualquier forma de relato. Por eso, consideramos pertinente decir que, en tanto agente del discurso, el escritor se expone a sí mismo en la escritura sea que ésta sea ficcional, ensayística o autobiográfica.

²⁷⁷ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paídos, 1999, p. 215.

Ahora bien, volviendo a la dicotomía trama-intriga. Si entendemos que la *Intriga* es la composición de la historia previa a la configuración de la realidad que el sujeto realiza por el otorgamiento de sentido de la experiencia, podemos decir que, el relato es la manifestación de una composición situada en la palabra donde el sujeto ancla su configuración.

De todo lo anterior es posible observar que el relato se manifiesta, en el pensamiento ricœuriano, en el mismo sentido que en Melo, García Ponce, Maurice Blanchot o Marcuse, como la exploración de una identidad que se construye narrativamente. En ella, el autor es el agente de una acción que depende de sí mismo y la escritura una instancia que emite unos enunciados en los que el autor es imputado moralmente como responsable del acto escritural.

Si trasladamos esta configuración de la *Intriga* a la obra de un escritor, podemos verificar ese estado identitario desde el cual se construye su expresión intelectual. De este modo, es posible ver la obra de García Ponce como la especificidad de las ideas que éste expone en cada una de sus obras y configuran su pensamiento. Ello quiere decir que, desde la perspectiva de Paul Ricoeur, la obra de García Ponce aparece como la configuración narrativa de un discurso sobre lo propio que se gesta en lo ajeno y en el que la trama es configurada por la escritura de sus obras.

En distintos momentos hemos podido observar en el análisis de la obra del yucateco establecimientos que vinculan la aparición de algunas de sus obras con su desarrollo evolutivo. García Ponce sabe que “ética y estéticamente la literatura debe abrir el campo de la experiencia, y por eso su ámbito obligado es el de la transgresión de lo que la sociedad

establecida impone como normas de conducta”²⁷⁸. Lo que nos interesa en este punto es ver el impacto que la experiencia tiene en la creación del universo narrativo garciaponciano.

En “Fidelidad y transgresión” la revista *Letras libres* recoge el discurso de García Ponce hace cuando recibe el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo y en él podemos encontrar lo que el escritor yucateco describe como su biografía escritural y que empieza, según él, con la sentencia de Manolo Navarrete en 1953 cuando éste le dice «tú vas a ser escritor». En 1956, García Ponce gana el Premio Ciudad de México con el teatro *El canto de los grillos* luego sigue *La feria distante* y *Doce y una, trece*.

En 1963, luego de su estancia en Europa gracias a la beca Rockefeller, Juan García llega a la Revista de la Universidad y comienza una extensa producción literaria. Al respecto, el yucateco afirma:

En la Revista de la Universidad publiqué casi todos mis primeros cuentos. Después de cinco años de aparente silencio y frenética dedicación a la literatura, en 1963 apareció mi libro de relatos *La noche* y mis cuentos con el título de imagen primera. Casado ya con Meche escribí *la noche, imagen primera*, mis novelas *Figura de Pajo* y *La casa en la playa* y empecé *La presencia lejana*; publiqué mi libro de ensayos *Cruce de caminos* y un texto sobre Paul Klee²⁷⁹.

Luego de 1963 y el diagnóstico de esclerosis múltiple que le informan, García Ponce tiene un periodo altamente productivo en prácticamente todos los géneros. En el siguiente fragmento del mismo discurso citado anteriormente podemos ver la evolución del pensamiento de García Ponce luego del diagnóstico de la esclerosis.

Al salir de Neurología escribí sin parar. En un solo año, *La vida perdurable*, *El nombre olvidado*, *El libro* y mi relato largo "La gaviota". Desde "El gato" y *La cabaña*, todo muy relacionado con la transgresión al orden establecido [...] En las novelas escritas después, hay siempre un tercero, animales u objetos. Los perros en *La vida perdurable*, el bosque en *El nombre olvidado*, el libro en *El libro*, y luego ese tercero es definitivamente un hombre o varios hombres en *Crónica de la intervención* y *De Anima*, donde la transgresión es evidente desde el escandaloso principio de la novela: «Quiero que me cojan todo el día y toda la noche, lo dijo, eso fue lo que dijo» [...] Después

²⁷⁸ Juan García Ponce, “Fidelidad y transgresión” en *Letras Libres*, México, Vuelta, 2002, Núm. 40, p. 40.

