



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas



El otro abril. Un estudio sobre **FILOSOFIA LETRAS**
"Abril es el mes más cruel",
de Juan Vicente Melo



Tesis

Que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Sabrina Paola Horowich Sánchez

Asesor: **Doctora Marcela Palma Basualdo**



Ciudad Universitaria





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*¿Dónde iría, si pudiera irme?
¿Quién sería, si pudiera ser?
¿Qué diría si tuviera voz?
¿Quién habla así, diciéndose yo?
Sí, hay momentos como éste,
como esta noche
en que casi parezco factible.
Después pasa, todo pasa.
Todavía tengo una lejana historia.
Me espera a lo lejos para que mi historia empiece,
para que termine.
Y de nuevo esta voz que no puede ser la mía.
Es ahí donde iría, si pudiera irme.
Aquella la que sería, si pudiera ser.*

Samuel Beckett.

*A la memoria de mi abuelo, Isaac Horowich,
donde quiera que esté.*

Mi más sincero agradecimiento a la Doctora Marcela Palma, mi asesora, por haber confiado en mí y por haber compartido conmigo un poco de su sabiduría.

Al Licenciado Eduardo Casar, por sus divertidísimas clases.

Al Licenciado Arturo Noyola, por sus extraordinarias clases de Literatura Mexicana.

A la Maestra Luz Fernández de Alba, por su maravilloso Seminario.

A la Doctora Adriana Ávila, por contagiarme su amor al Español.

*Quiero hacer la lista de las personas que me interesan
porque me han encauzado, alentado, criticado, enseñado,
me han quitado el complejo de no saber inglés
y de tener una sintaxis tan defectuosa (...)
Muchas de esas personas son mis más cercanos amigos.
No tengo la culpa. Son los mejores.
Juan Vicente Melo.*

Esta tesis está dedicada a mi familia:

A mis padres, por haberme regalado el don de la vida:

*A mi madre, Graciela Sánchez, por haberme heredado su copia de Cien años de soledad
y lo más importante: su espíritu soñador.*

*A mi padre, Jacobo Isaac Horowich, por haber sembrado en mí la capacidad de ser
objetiva cuando hace falta.*

*A mis hermanos, Iván y Jacobo Horowich, que siempre han estado a mi lado, a pesar de
todo.*

*A mis abuelos, Víctor Sánchez y Julia Fuentes, por regalarme recuerdos maravillosos de
mi infancia.*

*A mis tíos, Manuel, Rogelio, Martha y Alma Sánchez, por haber sido mi guía y por
haberme dado siempre el mejor de los ejemplos.*

*A Bruce Horowich, por rondar cerca de la computadora para hacerme compañía en la
elaboración de este trabajo.*

A mis amigos:

Jesús García Huerta (q. e. p. d.), por haberme regalado el don de una breve amistad que recordaré siempre. Sin ti no habría sobrevivido mi primer año en la Universidad, gracias por todo. Estoy triste por tu ausencia, pero recuerda que yo siempre estoy triste.

Ingrid Luna Estrada, compañera universitaria y amiga intransferible.

Javier Zúñiga Ramírez, hombre fugaz, quien está conmigo aunque no esté.

Y muy especialmente y con todo mi cariño:

A él.

A su memoria.

A su recuerdo.

A Isidro y para Isidro.

A todos: los que están y los que se fueron, pero de alguna manera siguen aquí:

*Que el camino venga a tu encuentro,
que el viento sople siempre a tus espaldas,
que el sol brille cálidamente sobre tu rostro,
que la lluvia caiga con suavidad sobre tus campos y
hasta que nos encontremos de nuevo,
que Dios te sostenga en la palma de Su Mano.*

*Quisiera contarte [un cuento] muy alegre,
pero no puedo hablar más que de cosas tristes porque no soy feliz.*

Me han enseñado a no serlo.

Y cuando hablo lo hago sin orden y no puedo explicarme bien.

Tal vez por eso nadie me entiende.

Pero es que todo es tan confuso y hay tanta oscuridad.

Juan Vicente Melo, "La noche alucinada".

*Nunca se puede dejar de ser uno mismo
(el espejo está ahí para recordármolo)
para ser el otro, ni se es nunca absolutamente uno mismo,
pues la inestabilidad y el cambio son incesantes
(el espejo está para certificarlo).*

Renato Prada Oropeza.

ÍNDICE.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS.

ÍNDICE.

1. Introducción.

1.1 Vida y obra de Juan Vicente Melo.

1.2 Juan Vicente Melo y la Generación de Medio Siglo.

2. Elementos simbólicos.

2.1. Referentes simbólicos en la estructura del cuento.

- TÍTULO.
- TIEMPO NARRATIVO.

2.2. Otros símbolos.

- ALCOHOL.
- NÚMEROS.
- FUEGO Y SEÑAL.
- ANILLO.

3. El otro abril.

3.1. La condena del personaje.

- ESPACIO FÍSICO.

- ATMÓSFERA.
- BERNARDO.
- *ELLA*.

3.2. La búsqueda de la identidad o el juego de los nombres.

- ALICIA, *ELLA*, EL ANILLO Y EL JUEGO.
- ESPEJO Y OTREDAD.

4. La muerte y el renacimiento o la crueldad de abril. Conclusiones.

APÉNDICE. *PIEDRA DE SOL*.

BIBLIOGRAFIA.

1. Introducción.

Leer a Juan Vicente nos conmueve porque de alguna manera nos refleja la otra cara que tenemos, la que no nos gusta mirar. Jano nos muestra su verdadero rostro. Por eso es difícil su obra, por la intensidad, por la nada que guarda entre líneas. Porque nos describe la lucha interna que, como seres humanos, padecemos para superar la angustia y el dolor que nos provoca el pecado capital de estar vivos, el cual, como penitencia, recibe, en la obra de Melo, el estancamiento.

Stella Cuéltar.

El tema de la otredad me es bastante familiar. Es una idea que ha estado dentro de mí desde hace muchos años, aunque entonces no conocía el término y me refería a esa sensación como la aparición de un extraño —en el sentido de *ajeno*— lado oscuro. Desde la primera vez en que unos ojos avellana me miraron desde el fondo del abismo, al otro lado del espejo, y por primera vez tuve conciencia de mí. Luego fueron unos ojos cafés los que reflejaban a esa otra que se asomaba desde el fondo y, como a Alicia, el amor me condujo a la otra orilla. Mi otra orilla. Al salir de mí me volví más yo. Y esa otra —que también soy yo— es quien escribe ahora.

La elección del autor para esta tesis fue sencilla. Escuché hablar de Juan Vicente Melo por primera vez en el 2º semestre de la carrera, en la clase de Investigación impartida por Huberto Batis; pero no fue sino hasta el 8º que tuve la oportunidad de leer *La obediencia nocturna*. Nosotros no escogemos los libros, ellos nos escogen a nosotros. La novela me atrapó desde la primera página y, deseosa por beber más de esa fuente que Melo me ofrecía —desconocida y familiar a la vez—, busqué el resto de sus obras: tres libros de cuentos, otra novela y narraciones sueltas. Todas me atraparon definitivamente, pero "Abril es el

mes más cruel" me marcó de una manera excepcional. Resuelta a trabajar cualquiera de sus obras me decidí por esta última y el análisis está justificado por la escasez de estudios sobre Melo. Actualmente sólo existen dos tesis sobre él — ambas sobre *La obediencia nocturna*— así que exploro territorio desconocido y de antemano me disculpo por hipótesis que —ojalá— sean refutadas, comentadas, criticadas o, al menos, leídas más adelante.

Así nace esta tesis y yo concluyo mi viaje de cuatro años en la Universidad y un viaje personal de autodescubrimiento que hasta la fecha no deja de sorprenderme. Muchas personas estuvieron conmigo desde el inicio; otras aparecieron durante mi travesía; algunas se fueron; otras siguen conmigo; a algunas las extraño; a otras, de tanto evocarlas, las invento; pero todas, de un modo u otro, están conmigo. Por eso este trabajo está dedicado a ellas.

El objetivo de la presente tesis es realizar un breve acercamiento al tema de la otredad en "Abril es el mes más cruel", de Juan Vicente Melo, el cual aparece en *El agua cae en otra fuente*, obra que reúne todos los cuentos del escritor, además de incluir su autobiografía. Más que nada, el propósito de este trabajo es analizar el planteamiento de otredad que Melo realiza, el modo en el que lo maneja y los elementos que utiliza para alcanzar dicho fin.

Es muy importante anotar el hecho de que la base de este estudio es esencialmente literaria, por lo que los puntos de vista utilizados para este análisis se centrarán, no en la filosofía ni en la psicología, sino en los de un escritor que fue de gran importancia para Melo y para la generación a la que perteneció. Estoy hablando de Octavio Paz, cuya obra fue prácticamente un libro de cabecera para

el grupo, por lo que *El arco y la lira*, *El laberinto de la soledad* y *Piedra de sol* (incluido como apéndice) serán la poética en la que se base este trabajo.

Desde el planteamiento hecho por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), pasando por Rodolfo Usigli con *El gesticulador* (1938) hasta llegar a Octavio Paz con *El laberinto de la soledad* (1950), el tema de la no aceptación de la realidad que nos rodea ha estado presente dentro de la literatura mexicana. Paz llega finalmente a la conclusión de que ese estado, esa sensación es una condición inherente al mexicano: pareciera que estamos condenados a simular, a pretender y a aceptar la realidad que se nos presenta día con día. Pero, ¿qué pasa si elegimos otro camino?: inventar otra realidad, no mejor o peor, no más sencilla o más complicada, simplemente *otra*, distinta de la que vivimos día con día. ¿Qué pasa si un día cualquiera alguien nos propone cambiar de nombre y elegir el de nuestra preferencia para desencadenar un juego en el que dos mundos, el real y el otro, se confunden?, ¿qué pasa si en ese juego olvidamos al real y elegimos al otro, a ese otro que no somos nosotros, pero al mismo tiempo, sí?, ¿qué pasa si un día nos miramos al espejo y el reflejo que nos devuelve no nos dice nada?

Para explicar el problema de la otredad hay que determinar lo que se entiende en este esquema como tal: es el medio de reconocimiento (no el único, pero sí el más útil) del propio yo a través del conocimiento del (o de los) otro(s) que soy y no soy yo. Después de todo, la mejor forma para establecer dónde empieza y dónde termina mi cuerpo es saber dónde empiezan y terminan los de los demás. Puede parecer un juego de palabras o incluso una curiosa ironía, pero

el concepto de otredad implica la aceptación de que nuestra individualidad depende de los demás.

La teoría se basa en la siguiente idea: sin el reconocimiento del otro nos es imposible aprehender nuestro propio yo. Un ejemplo claro y práctico puede explicarse de la siguiente manera: yo no conozco mis ojos porque nunca los he visto como son en realidad; a lo que más puedo acercarme es a conocerlos a través de elementos externos: el uso de un espejo —o cualquier otra superficie reflejante— o la mirada de los otros. El espejo no es de gran utilidad porque lo único que me devuelve es un reflejo, una imagen inversa de lo que los demás perciben como mis ojos; pasa lo mismo con la mirada de los otros: si yo me reflejo en los ojos de alguien, lo único que obtengo es la percepción que esa persona tiene de mí; de ahí viene esa frase que dice que una persona es lo que los ojos de quienes la aman refleja. Conforme se avance en este trabajo se intentará analizar el concepto para que pueda ser lo mejor aprehendido posible; también nos serviremos de otros autores contemporáneos de Melo para ejemplificarlo.

De lleno en "Abril es el mes más cruel" conocemos a Bernardo, el aparente protagonista de esta historia en la que diversos elementos se conjugan: el uso del tiempo, el rito, lo sagrado, la idea de la mujer, la expulsión del paraíso, la importancia de los espejos, el amor. *Ella* —las cursivas son mías y se mantendrán a lo largo de todo el trabajo a fin de que no existan confusiones— es el otro personaje de esta narración en la que la realidad del cuento y la del protagonista se tocan y trastocan en una historia que posee, si no todos, sí la mayoría de los elementos narrativos que caracterizan la literatura de Melo.

La elección de este cuento no es casual. Son escasos los estudios críticos sobre la obra de este escritor que, desde mi particular punto de vista, no ha recibido la atención que merece. Su gran obra, sin lugar a dudas, es *La obediencia nocturna*, novela en la que Melo alcanza el punto más alto dentro de su narrativa y la cual, como ya se comentó, ha sido objeto de estudio de dos tesis previas. Es por esto que decidí abrir el campo de análisis a través del estudio de uno de sus cuentos y estoy consciente de que este acercamiento a uno sólo, de entre toda su obra, parece muy poco. Sin embargo, creo que será suficiente para explorar el mundo de las obsesiones de Melo, un mundo en el que nos vamos involucrando lentamente y que nos cuesta trabajo dejar, quizá porque vemos en esas obsesiones las mismas que nosotros padecemos continuamente: la soledad, el no reconocimiento, el extrañamiento, el temor, la duda, la elección, la posibilidad y, sobre todo, la búsqueda desesperada de un amor que puede abrirnos las puertas de la salvación o condenarnos para siempre.

1.1. Vida y obra de Juan Vicente Melo.

Juan Vicente Melo Ripoll nace el 1 de marzo de 1932, en Veracruz, y forma parte del grupo de escritores mexicanos conocidos como *Generación de Medio Siglo*. Descendiente de una familia de médicos, Melo, aun cuando no se ve obligado a ello, elige la carrera de Medicina, que cursa en la UNAM, y obtiene su título en 1956, mismo año en el que la Prensa Médica Mexicana publica su primer libro, *La noche alucinada*, financiado por su padre como premio por haber obtenido su título de Médico-Cirujano.

A pesar de que a Melo no le apasiona la medicina, logra conseguir una beca para estudiar dermatología en el hospital Saint-Louis de París, entre 1956 y 1958, donde, gracias a la ayuda de su padre, también tiene la oportunidad de estudiar literatura francesa contemporánea en la Sorbona y logra conocer a Camus, a Sartre y a Cèline, entre otros. Una vez concluidos sus estudios, vuelve a Veracruz para ejercer su carrera; ahí dirige el suplemento "La Semana Cultural" durante año y medio, con la ayuda de Enrique Segarra y las colaboraciones que le envía José Emilio Pacheco desde México.

Es justamente durante esta etapa cuando Juan Vicente comienza a leer a los escritores mexicanos de esa época y decide que la Medicina no le importa en lo absoluto y que es, ante todo y sobre todo, un escritor. Empaca rápidamente, a pesar de las amenazas paternas de desheredarlo, y llega a la casa de José Emilio Pacheco, en México, dando así inicio a la historia de uno de los grandes escritores mexicanos.

De este modo, México pierde a un buen médico, pero gana a un gran escritor y no podía ser de otra manera. Melo se confiesa un ferviente creyente de los signos y tal vez en el que rige el suyo vislumbra una de las obsesiones constantes en su obra y en su vida: "[soy] piscis y los piscis son nefastos, gustan de decir mentiras y su configuración astral es doble (...) signo de agua, disolución, habitación en las profundidades."¹ Así, como un intento por conocerse, no resulta extraño que Melo se confiese:

escritor, porque *escribo* (aunque lo haga de vez en cuando, sin disciplina, sin rigor), porque no sé hacer otra cosa, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que así me será revelado, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo.²

Hay que tener en cuenta que Melo inventa porque le gusta contar historias: es la manera que encuentra para enfrentarse a la realidad que se le presenta como terrible e insoportable. De ahí que en varias ocasiones confiese que el mentir y el escribir nacen de la necesidad de comunicarse consigo mismo a fin de llegar a conocerse. Sólo un hombre con esa honestidad es capaz de poner esa entrega en todo lo que dice, de poner el alma en cada palabra y comprometerse al grado de obtener de sus críticos declaraciones como ésta:

Melo se alimenta continuamente de sus vivencias y circunstancias personales y, más allá de las inevitables deformaciones y sustituciones que establece el disfraz, su

¹ Juan Vicente Melo, *Juan Vicente Melo*, p. 18.

² *Ibidem*, p. 29.

literatura es resultado de un vaciamiento interior, de una transfusión de vida. Al escribir, Melo se despelleja, queda en carne viva y emplea todos los recursos de la alquimia literaria para esconder, enmascarar y revelar a un mismo tiempo lo que es él y lo que querría haber sido, lo que no es, lo que inventa.³

Juan Vicente Melo publica sus cuentos en diversas revistas como *Estaciones*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Universidad de México*, y en los suplementos: "La Cultura en México", "El Herald Cultural" y "Diorama de la Cultura". Además de su obra escrita, Melo también ocupa un importante lugar en la vida cultural de México; gracias a Fernando Benítez, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés y Alicia Prado, obtiene el puesto de Jefe de la Sección de Conferencias, de la UNAM, bajo las órdenes de Jaime García Terrés, quien posteriormente lo nombra Director de la Casa del Lago, en 1962, donde realiza una excelente labor, según comentan Armando Pereira y Carlos Monsiváis. Volveré con esto más adelante.