²⁷⁹ *Ídem*.

escribí *La invitación y Unión*, publiqué *Encuentros*, formado por los relatos "El gato", "La plaza" y "La gaviota" (este libro mereció el honor de que Octavio Paz escribiese sobre él una nota explicando su sentido); *Thomas Mann vivo* (el origen de este ensayo puede tener algo humorístico: en el Instituto Goethe me pidieron una conferencia sobre Thomas Mann, y cuando yo les pregunté qué parte de Thomas Mann, ellos me dijeron «todo lo que sepa»; di una conferencia que duró cuatro horas; la mayoría del público se aguantó todo el tiempo e incluso me aplaudieron: para que aprendan los alemanes lo que un mexicano puede saber de sus autores). Publiqué el libro sobre Vicente Rojo, "El gato" se convirtió en novela; *Trazos*, una colección de ensayos; un libro con el interminable título *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción* y mis libros de crítica de arte *Rufino Tamayo, Manuel Felguérez y Leonora Carrington*.²⁸⁰

Es precisamente la transgresión el desarrollo que nos ha permitido identificar, situando la escritura de *La invitación* en el periodo de la esclerosis garciaponciana, al yucateco con la figura de Orfeo y a la Beatrice de la novela con Eurídice y la musa dantesca.

Si como lo hemos expresado anteriormente, toda manifestación autorreferencial expresa la misma condición que la autobiografía, en el sentido que aquella es la confirmación de un aspecto de la trama que se constituye en el ejercicio autobiográfico: la construcción de una identidad, de una figuración que se manifiesta en *La invitación* es por lo menos significativa si tenemos en cuenta que, al igual que en la vida de García Ponce, el espacio desde el que mira el protagonista de la novela es el espacio que debe trasgredirse: “a través de la amplia ventana en la sala le fue posible ver el parque desde otro ángulo y al advertirlo sintió que el mundo giraba a su alrededor, acercándose, alejándose, entrando y saliendo de él sin que pudiera hacer nada por retenerlo”²⁸¹. Para nosotros, la escritura, la literatura, son el instrumento de dicha trasgresión.

Ahí, afirma el narrador de *La invitación*, más allá de la habitación, de la casa, esperaba “un mundo que guardaba la presencia de su pasado pero que le era difícil reconocer, aunque tampoco quería abandonarlo”²⁸². R., al igual que García Ponce habitan

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 42

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 21

²⁸² *Ibíd.*, p. 31-32.

ese espacio por la enfermedad y es justo, desde la enfermedad que migran trasfigurando-se mientras ambos destruyen lo que García Ponce describe como:

[...] los límites del espacio de la conciencia, de tal modo que ahora parecía haber vivido también el encuentro en un terreno independiente de las exigencias de la realidad, regido sólo por las imposiciones de sus deseos ignorados y en el que la libertad de la imaginación podía engañarlo trayendo al presente ecos de acontecimientos que nunca había ocurrido.²⁸³

De este modo, la *Trama* que se configura *Intriga* encuentra en *La invitación* un espacio para manifestarse como la configuración del acontecimiento del ser. La descripción fictiva de un sujeto que hace del espacio literario habitación del ser en tanto puebla un espacio que tradicionalmente le es ajeno. Ahora bien, si tal como afirma Martín Heidegger, el espacio que permite manifestarse a la obra la pone en-obra mientras des-oculta el ser, *La invitación* es, sin duda, el documento que prueba dicho des-ocultamiento.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 38.

Conclusión.

El trabajo *Juan Vicente Melo y Juan García Ponce: ensayo y travesía textual* ha pretendido ser un acercamiento al pensamiento literario de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce y se ha gestado a partir de la consideración inicial según la cual era posible rastrear a lo largo de su obra ensayística lo que consideramos una estética personal o bien los rasgos de algunos aspectos de la poética de ambos autores. Hemos querido partir del supuesto por el cual creemos que los miembros de la generación de *Medio Siglo* han hecho del ensayo un mecanismo de exploración de sí mismos y de sus afanes en el arte, la literatura, la pintura y la música.