En la literatura de Juan Vicente Melo quedan manifiestas sus más profundas obsesiones: la creación de otra realidad ante la certeza de saber que la propia le resulta intolerable; la necesidad de inventar y mentir al grado de creer que ésa es la verdad o, por lo menos y más importante: su verdad; "reinventarse y con cada palabra alimentar su soledad; para justificar su existencia e, incluso, para renacer o surgir, como el ave Fénix, de sus propias cenizas"⁴; la pérdida y posterior búsqueda de la fe; el temor a que las cosas se mantengan como son; el

³ Jorge Ruffinelli, Prólogo a *El agua cae en otra fuente*, p. 12.

⁴ Stella Cuéllar, "Juan Vicente Melo: remolino que gira, cae, tuerce, envuelve...", p. 98.

pánico de saber que la agonía seguirá eternamente y todo volverá a empezar; el temor a los principios y el horror a los finales, que paralizan a Melo por el simple y contundente hecho de que la vida sigue; en otras palabras: la soledad y el aislamiento que quedan plasmados en los diversos personajes que conforman la creación de su realidad y de su mundo literarios.

Su obra literaria se compone por tres libros de cuentos, dos novelas y una autobiografía (1966). *La noche alucinada* (1956) es el primero de estos libros, que contiene una carta-prólogo en la que León Felipe le indica a Melo que sus cuentos, para un libro, todavía no cuentan con la madurez necesaria, que le hace falta pulir las *herramientas* para la creación, pero que indudablemente posee la sensibilidad e imaginación necesarias, la *cantera* de donde todo surge, y que tiene toda una vida para encontrar su propia voz.

En este libro ya comienzan a ponerse de manifiesto los temas que más tarde serían constantes en su literatura:

La fidelidad a determinado tipo de personajes (el solitario, el poeta, el acobardado por la circunstancia vital), el interés por paisajes específicos (la ciudad más que el campo) y el medio para acceder a éste (la imagen surrealista, la pesadilla, un narrador dotado de características especiales) cohesionados por un imperativo existencial y literario: la modernidad (...); el carácter ceremonial de sus historias; la calidad de ritual que sus personajes imprimen, voluntaria o involuntariamente, a sus acciones y a sus palabras. La niñez como paraíso ajeno a la muerte y a la soledad inherentes a

la condición adulta, expiación *a priori* de la mera posibilidad del amor.⁵

Y lo más notable de esto es que esa *cantera* que menciona León Felipe es la poesía, a pesar de que el propio autor confiesa que el libro es únicamente un desahogo sentimental. Pronto pueden verse los progresos literarios que Melo alcanza, ya que de *La noche alucinada* a *Fin de semana*, pasando por *Los muros enemigos*, su interés supera el mero hecho de contar historias para ahondar en el alma de sus personajes, lo que, finalmente, es la causa de que éstos resulten ser sumamente humanos.

El segundo libro es *Los muros enemigos* (1962), en el que, según Ruffinelli:

...ya está Juan Vicente Melo entero, de cuerpo (y espíritu) presente, con el *corpus* íntegro de sus 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.⁶

A pesar de que el tratamiento de los temas está completamente disperso, hay que tener presente que todos poseen un punto de encuentro, no sólo en la obra del propio Juan Vicente, sino en la de la generación a la que pertenece: la búsqueda y/o recuperación del amor, la cual sirve de hilo conductor para unificar los cuentos. La crítica, sin embargo, se inclina más por *Fin de semana* (1964), el

⁵ Luis Arturo Ramos, *Melomanías: La ritualización del universo. [Una lectura a la obra de Juan Vicente Melo]*, p. 19.

⁶ Ruffinelli, en *Juan Vicente Melo...*, p. 9.

tercero de los libros de cuentos, sobre *Los muros enemigos*, ya que *Fin de semana* es un libro unitario, compuesto por tres relatos conectados no sólo por el manejo de la temporalidad, sino por la inherente fragilidad del individuo.

Me veo en la necesidad de romper la continuidad cronológica para comentar brevemente *La rueda de Onfalía* (1996), novela póstuma del escritor. La historia se desarrolla en Tabasco y cuenta una historia familiar, cuyo eje temático, nuevamente, es el amor y desamor que padecen las mujeres de tres generaciones. Basado en esta novela, el escritor veracruzano Luis Arturo Ramos publicó en el 2003 el guión cinematográfico *Mariposa reina*.

Finalmente está *La obediencia nocturna* (1969), novela que Melo dedica a su padre y a Huberto Batis "sólo porque según [la generosidad de Melo, Batis supo] ver en un cuento el embrión de la novela y animarlo a escribirla."⁷ que, según Ruffinelli, es, junto con *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, una de las novelas más incitantes intelectualmente de su generación. *La obediencia nocturna* presenta varios niveles de interpretación, que incluyen, según el mismo Ruffinelli, el autobiográfico, el de novela de búsqueda y el simbólico. Poco puedo decir sobre esta obra que merece todo un estudio individual, ya que en ella Melo demuestra que ha alcanzado el punto más alto de su narrativa; la labor iniciada con los cuentos de *La noche alucinada* culmina con una excelente maestría en *La obediencia nocturna*, novela en la que el autor logra integrar en un todo los temas que forman parte de sus obsesiones.

Entre otros de sus trabajos que no se encuentran reunidos en ningún libro hay diversos ensayos sobre música, la otra pasión de Juan Vicente Melo. Los

⁷ Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó...*, p. 188.

cuentos: "El agua cae en otra fuente", "Mayiar", "Algunos pedazos de tela barata", "And my ending is despair"⁸ y "Abril es el mes más cruel" (del que Huberto Batis comenta que es, indudablemente, uno de los mejores cuentos de la literatura mexicana), se encuentran en *El agua cae en otra fuente* (obra reunida, 1985), sólo por citar algunos ejemplos del resto de su obra. El *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX* también menciona que existe un volumen de cuentos dedicados a Inés Arredondo, el cual no ha sido publicado aún.

Juan Vicente Melo vuelve a Veracruz en 1968. Ahí trabaja en la coordinación de diversos talleres de lectura, colabora en el archivo del Ayuntamiento y brinda asesoría para la revista *Literat*, que pertenecía al ISSSTE. Vive en Veracruz hasta el día de su muerte, el 9 de febrero de 1996.

⁸ *Dispair* y no *despair* (desesperación). La edición del diccionario Webster de 1913 indica que el significado de esta palabra es separar en dos un par. También se indica que el término es ya obsoleto.

1.2. Juan Vicente Melo y la *Generación de Medio Siglo*.

La década de los cuarenta se caracteriza por un cambio definitivo de la cultura en México, la cual comienza a superar su anterior carácter rural para acercarse a uno más urbano y cosmopolita; las tramas de índole social y las relacionadas con la temática revolucionaria habían alcanzado un declive del que ya no podrían recuperarse. Esto influye en todas las expresiones artísticas como la música, pintura, cinematografía, etcétera, mientras que la literatura se debate entre aquella de contenido social (heredera de la novela de la revolución) y la de las corrientes de vanguardia (representadas por el movimiento estridentista y el grupo de los Contemporáneos).

Por esta misma época, la cultura mexicana se ve enriquecida con la llegada de diversos intelectuales españoles a causa de la caída de la República Española. Este grupo se integra de manera activa a las diversas manifestaciones artísticas y académicas del país y funda la Casa de España, que en 1940 se convertirá en El Colegio de México.

Entre 1950 y 1955, época que marca un paradigma dentro de la cultura en México, son publicados los libros que cambiarían de manera definitiva el rumbo de la historia literaria de México. Destacan *El laberinto de la soledad* y *¿Águila o sol?*, de Octavio Paz, *La x en la frente*, de Alfonso Reyes, *Confabulario*, de Juan José Arreola, entre otros, y faltaban sólo tres años para la publicación de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, texto considerado como el punto de partida de la novela urbana en México.

En el ámbito escénico aparece el movimiento Poesía en Voz Alta, auspiciado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, e integrado por un variado grupo de escritores, músicos, dramaturgos, pintores y actores que logran alcanzar una experiencia escénica que hasta ese entonces no había sido vista en México.