El trabajo nos ha permitido identificar en la obra de García Ponce y Juan Vicente Melo algunas de sus más pulsantes obsesiones. Hemos querido determinar en nuestra comprensión de sus afanes estéticos una actitud que vinculamos con cierto rasgo testimonial en el que pudimos destacar lo que el arte es para ambos autores. En este itinerario pudimos ver que, para el caso de Juan García Ponce, el arte es simulacro y está vinculado a la fantasía desde la que el artista mira y representa la realidad. El propio García Ponce alude a esta consideración en un artículo titulado “El objeto, la cosa, el simulacro: la pintura” cuando defiende la idea según la cual el artista no puede crear algo *ex nihilo* sino que su función es “realizar su simulacro mediante el cual pone en el mundo un nuevo objeto”²⁸⁴. Este objeto nuevo surge en la obra de García Ponce de la necesidad de representación y es con frecuencia, la mujer, la representación de su corporalidad o, como en el caso del ensayo sobre pintura o literatura en la obra del yucateco, es el documento que

²⁸⁴ Juan García Ponce, “El objeto, la cosa, el simulacro: la pintura” en *De viejos y nuevos amores (arte)*, México, Joaquín Mortiz, 1998, p. 51.

representa la búsqueda de la comprensión de los autores a los que alude y a los que intenta comprender mientras los pone en nuestro horizonte.

Ahora bien, este simulacro adquiere, para el caso de la obra de García Ponce, su dimensión más espléndida porque en esa imagen “lo corporal –afirma el yucateco en el mismo ensayo–, es también espiritual”²⁸⁵. Para nosotros, esa es la razón por la que, en la obra de García Ponce, toda imagen es erótica y por lo que del Absoluto deja ver la dimensión erótica en el hombre, metafísica.

En tanto simulacro, la obra de arte, nos ofrece la posibilidad de encontrarnos en ella a nosotros mismos porque la obra se incorpora a nuestra experiencia del mundo desde la oposición a la realidad que ofrece cuando se pone frente a nosotros. Es decir, el artista, afirma García Ponce para el caso de Alberto Gironella y creemos que por esa expresión para todos los artistas, en su búsqueda:

[...] ha encontrado en los objetos directos que antes le servían para expresar la destrucción una nueva verdad con valores distintos y los ha empleado para la creación de un mundo poético que intenta sostenerse a sí mismo obligando a esos objetos a salirse de su ámbito natural y perder su sentido cotidiano para convertirse en símbolos trascendentes, en signos que recogen el proceso histórico y van más allá de él²⁸⁶

En la obra de García Ponce como en la de aquellos a quienes analiza, la verdad desaparece para que la verdad de la imagen persista. En este punto queremos señalar con Sigifredo E. Marín que: “Una imagen siempre es más que una imagen: figuración, configuración y reconfiguración de una cosa y, al mismo tiempo, huella indeleble de una alteridad que se pliega como sombra”²⁸⁷. Esa imagen, en la obra del autor de *La invitación*, es siempre, ya lo hemos dicho anteriormente, la imagen femenina en la que el deseo apertura búsquedas

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁶ ²⁸⁶ Juan García Ponce, “Un pasado: Confrontación 1966” en *De viejos y nuevos amores (arte)*, México: Joaquín Mortiz, 1998, p. 29.

²⁸⁷ Sigifredo E. Marín, *Imágenes de la imaginación*, México, CONACULTA/Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006, p. 16.

permanentes y rompe el *Principio de Realidad* para que el *Principio de Placer* sea el que dirige el derrotero de su expresión estética y hace de su obra una obra metafísica. Dichas búsquedas están relacionadas en García Ponce con Orfeo, Acteón, Dante, Bataille, Klossowski, Musil entre otros pero también con la pintura y con aquellas formas que se extienden por la mujer hasta el deseo.

Por eso la obra de García Ponce es una donde el erotismo alcanza todos los relatos porque en, prácticamente todos ellos, el encuentro con el Absoluto es el destino. “El arte – afirma el yucateco en “Los contrastes de Alberto Castro Leñero–, ha sido siempre erótico en el sentido más puro de la palabra, su erotismo nace precisamente de la voluntad de representar”²⁸⁸ es decir, por enfrentarnos, con algo que está siempre más allá.

El arte, afirma el yucateco en “Algunas imágenes casi contemporáneas (sobre una exposición de arte mexicano en París)”:

[...] es siempre contradictorio y absurdo y es imposible abrirlo para encontrar el secreto de su magia porque es pura superficie y en esa superficie es donde hallan todos sus abismos y profundidades, sus gritos de alegría y de dolor, la presencia de la muerte a la que la obra, para ser obra, lleva a la vida y a la nueva vida que esa muerte nos entrega²⁸⁹

Nosotros hemos querido leer el ensayo garciaponciano como una suerte de autorretrato intelectual en la que pudimos rastrear la manera en que el yucateco ve el mundo mientras dirige nuestra mirada. En este sentido comprendemos el poder de la imagen en la obra de García Ponce como la posibilidad que proyecta una comprensión y al ensayo como el derrotero de esa comprensión.

²⁸⁸ ²⁸⁸ Juan García Ponce, “Los contrastes de Alberto Castro Leñero” en *De viejos y nuevos amores (arte)*, México: Joaquín Mortiz, 1998, p. 149.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 41.

Cuando García Ponce habla del autorretrato en “Las fronteras del yo” afirma que éste “señala el principio de la presencia de la realidad subjetiva del creador”²⁹⁰, nosotros hemos podido ver en su ensayo justamente esta condición porque, para él, la imagen se sirve de la idea y, al ser una productor de simulacros, el artista, crea dicha imagen para ponernos frente a una verdad que se asoma desde ella haciendo que el pensamiento se construya desde la lógica de un *continuum* de imágenes que devienen pensamiento, concepto y se retroalimentan permanentemente.

El ensayo, en tanto expresión de la medición del yo, representa, en la obra de García Ponce, lo que él mismo refiere respecto del caso del autorretrato de Vicente Rojo, es decir, “las líneas de referencia, siempre en un continuo movimiento, que llevan de un orden a otro y crean ese juego perfecto de destrucción y reconstrucción”²⁹¹ de un pensamiento que, para el caso del yucateco, viaja de ida y vuelta entre literatura y vida que se alimentan mutuamente.

Este mecanismo de implicación de la vida con el arte hace del ensayo garciaponciano el documento de la búsqueda por la comprensión del funcionamiento de la imaginación y sus mecanismos simuladores. Creemos, en este sentido, que podemos atribuir a García Ponce, lo mismo que él afirma sobre la obra de Leonora Carrington, porque, “nos revela la vida, el misterio que [...] partiendo de sus visión particular, de sus obsesiones personales, convierte en ejemplos generales, en obras de arte”.²⁹² Por eso, el ensayo de García Ponce, nos revela sus lecturas, la comprensión de ellas que alcanza en su reflexión, la vinculación que con ellas y sus autores tiene y la implicación de estas lecturas en sus propias obras. No es gratuito que hay en la crítica de la obra de García Ponce

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 55.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 59.

²⁹² *Ibíd.*, p. 93.

referencias a la intertextualidad. Es más, es por la intertextualidad que nosotros hemos podido identificar las Travesías textuales en la obra de García Ponce y vincular la Beatriz de *La invitación* con el relato órfico.

No debemos olvidar que para García Ponce el artista ha de configurar su pensamiento a partir de una posición crítica que ofrece a su obra un carácter trágico por su neutralidad. En el caso de García Ponce, como él mismo lo señala para la obra de Alberto Castro Leñero, dicha neutralidad está asociada con la capacidad que sus obras tienen para hacer que, al acercarse a ellas, se produzca lo que llama “una conmoción y ésta no es positiva ni negativa, no nos deja ni más adelante ni más atrás, nos pone sólo en frente”²⁹³.

En la obra de García Ponce, al igual que para él lo hace la obra de Castro Leñero, “lo importante como lectores o espectadores de obras es dejarse llevar por su encanto, por su poder de seducción, por su fealdad transformada en belleza o por la belleza cuyo origen no nos interesa, que guarda dentro de sí todos los contrarios y se nos ofrece como una pura evidencia”.²⁹⁴

Dicha evidencia es más clara en la imagen erótica donde, tal como lo señala Sigifredo E. Marín, la referencialidad al cuerpo para “trascenderlo, trasgredirlo y destruirlo”²⁹⁵ se hace evidente en la obra del yucateco. García Ponce sabe que “desde Pierre Klossowski hasta Octavio Paz: el erotismo es una forma de la representación [...] es la vida transformada en arte y asimismo, el arte transformado en vida”²⁹⁶ y por ello, lo erótico es una posibilidad de comprensión del hombre mientras, el sujeto mismo, se vincula con aquello que George Bataille denomina *Lo imposible* y en la obra de García Ponce

²⁹³ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 149.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 147.