Este panorama cultural es al que se integran los jóvenes escritores que más tarde serían conocidos como la *Generación de Medio Siglo*, el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*, la llamada *mafia* literaria. Melo cuenta que cuando decide abandonar la Medicina para dedicarse de lleno a la literatura, José Emilio Pacheco le abre las puertas de su casa y lo guía en su ingreso al mundo literario, un medio lleno de preguntas sobre sí mismo, un medio criticado y cuestionado que ya empezaba a ostentar el desagradable apelativo de la *mafia*; la posible razón de este sobrenombre se comentará más adelante.

Vamos por partes. Este grupo está conformado por diversos intelectuales como Tomás Segovia, Carlos Valdés, Huberto Batis, Salvador Elizondo, José de la Colina, Inés Arredondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Jorge Ibargüengoitia, además del mismo Juan Vicente. Considerada como de ruptura por escribir a contracorriente de la tradición anterior, la *Generación* tiene varios rasgos comunes que la unifican, además de la edad de sus colaboradores o la fecha de publicación de sus trabajos: una misma concepción de la literatura y el individualismo que caracteriza su obra. También queda manifiesta la particular visión crítica que cada uno adopta como bandera ante el quehacer, no sólo literario, sino artístico en general, de una manera que resulta toda una novedad para el México de los años cincuenta. Juan Vicente Melo cuenta que la

Generación adquiere un enorme compromiso y una gran responsabilidad hacia su manera de percibir la labor artística.

También hay que tener en cuenta que la labor realizada por los integrantes de la *Generación* es determinante para un cambio en las propuestas narrativas. Durante los años anteriores, la novela mexicana se había aferrado a su carácter realista, como si se empeñara en "trazar el mapa de nuestras desgracias sociales, con poco apego a cualquier vocación artística diferente."⁹ La literatura producida por la *Generación* marca el inicio de un cambio importante en la narrativa mexicana, cambio que consistiría en una riqueza mayor en la utilización de los recursos literarios, así como un marcado interés hacia zonas temáticas que, hasta entonces, habían quedado relegadas dentro del panorama narrativo mexicano.

De una manera más amplia, el carácter de esta *Generación* puede quedar definido por varios elementos mencionados por Claudia Albarrán; me permito citar *in extenso* sus palabras:

La adopción de una postura contraria a ciertas tendencias nacionalistas de los años cuarenta, sustentada en el cuestionamiento de los presupuestos de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas revolucionarias incumplidas por parte del gobierno mexicano; el cosmopolitismo, gracias al que se fomentó y enriqueció una labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional; el pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países; el apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores, tanto nacionales como extranjeros, quienes mostraron a la

⁹ Federico Patán, "Juan Vicente Melo", p. 257.

sociedad mexicana de los años sesenta otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México; su participación en distintas instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores, y en distintas dependencias de la UNAM; su actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones en particular, la cual ejercieron en diversas revistas del país —como *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del Viento*, *Snob* y *La Palabra y el Hombre*, entre otras...¹⁰

De ahí el nombre de *Generación* en el sentido de que todos participan de una cierta sensibilidad colectiva, una manera similar de percibir el mundo, además de contar con intereses comunes; aunado a esto también está el hecho de que comparten su participación en diversas instituciones y publicaciones literarias, como el Centro Mexicano de Escritores, cuyo objetivo era estimular la creación literaria entre escritores jóvenes. También colaboran de manera importante y determinante en el Departamento de Difusión Cultural, de la UNAM (actualmente la Coordinación de Difusión Cultural), dirigido desde 1953 por Jaime García Terrés, quien se encarga de atender a la necesidad de que la Universidad no se limite únicamente a ser un recinto educativo, sino que cumpla con su compromiso de difundir el patrimonio cultural universitario, no sólo a un grupo privilegiado, sino a toda la sociedad mexicana.

Para alcanzar este objetivo, García Terrés se entrega a la tarea de integrar un equipo de colaboradores que, según Pereira, nunca volvería a tener el Departamento de Difusión Cultural: Juan García Ponce ocupa el puesto de Jefe de redacción de la revista *Universidad de México*; José de la Colina está a cargo de

¹⁰ Claudia Albarrán, "La generación de Inés Arredondo".

los cine clubes y Juan José Gurrola, del teatro y la televisión universitarios; Inés Arredondo trabaja en la Dirección de Prensa, mientras que Huberto Batis tiene a su cargo la Dirección General de Publicaciones y la Imprenta Universitaria; Tomás Segovia sucede a Juan José Arreola (quien fuera fundador) en su cargo como Director de La Casa del Lago, a partir de 1961, mientras que Juan Vicente Melo ocupa el puesto de 1962 a 1967, donde realiza una labor notable:

...ciclos de conferencias que dan a conocer sistemáticamente autores, tendencias literarias compositores, tendencias musicales; pequeñas exposiciones de los artistas explicados y defendidos por Juan García Ponce; obras de teatro que expresan la actitud de los participantes de Poesía en Voz Alta, que renuevan su quehacer escénico; conciertos de música de vanguardia. Melo es un gran promotor, y su periodo es excepcional.¹¹

Además de su trabajo universitario, la *Generación* colabora en diversas revistas y suplementos culturales del país: *Universidad de México*, *Cuadernos del viento*, la *Revista de Bellas Artes* y la *Revista Mexicana de Literatura*, lo que explica por qué a este grupo también se le conoce como la generación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Ésta última tiene un papel definitivo en la cultura mexicana; por un lado, abre sus páginas tanto a las manifestaciones nacionales como extranjeras, al incluir traducciones de escritores como Joyce, Camus, Auden, Musil, Pavese, entre otros (cabe recordar que una de las características del grupo es su carácter cosmopolita, cuyo objetivo es contrarrestar la tendencia nacionalista que hasta entonces había reinado en México); por otro lado, también

¹¹ Carlos Monsiváis, "García Ponce en la década de 1960".

difunde la obra de escritores latinoamericanos que más tarde alcanzarían el prestigio internacional, tales como Cortázar, García Márquez, Álvaro Mutis, Lezama Lima, entre otros.

Ahora voy a referirme brevemente al motivo por el que a la *Generación* también se le conoce como *mafia* literaria. Esta idea inicia con la participación constante e incisiva de estos escritores en los suplementos "México en la cultura" (del periódico *Novedades*) y la "Cultura en México" (de la revista *Siempre!*), ambos fundados y dirigidos por Fernando Benítez, además de su presencia en centros de cultura, publicaciones literarias y las principales casas editoras de la época (Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, ERA, Mortiz, Universidad Veracruzana y Universidad de México). Lo anterior hace pensar que la cultura mexicana se encuentra dominada por una élite. Kristine Vanden Berghe realizó una extensa investigación (aún no publicada en México) en la que revela que las colaboraciones de los miembros del grupo rebasan de manera impresionante las de otros escritores de la misma época.

A este respecto, Armando Pereira indica que al realizar esta acusación no se menciona el número de espacios nuevos que la labor del grupo abrió a través de las traducciones de escritores europeos y norteamericanos o con la publicación de autores latinoamericanos. Por su parte, Juan García Ponce enfatiza que nunca hubo ninguna *mafia* y que la *Revista Mexicana de Literatura* publica por primera vez a muchos autores mexicanos; García Ponce concluye de manera definitiva al afirmar que la idea de una *mafia* es una estupidez que sólo puede caber en mentes obtusas.

Hacia 1967 las cosas comienzan a cambiar para el grupo y toman un rumbo distinto, lo que provoca que cada uno de los integrantes de la *Generación* se dedique a proyectos personales e individuales. Todo comienza con la salida de Jaime García Terrés como Director del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM y el posterior nombramiento de Gastón García Cantú, con quien empiezan a complicarse las cosas para el grupo.

En su discurso de recepción del premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (noviembre de 2001), García Ponce comenta el modo en el que Difusión Cultural cambió bajo la dirección de García Cantú:

...primero nos mandó a nuestra casa porque de acuerdo con los reglamentos de la Universidad no podía despedirnos y luego, ya que nadie podía hacer la revista, volvió a llamarme. Acepté pero en seguida volvió a mandarme a mi casa, porque él era nacionalista y yo me opuse a que la *Revista de la Universidad* fuese así. Después despidió a Juan Vicente Melo acusándolo veladamente de homosexual. Todos los que habíamos hecho con él *La Casa del Lago*, que bajo su dirección, después que se fuera Tomás Segovia a Uruguay, fue, igual que con Tomás, el centro de cultura más importante de México, renunciamos, y en respuesta a un artículo de García Cantú extremadamente mentiroso en la revista *Siempre!*, hice un ensayo feroz contra él publicado en el mismo lugar (...) Una época había terminado.¹²

La acusación a la que se refiere García Ponce en su discurso está en relación con el asesinato de un homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y

¹² Juan García Ponce, Discurso de recepción del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

Letras, incidente en el que, según Batis, se ven envueltas las personas que estaban en la agenda del italiano, a quien todos conocían. Las hostilidades que se desatan con este crimen se centran en Juan Vicente Melo, a quien, como menciona García Ponce, García Cantú acusa veladamente de homosexual; pero García Cantú no lo despidió de su cargo como Director de la Casa del Lago, sino que le pide su renuncia.

El resto es historia: el grupo decide enfrentarse a García Cantú y dar su apoyo incondicional a Melo, hecho que conduce a la natural consecuencia: cada uno, de manera sutil y sistemática, se ve obligado a renunciar a sus puestos en la Universidad y se encuentran sin empleo de un día para otro.

Batis comenta que García Cantú "no los despidió sin más, con pantalones. Inició una persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo, o en tasar sus ingestiones étlicas."¹³ Según Pereira y, nuevamente, Batis:

...una situación de carácter personal o íntimo [se convirtió] en el vehículo de intenciones políticas o culturales más bien oscuras. Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista –concluye Batis– intentar destripar a mi gente de letras... [En] aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo, en aquel río revuelto, Gastón García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana.⁷ Es decir, para truncar la creciente fuerza que cobraba en la escena nacional una corriente amplia, plural y

¹³ Batis, *Lo que Cuadernos...* p. 182.

abierta al arte y a la literatura de todas las latitudes, no pudieron más que valerse de medios pequeños y sucios.¹⁴

Luego de este golpe del que el grupo no se recuperaría, algunos miembros como Inés Arredondo, Juan García Ponce, Huberto Batis y Juan Vicente Melo trabajan (máximo durante un año) en el Departamento de Cultura del Comité Olímpico Mexicano, en 1968. Hacia 1970 cada uno de los miembros de la *Generación* toma el camino que considera más indicado; Inés Arredondo, por ejemplo, se refugia en Culiacán, Huberto Batis viaja al extranjero, Juan García Ponce se queda en la ciudad y Juan Vicente Melo se autoexilia a Veracruz hasta su muerte. Cada uno de ellos, separado del grupo, sigue con sus proyectos personales de manera individual, dando así por terminada esta etapa en la literatura mexicana.

¹⁴ Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, p. 45.

2. Elementos simbólicos.

La obra de Juan Vicente Melo es, en cierto sentido, un espejo en el que nos vemos reflejados, en el que se nos muestra una realidad de alguna manera vivida, por eso reconocible. Nos sirve para observar, como en microscopio, como en la mira de una pistola, nuestros propios deseos, nuestros propios temores, nuestros propios anhelos.

Stella Cuéllar.

La obra de Juan Vicente Melo está repleta de símbolos que cobran gran importancia dentro del desarrollo de sus historias. Como ejemplo basta pensar en la función simbólica que cumple el alcohol en *La obediencia nocturna*, el cual sirve de pase de entrada y lenguaje en ese mundo de búsqueda e iniciación; o el vestido que usa Titina en "El verano de la mariposa" y que la lleva a convertirse, al menos por un instante, en esa otra que desea.

Ya sea en sus cuentos o en sus novelas, cada elemento que aparece en la literatura de Juan Vicente Melo tiene una función simbólica específica que no siempre resulta clara porque se presenta en forma de objetos, lugares o momentos en apariencia casuales; sin embargo, cabe recordar que Melo no deja nada fuera de línea y todo tiene su momento y su lugar.

El caso de "Abril es el mes más cruel" no es la excepción.¹ El cuento está repleto de símbolos que juegan un papel dentro de la historia. En un principio se había pensado realizar el análisis de la estructura del cuento y, posteriormente,

¹ Escrito en 1967 y publicado en *Casa de las Américas*, no. 44. Para esta tesis se usará la versión que aparece en *El agua cae en otra fuente*, corregida y publicada en *Hispanoamérica* no. 18, en 1977. Huberto Batis comenta que "Abril es el mes más cruel" también fue publicado en el último número de *Cuadernos del viento* porque él había decidido que para un acontecimiento de tal magnitud sólo publicaría a sus amigos.

examinar los elementos simbólicos; sin embargo, los símbolos forman parte medular de la estructura, por lo que se estudiarán de manera conjunta.

Antes de entrar de lleno en la cuestión de los símbolos, cabe mencionar que para este análisis se utilizará como base el *Diccionario de símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot, por lo que conviene explicar lo que el autor entiende por este concepto. Según la explicación dada, el símbolo es "una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales..."² De acuerdo con esta idea, todo tiene una intención y un significado, ya esté manifiesto o no. Por ende, la función simbólica agrega un nuevo valor a un objeto o a una acción, aunque no lo transforma por completo en símbolo ni atenta contra sus valores propios o inmediatos, por lo que esta función no debe confundirse con la totalidad de ese objeto dentro de la *realidad* del mundo.

Pensemos en un anillo que, por su forma redonda y cerrada, representa la continuidad y la totalidad, de ahí que también sea un símbolo del matrimonio; pero aun con esa simbología, el anillo no pierde su valor como joya, es decir, no deja de ser un anillo por ser al mismo tiempo un símbolo de eternidad.

Los símbolos principales a analizar se dividen en los que se presentan como parte de la estructura del cuento: TÍTULO y TIEMPO NARRATIVO, y los que aparecen en él: ALCOHOL, NÚMEROS, FUEGO Y SEÑAL y ANILLO. El papel que juega el espejo se dejará totalmente para el siguiente capítulo, ya que su función dentro de la otredad es fundamental, mientras que el anillo será retomado en el mismo.

² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 17.

2.1. Referentes simbólicos en la estructura del cuento.

- TÍTULO.

Lo primero a estudiar en este punto es el título del cuento: "Abril es el mes más cruel", que ya da una idea de la importancia que cobra el tiempo dentro de la historia.³ Repasemos brevemente el argumento: Bernardo, el protagonista, se encuentra en un restaurante cuando *Ella* entra. Bernardo invita al lector a conocer sus pensamientos y lo induce a asomarse en su vida para contarle de su relación con una compañera de trabajo, Alicia; lentamente lo hace partícipe de lo que *Ella*, una mujer misteriosa cuya peculiar característica es carecer de nombre, ha ido provocando en su vida desde que la vio por primera vez, el año anterior. Hay tres planos temporales: el presente inmediato, en el que el cuento inicia; el pasado, cuando conoce a *Ella*, (hace exactamente un año, en esa misma fecha) y el futuro posible o deseado, en el que concluye el cuento, cuando el protagonista imagina lo que ocurrirá cuando vuelva a encontrarse con *Ella*, dentro de un año exactamente.

Se dejaron al margen diversas circunstancias que se analizarán a lo largo de esta tesis, como el hecho de que *Ella* no tenga nombre, el espejo que domina la vista del protagonista y que atrae de manera singular su atención en el restaurante o los diversos tiempos utilizados por Melo en la narración.

³ Cabe mencionar, brevemente, que "Abril es el mes más cruel", título del cuento, coincide con el primer párrafo de "The burial of the dead" ("El entierro de los muertos"), primera parte del poema de T. S. Eliot, *The waste land*:

"April is the cruelest month, breeding/ lilacs out of the dead land, mixing/ memory and desire, stirring/ dull roots with spring rain..." ["Abril es el mes más cruel, criando/ lilas fuera de la tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, removiendo/ raíces embotadas con la lluvia de la primavera..."].