²⁹⁵ Sigifredo E. Marín, *Op. Cit.*, p. 191.

²⁹⁶ Juan García Ponce, *Op. Cit.*, p. 148.

adquiere la cualidad de un cuerpo femenino Beatriz, Inmaculada, Paloma, Marcela, Vanía, etc..

En *La Invitación* García Ponce usa la imagen de Beatrice como aquella figura en la que es posible circunscribir una forma de figuración en la cual, la contemplación de un universo onírico, clausurador del *Principio de Realidad* que nos rige aparece desde la enfermedad. Esta imagen es algo así como el mecanismo que une la andanza del protagonista garciaponciano al escritor yucateco y hace de su escritura símbolo, inscripción huella de un pensamiento que deviene comprensión intelectual al ponerse frente a nosotros.

La búsqueda de la ruptura de la realidad, por el arte, define el itinerario órfico e instaura una estancia desde la que García Ponce parte hacia la formulación de una errancia irredenta de la formulación de una identidad extraviada y convulsa de lo inasible. Búsqueda infructuosa, es la de García Ponce y sus protagonista, porque el destino consiste en estar siempre a la deriva en la ruta de un ideal que nunca se alcanza donde Beatrice se hace inasible porque siempre es imagen, figuración, constitución de un mundo siempre vinculado al deseo y a la expresión de un cuerpo luminoso que desperdiga al sujeto porque lo hace operar siempre desde la formulación de una existencia construida en la contemplación de sí desde el deseo.

Esta misma búsqueda irredenta, producida por el deseo hermana la obra de García Ponce con la de Juan Vicente Melo. En nuestro estudio sobre la obra del veracruzano hemos querido demostrar, al igual que en la de su correligionario, que su ensayo aparece frente a nosotros como el documento del devenir de un pensamiento vital que se hace literatura.

En Juan Vicente Melo hemos podido establecer lo que Fernando Broncano refiere cuando habla de la trayectoria emocional y dice que ésta:

[...] configura los rostros como da forma al alma. Si la mente está configurada por el conjunto de los estados cognitivos que en sus procesos dinámicos establecen la historia intelectual del sujeto, las trayectorias emocionales son las que dan relevancia y significado a lo que en otro caso no serían sino meros registros informacionales.²⁹⁷

Es esa trayectoria emocional la que nos ha interesado justificar, respecto de Juan Vicente Melo en este trabajo y dicha trayectoria está asociada a su ensayo sobre música. En “Gerhart Muench: La resurrección de Scriabin” Melo describe la obra del músico ruso diciendo que “Scriabin no se propuso la locura como voluntad sino como resultado de una manera particular de enfrentar la realidad”²⁹⁸. Según el veracruzano, Scriabin elabora una exploración de sí mismo para hacer de su vida y su obra una misma cosa: la búsqueda de un encuentro con la absoluta belleza, con la divinidad.

La obra de arte para Juan Vicente Melo nace en lo irracional y desde ahí extiende su búsqueda, según lo hace notar el veracruzano en “Debussy entre el cielo y el infierno” nos coloca en un punto donde:

[...] de la tranquilidad de la conciencia, de la satisfacción, del cumplimiento de la tradición y de todas las condiciones inventadas por la sociología, la música [y vale decir, el arte], nos devuelve a la fuente original, a la fuerza irracional y primitiva que gobierna nuestros instintos. No consuelo: al dolor, a un nuevo poder capaz de hacernos crear –recrear– esa música en otro aspecto emotivo, volverla causa y efecto de otras inquietudes, expresión y palabra expresada”²⁹⁹.

Nosotros hemos querido vincular esta condición irredenta del sujeto frente al arte que Melo describe en su búsqueda permanente de un ideal que nunca se alcanza con *La Obediencia nocturna*.

Cuando describimos la obra de Juan Vicente Melo y dijimos que su condición más arraigada es el desposeimiento y que esa desposesión indica la traza sobre la que el arte se

²⁹⁷ Fernando Broncano, *Sujetos en la niebla: Narrativas sobre la identidad*, Barcelona, HERDER, 2013, p. 203.

²⁹⁸ Juan Vicente Melo, “Gerhart Muench: La resurrección de Scriabin” en *Notas sin música*, México: FCE, 2000, p. 51.