El título del cuento es muy importante, ya que la narración se desprende a partir de ahí. Como ya se mencionó, hay tres tiempos narrativos: presente, pasado y futuro o, de manera simbólica, el tiempo de los hechos, recuerdos y deseos, respectivamente. "Abril..." guarda una estrecha relación con los títulos del libro de cuentos *Fin de semana*: "La hora inmóvil"; "El verano de la mariposa" y "El día de reposo". Es, quizá, en este sentido que la crítica se inclina más hacia *Fin de semana*, ya que es un libro compacto que, a pesar de tocar distintos temas (otredad, repetición, rito, etcétera), se mantiene unido por el común denominador temporal; respecto a este libro, Luis Arturo Ramos comenta que:

Desde el título del volumen, la presencia absoluta del tiempo como eje vertebral abre el espacio físico para insertar el del rito. Todo: actos, palabras, gesticulaciones, fechas y circunstancias imponen su peso para desencadenar la ceremonia. Así, [el título] resulta recipiente del suceso fundamental y revelador. Los movimientos de rotación y traslación se repiten en el acontecimiento y ambos, momento y acción, enfatizan el carácter cíclico de los hechos.⁴

De ahí la importancia del título no sólo para este cuento, sino para la obra en general de Melo, ya que se relaciona directamente con una o varias facetas de la narración, como es el caso también de *La obediencia...* que, aunque no se relaciona de manera temporal, sí tiene que ver con la atmósfera en la que se desarrolla la historia y más importante aún: con los sentimientos y las sensaciones que despierta en el protagonista.

⁴ Ramos, *Melomanías: La ritualización...*, p. 57.

Antes de entrar de lleno en el aspecto temporal del cuento, hay que tratar de explicar las razones más obvias (superficialmente) para este título: la historia ocurre en abril: "...en esta misma exacta fecha (la recuerdo porque es el tercer día del mes de abril, día de mi cumpleaños...)"⁵ Aparentemente, esto ya es suficiente para explicar el por qué del título; sin embargo, hay que ir un poco más lejos, a un territorio en el que todo está envuelto en símbolos. La primavera inicia hacia finales de marzo y concluye en junio; abril es lo que se conoce como la parte alta de esta estación, cuya simbología es muy clara: es una etapa de renacimiento, no sólo en el aspecto de la naturaleza, sino que va más allá. A lo largo del cuento se hacen referencias de este tipo:

Hoy ha sido un día soleado y los árboles reverdecen. Precisamente esta mañana Alicia preguntó '¿Te has fijado cómo están hermosas las jacarandas?' Y yo me fijé en las jacarandas y en todos los otros árboles que dan flores y me encaré al sol que nos penetraba por los ojos y los hombros y las espaldas, y Alicia y yo sonreímos tontamente, agradecidos, pero sonreímos. (P. 215).

Por eso, no es casualidad que el cumpleaños del protagonista sea en abril y que la historia se desarrolle precisamente durante su cumpleaños, ya que si Bernardo se concibe como alguien distinto, alguien nuevo, *otro*, todo a su alrededor ayudará a marcar la caracterización del cambio. En este sentido se puede hablar de la palabra renacimiento: Bernardo es alguien nuevo (gracias, tal vez, a la influencia que ejercen Alicia y *Ella* en su vida), se intuye como alguien

⁵ Juan Vicente Melo, "Abril es el mes más cruel", p. 215.

diferente y está consciente de que la edad que alcanza durante el presente de la historia es el inicio de algo nuevo y, por ende, marca un final y es muy probable que, al igual que a Juan Vicente, a Bernardo también le asusten los finales.

Esto en lo que respecta al aspecto temporal. Sin embargo, dentro del título también hay un adjetivo: cruel, que también puede entenderse como algo desalmado, inhumano, definiciones ambas utilizadas para referirse a algo falto de conciencia o falto de humanidad. Lo cruel es algo insufrible, algo que provoca dolor. Para Bernardo, abril no es sólo un mes que le produce dolor, sino que es el más doloroso de todos. En este sentido, Ramos argumenta que:

Junto a la carga temporal de los títulos, aparece el efímero complemento de la circunstancia humana; junto a la circularidad eterna del tiempo emerge el aspecto frágil, evanescente, sedentario del individuo (...) La detención momentánea del tiempo enmarca y subraya la acción ritual; pero si bien el tiempo mantiene impunidad y dinamismo, el hombre cede al laberinto de una acción repetida por siempre. El ser humano descubre su calidad de prisionero en la eterna recurrencia del cosmos.⁶

De esta manera, ya desde el título, surge la oposición básica de contrarios que se encuentra presente a lo largo de "Abril...", representada en este caso entre el tiempo y la fragilidad humana. El tiempo sigue su marcha incansable por encima de quien sea y el hombre, fatalmente envuelto en su inherente fragilidad —lo que lo hace intrínsecamente humano—, no puede hacer nada para evitarlo. En el caso particular del cuento, abril y su crueldad también sirven, como en el caso de *La*

⁶ Ramos, *opus cit.*, p. 57.

obediencia..., para caracterizar los sentimientos y las sensaciones del protagonista ante los hechos que se le presentan y ante el mundo en el que vive, visión que se modifica gracias a la presencia de Alicia en su vida y, posteriormente, cuando *Ella* hace su aparición.

- TIEMPO NARRATIVO.

El cuento se divide en cuatro partes fácilmente identificables que abren la narración; aparecen en el principio de cada parte y son pequeños fragmentos del inicio de cada párrafo que compone el cuento. Esta división tetrapartita marca claramente cada una de las partes del cuento: la primera es la del presente, cuando el protagonista habla de él, de Alicia y de *Ella*; la segunda es en la que expone sus motivos para querer a Alicia; la tercera es la del pasado, cuando recuerda el día en que conoció a *Ella*, quien venía acompañada por *Él*; la cuarta y última se desarrolla nuevamente en el presente, aunque el final del cuento se narra en futuro, cuando Bernardo imagina lo que pasará dentro de un año y él y *Ella* vuelvan a encontrarse.

Cabe mencionar que Bernardo es el narrador de este cuento y habla en primera persona, aunque también utiliza la segunda, pero únicamente para dirigirse a *Ella*: "Entras Tú" (p. 216), "Te levantas. Él hace un ademán para detenerte (eso supongo). Pero tú te proteges con el impermeable y te arreglas el largo, hermoso, seguramente perfumado cabello..." (p. 222). Al final del cuento, Bernardo, en ese encuentro imaginario, vuelve a narrar en segunda persona, nuevamente dirigiéndose a *Ella*: "Te sentarás en esa misma exacta mesa. Te quitarás el impermeable (...) Me acercaré a ti." (p. 225) —El subrayado es mío—.

La división mencionada anteriormente ayuda a separar de manera clara los tiempos narrativos, a la vez que indica los diversos cambios que experimenta Bernardo mientras se desarrollan los hechos. Hay que comentar que el presente de esta primera parte también se mezcla con narraciones en pasado o en pasado imperfecto; veamos cómo inicia el cuento: "Al cruzar la pierna, no tuve más remedio que mirarme en el espejo que cubre la pared del fondo del restaurantear..." (p. 215); más adelante, en esta misma primera parte: "Hubo un tiempo en que no sólo conseguí no quererme sino que experimenté un profundo (inexplicable) odio hacia la humanidad entera..." (p. 215).

Sin embargo, para marcar las contradicciones temporales, que se relacionan de manera directa con las emociones de Bernardo, Melo utiliza un elemento específico que indudablemente resulta interesante: "Quise (quiero) tratar de reconocirme en el otro que era antes..." (p. 215). Este tipo particular de oraciones acompañadas con un paréntesis en el que se cambia el tiempo verbal están presentes en todo el cuento, pero abundan en la segunda parte (según la división antes mencionada), como se verá más adelante.

Los críticos hacen referencia a esta marcada elección de Melo y la denominan de dos distintas maneras: Ruffinelli la llama *tícs* ambientales, mientras que Ramos prefiere *tícs* estilísticos. En el caso de "Abril..." yo los llamaría *tícs* atmosféricos porque, por un lado, marcan cambio de tiempo, y por el otro, también hacen explícitos los cambios de perspectiva del protagonista con respecto a su manera de percibir su vida y su mundo. ¿Por qué *tícs* atmosféricos?, porque, como veremos más adelante, en la literatura de Melo el espacio y la atmósfera, a

pesar de estar íntimamente relacionados, pueden tener diferencias que resultan de gran importancia para el desarrollo de la narración.⁷

En la segunda parte, Bernardo le cuenta al lector acerca de los pequeños detalles de su relación con Alicia. Aquí queda manifiesto este manejo de tiempo utilizando paréntesis: "que la quiero (o la quería)... sabiendo que no podría (o no podré)... llegué a creer que estoy (que estaba)..." (P. 219), lo que indica la confusión de pensamientos y sentimientos del protagonista. La gran mayoría de estos verbos se relacionan directamente con el amor que Bernardo tiene (o creyó tener) por Alicia; este cambio se da gracias a la intromisión de *Ella* en su vida. En este sentido, queda claro el uso de los tiempos en esta segunda parte.