²⁹⁹ Juan Vicente Melo, *Op. Cit.*, p. 51.

mueve y describe la confusión entre vida y escritura en la que él mismo se inscribe, propusimos a *La obediencia nocturna* como la síntesis de un pensamiento que hace de la errancia su destino, del alcohol su mecanismo y de la intolerable realidad a la que pertenece, su estancia.

En este itinerario condenatorio, *La obediencia nocturna* encuentra el asentamiento de una realidad en la que Juan Vicente Melo se ubica como narrador-protagonista de una historia que es la de sí, frente al arte, frente a esa Beatrice imaginaria e imposible de asir. Gracias a esta condición errante, etílica y, en cierto modo, claustral de Juan Vicente Melo pudimos decir que, en el veracruzano, tal como lo expresa Gérard Genette, hay una relación que une al autor con su obra en tanto “productor de una relación con la propia representación”³⁰⁰ que se describe en la *Metalepsis*.

Desde nuestro punto de vista, la estética meliana que describimos a partir de una interpretación de sus ensayos y de una cierta vinculación con su autobiografía, como una estética de la condena, opera, a partir del relato órfico.

El itinerario del pensamiento literario de Juan Vicente Melo nos permite decir que, el veracruzano es el obediente nocturno que busca sin encontrar a una figura que es la de Orfeo, la de Dante, la de una presencia inalcanzable, por eterna, que nos tiene, como el arte, siempre a la deriva.

La Beatriz meliana, representa, para nosotros, la figura con que se expresa la deriva de un pensamiento que vuelto imagen se hace concepto y simbolización permanente de una experiencia en la que el arte, tal como lo afirma el propio Melo respecto de la ejecución musical de Paul Badura-Skoda en un texto titulado “Paul Badura-Skoda: una claridad deslumbrante y misteriosa” donde afirma: “el término del camino es el único posible para el

³⁰⁰ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p. 15.

artista: alcanzado el más grande y exigente frado de la serenidad, puede contemplar cielo y tierra, saberlos ausentes y, por lo mismo, nunca más próximos, más presentes, más suyos”³⁰¹. La Beatriz meliana, al igual que la Eurídice órfica, aparece como la imagen que potencia una verdad que nunca se alcanza, símbolo de una búsqueda eterna y problemática de lo Absoluto que debe dejarse en el horizonte para que otro pretenda alcanzarla: Condena, irredención, castigo, ritualidad, liturgia.

Los rasgos que vinculan a los personajes de Juan Vicente Melo y Juan García Ponce consigo mismos y con su pensamiento, aquel que rastreamos desde el ensayo, respecto del arte, la literatura, la música y la pintura, nos hacen creer que la hipótesis con que iniciamos esta investigación es consistente y que, rastrear en la ensayística de Melo y García Ponce una teoría de la novela aplicable a *La obediencia nocturna* y *La invitación* es posible gracias a lo que de ellos mismos percibimos en sus personajes y las opiniones que tienen sobre el arte y la literatura.

Lo anterior nos ha permitido elaborar un ejercicio de implicación entre la escrituras ensayística con su obra de ficción y, vincular sus ensayos con la producción de una estética órfica que en Melo deriva en una estética de la condena y en García Ponce en una estética de la proyección del Absoluto en la imagen femenina y el deseo.

En este itinerario condenatorio, *La obediencia nocturna* encuentra el asentamiento de una realidad en la que Juan Vicente Melo se ubica como narrador-protagonista de una historia que es la de sí, frente al arte, frente a esa Beatrice imaginaria e imposible de asir. Gracias a esta condición errante y, en cierto modo, claustral de Juan Vicente Melo pudimos decir que, en el veracruzano, tal como lo expresa Gérard Genette, hay una relación que une

³⁰¹ Juan Vicente Melo, “Paul Badura-Skoda: una claridad deslumbrante y misteriosa” en *Notas sin música*, México: FCE, 2000, p. 496.

al autor con su obra en tanto “productor de una relación con la propia representación”³⁰² que se describe en la *Metalepsis*.

Desde nuestro punto de vista, la estética meliana que describimos en los ensayos y su autobiografía como una estética de la condena, opera, a partir del relato órfico, el itinerario del pensamiento literario de Juan Vicente Melo y nos permite decir que Melo, es el obediente nocturno que busca sin encontrar a una figura que es la de Orfeo, la de Dante, la de una presencia inalcanzable, por eterna, que nos tiene, como el arte, siempre a la deriva.

³⁰² Gerard Genette, *Op. Cit.*, p. 15.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., “El ensayo como forma” en *Obra completa*, Vol. 11, Madrid: Akal, 2003.

Alberca, Manuel, “Existe la autoficción hispanoamericana, en *Cuadernos del Cilha* No. 7/8, Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006.

-----, “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs Autoficción” en *Rápsoda*, Revista de literatura No. 1, 2009, pp. 1-24.

-----,
Amícola José, “Una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)” en *Olivar* N° 12 (2009), 191-207.

Andrzejewski, Jerzy, Apuntes para una autobiografía en *La Palabra y el Hombre*, No. 20, México, Universidad veracruzana, 1976, p. 26-33.

Andueza, María, “Trayectoria y función del ensayo hispanoamericano del siglo XX” en Cerutti, Horacio, *El ensayo en nuestra América*, México: UNAM, 1993, pp. 1-11.

Arredondo, Inés, “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce” en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, pp. 229-231.

Aullón de Haro, Pedro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de los géneros” en Vicente Cervera, Belén Hernández y M^a Dolores Adsuar (eds), *El ensayo como género literario*, Murcia : Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-24.

Barthes, Roland, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2004.

-----, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978.

Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

-----, *El espacio literario*, Barcelona: Ed. Paídos, Col, Paídos Básica, Núm 56, 1992.

-----, *El diálogo inconcluso*, Trad. Pierre de Place, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

Broncano, Fernando, *Sujetos en la niebla: Narrativas sobre la identidad*, Barcelona, HERDER, 2013.

Jesús Camarero, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas trasversales en dinámica cultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

-----, *Autobiografía: escritura y existencia*, Barcelona, ANTHROPOS 2011.

Campos, Julieta, “Nueve pintores Mexicanos” en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, pp. 235-236.

Castañón, Adolfo, “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo” en *La Palabra y el Hombre*, abril-junio 2003, no. 126, p. 7-19.

-----, “Y tus hombres, Babel, se envenenaron de incompreensión” en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, Aurora M. Ocampo (selección), México: UNAM, 1981

Chacón, Joaquín Armando, “Juan García Ponce: entre la ficción y la realidad” en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, p.242.

Cerutti Guldberg, Horacio, “Hipótesis para una teoría del ensayo” en Cerutti, Horacio, *El ensayo en nuestra América*, México: UNAM, 1993, pp. 13-26.

Cervera Vicente, M^a Dolores Adsuar, “El bosquejo como arte” en Vicente Cervera, Belén Hernández y M^a Dolores Adsuar (editores), *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 11-12.

De Man, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, N° 29, 1991.

Estéves Regidor, Francisco Aurelio, “La cuestión autobiográfica y el caso de la *Vida del capitán Domingo de Toral y Valdés*” en *RILCE* 28.1, Pamplona: Universidad de Navarra, 2012, pp. 125-141

García Ponce, Juan, *La invitación*, México, Joaquín Mortiz, 1999.

-----, *Cruce de caminos*, México: UV, 1965.

-----, *Trazos*, México: UNAM, 1974.

-----, *Entrada en Materia*, México, UNAM, 1982.

-----, *La aparición de lo invisible*, México: ALDUS, 2002.

-----, *Las huellas de la voz*, México: Ediciones Coma, 1982.

-----, *De viejos y nuevos amores (arte)*, México: Joaquín Mortiz, 1998.

-----, *Autobiografía Precoz*, México: OCEANO/CONACULTA, 2002.

-----, “Fidelidad y transgresión” en *Letras Libres*, núm. 40, 2002.

Gusdorf, Georges, “La autenticidad” en *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 28.1, Pamplona: Universidad de Navarra, 2012, pp. 18-48.

Guthrie W. K. C., *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el movimiento órfico*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970.

Hernández, Belén, “Prefacio” en Vicente Cervera, Belén Hernández y M^a Dolores Adsuar (eds), “El ensayo como género literario, Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 7-10.

Jarauta, Francisco, “Para una filosofía del ensayo” en Vicente Cervera, Belén Hernández y M^a Dolores Adsuar (eds), *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 2005, Pp. 37-41.