La tercera parte, en la que Bernardo se encuentra inundado de preguntas importantes sobre su vida y siente un gran odio hacia el mundo que lo rodea, es una especie de recuerdo a medias sobre la primera vez que se encontró con *Ella*. Los hechos son evocados por Bernardo de una manera tan nítida que la narración se da en presente, en tanto que es un recuerdo muy vívido: "Los miro. Tú llevas una blusa clara... Él te habla... Se me ocurre... Te levantas..." (P. 222), pero, nuevamente, esto sólo ocurre en el momento en el que *Ella* llega acompañada de *Él*; antes de que ellos hagan su entrada en el restaurante, Bernardo narra en pasado: "Recordé el comentario de Alicia (...) Sonreí, me miré en el horrible espejo (...) Dejé el vaso de *gin and tonic*..." (p. 221).

⁷ Aunque la función presentada resulta útil para el personaje, Juan Vicente Melo explica en su autobiografía a qué se debe su inclinación por estos símbolos: "Digo mentiras a tal grado que acabo por creer en ellas y por hacer de ellas mi única y posible verdad. (Adviértase que empleo incesantemente los paréntesis. Lo hago porque esa pequeña línea curva sirve para protegerme)" (p. 21). Al igual que Melo, Bernardo también se oculta detrás de esas líneas curvas cuando no se siente seguro de lo que dice o siente.

En la cuarta y última parte del cuento se conjugan el presente de la narración (el cumpleaños número 30 de Bernardo) y el futuro posible (cuando cumpla 31 años). Los tiempos verbales se dan en presente mientras Bernardo regresa lentamente a la realidad del restaurantear: "Me miro... Pido la cuenta... Enciendes un cigarro... Me acerco a ti..." (P. 224). Pero hacia el final de la historia el protagonista también habla en condicional simple (o pospretérito): "Quisiera decirte... Quisiera escribir..." (P. 224); todos estos verbos tienen un claro sentido desiderativo que expresa el anhelo de Bernardo de decir lo que quiere, con el correspondiente condicional que implica que diría lo que siente si tan sólo tuviera la oportunidad de decírselo a *Ella*. Después de este regreso al presente del cuento, Bernardo imagina lo que ocurrirá en esa misma fecha, dentro de un año exactamente, cuando él y *Ella* vuelvan a encontrarse en ese mismo restaurantear y las cosas sean distintas; aquí entra un claro futuro de posibilidad: "Me preguntarás... Entrarás... Todo se detendrá... Dirás... No sabré qué responderte..." (P. 225).

Es pertinente comentar ahora que la estructura de este cuento es abismada, ya que cada hecho ocurrido restaura las partes necesarias para llevar a cabo la relación de acciones que constituyen el todo de la narración. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que, a la vez que abismada, la estructura también es cíclica, ya que los hechos se repiten y los personajes vuelven una y otra vez al mismo lugar en el que ocurre la historia (en este caso, el restaurantear), requisito indispensable para la realización del rito, del que se hablará más adelante en esta tesis.

El orden en el que se suceden los hechos del cuento forma parte de lo que se conoce como anacronía o anapropsis, disposición de los tiempos y su relación con los hechos, y que consiste, como se vio en el breve análisis realizado líneas arriba, en una mezcla entre la retrospección (o analepsis) y la anticipación (o prolepsis). Conjuntamente, los hechos de la retrospección y de la anticipación forman parte integral del todo que se compondrá para llegar al final.⁸

Una vez establecidas las cuatro partes en las que está dividido el cuento y una vez analizados los diversos tiempos verbales utilizados en cada una de ellas, hay que marcar la importancia simbólica del tiempo narrativo. Ya se comentó que el tiempo juega un papel específico y que este hecho queda patente desde el título del cuento. Sin embargo, desde el punto de vista que compete a este análisis, considero que el más importante es el último, el del futuro deseado, ya que, además de que ese momento imaginario cierra el cuento, ocurre algo más importante: que el protagonista por fin podrá poseer a *Ella* una vez que haya pasado por el rito del bautismo.

Aunado a lo anterior, también hay que considerar un detalle muy importante: el hecho de que los sucesos se repitan una y otra vez, de manera anual. En el siguiente capítulo se hablará del espacio y de la atmósfera en la que la historia se desarrolla, pero además de tener un lugar específico, también hay un tiempo concreto que conduce a que los protagonistas de la historia (Bernardo y *Ella*) vuelvan a encontrarse anualmente. Naturalmente, ésta es una condición inherente del rito que está en relación directa con los personajes y del cual se

⁸ Para esta parte específica de la estructura se utilizó como referencia el *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin.

hablará más adelante. Por el momento, baste decir que el tiempo narrativo es circular, igual que la estructura (a pesar de ser abismada), ya que los sucesos deben repetirse una y otra vez hasta que algo o alguien los modifique.

De manera brevísima, ya que este tema se retomará más adelante, hay que tener en mente que en "Abril...", Bernardo, en apariencia, es capaz de romper esa circularidad y, por ende, el rito en sí. Esto lo consigue cuando *Ella* pronuncia la palabra sagrada y él espera que *las aguas del bautizo lluevan sobre Ella*; de ese modo podrá poseerla. Sin embargo, también hay que recordar que ese final idílico es sólo parte de la imaginación del protagonista; es lo que Bernardo supone, imagina o, mejor aún, desea que ocurra. Realmente no se sabe a ciencia cierta si eso ocurrió.

2.2. Otros símbolos.

Una vez hecho el análisis de la estructura y la función simbólica que posee dentro de "Abril...", hay que estudiar por separado el resto de los elementos que aparecen dentro del cuento y su papel. Para realizar este análisis se han elegido aquéllos que se encuentran en varias partes de la historia, como es el caso del anillo o el espejo, y otros que parecen casuales, como el alcohol o el fuego, pero cuya aparición no es fortuita.

Debo mencionar nuevamente que el anillo y el espejo también forman parte medular para el desarrollo del siguiente capítulo, en el que se analizará el tema de la otredad y la identidad, por lo que aquí sólo se analizará, de manera breve, cuál es la función simbólica *general* del anillo, mientras que el espejo se estudiará por separado en el capítulo tres, en el que se retomará nuevamente el simbolismo de aquél.

- ALCOHOL.

El alcohol es un elemento que se encuentra presente a lo largo de *La obediencia...* y que, como ya se comentó en el apartado anterior, juega un papel concreto dentro del desarrollo del rito. El protagonista de esta novela, atormentado y confundido, como muchos de los personajes de Melo, vive en un estado de embriaguez (a veces impuesto por el resto de los personajes, otras veces por decisión propia) que oscila entre la necesidad obsesiva de descifrar los misteriosos cuadernos que una extraña Presencia le entregó y que pertenecen al señor Villaranda: "Una hoja, otra, otra más (...) Cierro el cuaderno. Tomo otro vaso

de ron..." (LA OBEDIENCIA..., P. 80), o de olvidar el mundo y la realidad que lo rodean:

Tomo apresuradamente un vaso de ron y respiro más tranquilo. Me sirvo otro. Ya desapareció el golpetear dentro del pecho, no me tiemblan las manos. Un poco más. No queda nada en la botella. Creo que estoy borracho porque me he lanzado un guiño de complicidad y sonrío estúpidamente. Creo que estoy borracho porque, por un momento, me siento tranquilo. Ya no me importa verme en el espejo. Ahora, ya no está mi imagen. (LA OBEDIENCIA..., P.15).

La función simbólica que el alcohol cumple en esta novela se explica cuando comprendemos que éste sirve para preparar al protagonista para su rito, que en este caso es de tipo iniciático, ya que una vez que comprenda todo, una vez que conozca su papel dentro de él, su participación concluirá porque habrá cumplido con el requisito para ingresar de lleno al grupo de Enrique una vez que haya decidido quién será el siguiente elegido.

Ahora, de lleno en "Abril...", cabe mencionar que una constante dentro de la confusión de Bernardo es el hecho de no reconocerse, de sentirse y saberse diferente, cambiado, *otro* y ese cambio queda patente incluso en la bebida que elige: "Lo único que me preocupa es que he pedido un ron con agua natural en vez del irremediable *gin and tonic*." (P. 216). Ésas, junto con la cerveza y el coñac son las únicas bebidas alcohólicas que aparecen en el cuento y su importancia, más que servir a manera de pase de entrada, como en el caso de *La*

obediencia..., es marcar la conciencia que tiene el protagonista del cambio que ha experimentado, porque lo nota en algo tan simple como una bebida.