Khlaer, Erick, *Nuestro laberinto*, México: FCE, Col. Breviarios, Núm. 222, 1972.

Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). *Intertextualité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997. p. 3

Kundera, Milan, *El arte de la Novela*, Trad. Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde, México: Tusquest Editores, Col. Fábula, Núm. 143 2009.

Lazo, Raimundo, *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, México: UNAM, 1973.

Loureiro, Angel G, “Introducción: Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Anthropos*, N° 29, 1991, pp. 2-7

Maíz Magdalena, “Hacia una poética de la experiencia” en *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo 1987, no. 61, p. 113-115.

Málishév, Mijail, “Ensayo: el origen y la esencia del género” en Cerutti, Horacio, *El ensayo en nuestra América*, México: UNAM, 1993, pp. 267-287.

Mancera Rodríguez, Eugenio, *Generación de Medio Siglo y Poética del erotismo* en Juan García Ponce, México: UG, 2016.

Marcuse Herbert, *Eros y Civilización*, Madrid, SARPE, 1981.

Martínez, José Luis, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, Aurora M. Ocampo (selección), México: UNAM, 1981.

Melo, Juan Vicente, *La obediencia nocturna*, México, ERA/SEP, 1987.

-----, *Autobiografía*, México: Empresas Editoriales, 1966.

-----, *Notas sin música*, México, FCE, 1990.

-----, “La joven literatura mexicana” en *La Palabra y el Hombre*, México: UV, enero-junio 1985, no. 53-54, pp. 135-142.

Merleau Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción*, México, FCE, 2003.

Molloy, Silvia, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: COLMEX/FCE, 1996.

Monsiváis, Carlos, “Sergio Pitol: las mitologías del rencor y del humor” en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Comp. Eduardo Serrato, presentador. Alberto Vital, México: UNAM/ERA, 1994.

Muñoz, Blanca, “Dodecafonismo y sociedad entre guerras. El reflejo del conflicto social en Wozzeck de Alban Berg” en *Reis*, Madrid, CIS, No. 87, pp 266. 259-274

Navarro Reyes, Jesús, *Pensar sin certezas: Montaigne y el arte de conversar*, México: FCE, 2007.

Paredes, Alberto, *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX* (antología crítica), México: Siglo veintiuno, 2008, p. 27

Patán, Federico, “Juan Vicente Melo”, en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, José Luis Martínez (coordinador), México: Universidad Veracruzana, 1998, pp. 257-268.

-----, “Prólogo” en *Ensayo mexicano moderno*, México: UNAM/UV/Aldus, 2001, pp. 7-200

Pavón, Alfredo, “Una nota a las “Notas sin Música”” en Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, México: FCE, 1990, pp. 19-22.

Pereira, Armando, “La generación de Medio Siglo”, en, *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, José Luis Martínez (coordinador), México: Universidad Veracruzana, 1998, pp. 127-132.

Pozuelo Ybancos, José María, *De la autobiografía*, Barcelona: Crítica, 2006.

-----, *Desafíos de la teoría: Literatura y géneros*, Venezuela: El otro el mismo, 2007.

-----, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.

Prada, Renato *Los sentidos del símbolo: ensayos de hermenéutica literaria*, México, Universidad Veracruzana, 1990

Puertas Moya, "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, núm. 14, 2005, pp. 299-329.

Ricoeur, Paul, "La vida: un relato en busca de narrador" en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1989, pp. 45-58.

-----, *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

-----, "La identidad narrativa" *Historia y narrativa*, 1999.

Rodríguez, Francisco, "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial" en *Revista de Filología y Lingüística*, XXVI (2): 9-24, 2000.

Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas, una sociología de la literatura*, México: Grijalbo, Col. Enlace, 1987.

Soto Millán, Eduardo, "Sinfonía de Palabras. Prologo" en Juan Vicente Melo, *Notas sin música*, México: FCE, 1990, pp. 9-17.

Starobinski, Jean, "¿Es posible definir un ensayo?" en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, Núm 575, Mayo, 1998, pp. 31-40.

-----, "El estilo de la autobiografía" en *Poétique, 3, Revue de Theorie en d'analyse litteraires. Editions du Seuil*, París, 1970, pp. 257-265.

Vattimo, Gianni, *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paídos, 1995.

Xirau, Ramón, "Hacia el descubrimiento de la aventura", en Pereira, Armando, *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, ERA, 1997, pp. 232-234.