En el capítulo tres se hablará de manera más extensa sobre el restaurantear en el que se desarrolla la historia, pero para ejemplificar la función simbólica que cumple el alcohol dentro de "Abril..." es necesario comentar que una de las características de ese lugar es que los meseros siempre están borrachos, según la percepción de Bernardo. En la primera parte del cuento (siguiendo la división realizada en el apartado anterior) ocurre un pequeño terremoto —que se relaciona con el sentido general de la catástrofe por ser un símbolo de mutación brusca, ya sea en sentido maléfico o benéfico; también es una aplicación del simbolismo universal del sacrificio y la inversión cósmica; al estar en relación directa con la tierra, también posee un sentido simbólico de fertilidad— que el personaje atribuye a que *Ella* lo ha mirado; para tranquilizar a los pocos clientes que quedan a esa hora (aunque Bernardo nunca está consciente de qué hora es): "el que debe ser el capitán de los meseros borrachos ordena a cada uno de los meseros borrachos que sirva una copa a cada uno de los clientes..." (P. 218).

Esta intromisión del alcohol, de los meseros borrachos y de los clientes que se toman una copa para tranquilizar sus nervios por el terremoto, bien puede ser una opción que le permita a Bernardo concentrarse en la contemplación de *Ella* sin tener que tomar en cuenta a las personas que los rodean. Es una especie de escape del mundo real para poder refugiarse en la otra realidad que ronda a Bernardo, realidad que hace su aparición cuando *Ella* entra en escena, entonces todo lo que esté fuera de ellos desaparece totalmente.

Otro punto interesante de mencionar es que el alcohol, como agua de vida, también es agua de fuego y, como tal, es un símbolo de la *coincidentia oppositorum* o conjunción de los contrarios, la suma de un elemento pasivo con otro activo, ambos fluidos y cambiantes, creadores y destructores. Esto vendría al caso al tener en cuenta ciertas características de *Ella*: "Sólo se arregla un poco el cabello con aparente descuido, ese largo y (seguramente) perfumado cabello que cae como lenta cascada" (P. 216), y más adelante: "...tu cabello es largo y negro (seguramente perfumado, con olor a mar)" (P. 222), y más aún: "Quisiera que me hablaras porque tu voz debe ser también de agua (...) Acabas de decirme algo. Tu voz es acuática" (P. 224). Si el fuego es la oposición de los contrarios, el agua es un elemento transitorio y, por ende, es un mediador entre la vida y la muerte en la doble corriente, positiva y negativa, de creación y destrucción.

De esta manera, alcohol y agua se unen para marcar todavía más esa sensación de creación y destrucción, inicio y final, que hace posible el cambio de Bernardo en alguien más. Además de marcar, de manera más sutil, la oposición de contrarios que ya se mencionó desde el título del cuento.

- NÚMEROS.

La historia ocurre "el tercer día del mes de abril" (P. 215), es curioso notar que el signo zodiacal de Bernardo coincide con el de Melo: piscis, lo que también es interesante si se toma en cuenta que es un signo de agua. Son tres las ocasiones en las que Bernardo y *Ella* se encuentran: la primera, cuando se conocen, la segunda, cuando él desea que *Ella* lo reconozca, y la tercera, que ocurre, en apariencia, solamente en la imaginación del protagonista. Los encuentros, como

ya se comentó, son anuales, y todos coinciden con el cumpleaños de Bernardo; lo que no se ha dicho es la edad que posee el protagonista: la primera vez cumplió 29, para el encuentro final, tendrá 31.

La narración del cuento, aun con retrospectiva y anticipación, ocurre durante el segundo de los cumpleaños: los 30 años. Alicia, en apariencia, no visita nunca el restaurantear y, por lo tanto, no es parte del juego, ya que cuando Bernardo sospecha de la complicidad del organista, comenta que actúa: "...como si estuviera enterado de lo sucede, como si realmente supiera quiénes somos Ella, el Otro y yo (y Alicia, que nunca ha venido a este restaurantear) y emprende, de nuevo, conmovedoramente, 'Tú que llegaste silenciosa.'" (P. 220-221), por lo que puede decirse que hay dos parejas: Alicia y Bernardo, y *Ella* y *Él*, pero Bernardo se inmiscuye (hasta cierto punto) entre *Ella* y *Él*, por lo que se forma un trío; además, si se tiene en cuenta, como se verá más adelante, que Bernardo hace responsable a *Ella* del final de su relación con Alicia, se forma otro trío.

Una vez dicho lo anterior, está claro que el número que aparece insistentemente es el tres. Cabe mencionar, brevemente, que "Abril..." no es el único cuento de Melo que se basa en un triángulo; sólo por poner un ejemplo, basta pensar en "Cihuatéotl", cuyo trío se instaura entre el padre, la madre y el hijo; o, nuevamente *La obediencia...*, donde se relacionan el protagonista, Beatriz y Enrique. Según Cirlot, el tres simboliza:

Síntesis espiritual. Fórmula de cada uno de los mundos creados. Resolución del conflicto planteado por el dualismo. Hemiciclo: nacimiento, cenit, ocaso. Corresponde geoméricamente a los tres puntos y al triángulo. Resultante

armónica de la acción de la unidad sobre el dos. Concieme al número de los principios y expresa lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior. Número-idea del cielo y de la Trinidad (...) El valor resolutivo del tercer elemento puede tener un aspecto favorable, pero también adverso (...) El elemento uno y el dos corresponden en cierto modo a lo que se tiene; el tercer elemento es la resolución mágica, milagrosa, que se desea, se pide y se espera [pero la inversión del símbolo puede ser negativo], a dos datos favorables sucede un tercero destructor, o negativo... (P. 336 Y SS).

Nuevamente encontramos la noción de creación y destrucción, lo que sustenta todavía más el cambio que experimenta Bernardo, quien le confía al lector: "...hoy tengo treinta [años] y ese número me parece el final de algo, el comienzo confuso de otra cosa..." (P. 215). Sin embargo, hay que hacer hincapié en el aspecto negativo de este número; como comenta Cirlot, el tres también puede involucrar a un elemento destructor (no debe olvidarse que creación y destrucción van de la mano, tanto como vida y muerte). En ese encuentro imaginario que aparece al final de "Abril...", *Ella* le hace una confesión a Bernardo: "¿Sabes que Alguien se mató por mí?" (P. 225), e, incluso antes de que *Ella* lo diga, Bernardo lo sabe: "No se trata de ella, sino de *Ella*, la que 'llegaste silenciosa', la que me ha mirado y provocado el temblor y consiguió que todo se detuviera, que logró la instantánea muerte de los dos." (P. 220). También hay que tener en consideración que el número tres es non, por lo que siempre quedará fuera en un par.

Si en el apartado anterior se hizo referencia al valor transitorio que posee el agua, si ya se dijo que el tres marca el nacimiento, el cenit y el ocaso, si Bernardo está consciente de que los 30 años son la puerta de entrada a un nuevo ciclo y, por ende, marcan un final, si sabe que la entrada de *Ella* en su vida marcó la muerte de los dos (de él y de Alicia), si *Ella* misma ha admitido que Alguien se mató por *Ella*, está de más mencionar que los elementos que se han analizado hasta este momento se relacionan directamente, al igual que abril, con la muerte y el renacimiento, porque si abril es la parte más alta de la primavera, si la primavera se relaciona con el renacimiento, es natural que deba existir una muerte previa, algo que permita el cambio, la metamorfosis... o en este caso, la llegada a la otra orilla.

- FUEGO Y SEÑAL.

En este caso en particular, el fuego está representado por la llama del cerillo que *Ella* utiliza para encender su cigarro, llama que, según Bernardo es una señal particular que cambia tanto como los protagonistas de "Abril...". Nuevamente estamos en presencia de uno de los elementos que se repiten dentro de la literatura de Melo "...el acto de ofrecer y luego encender el cigarro: la fugaz existencia de la llama, la minúscula catedral rojiazul..."⁹ En *La obediencia...* se encuentra otro ejemplo de esto: "Enciendo un cerillo y veo la llama, cómo pasa del azul al rojo. La acerco a mis dedos y ahí la retengo extrañamente luminosa. (El fuego de la boca del dragón, el fuego en que se consumió Beatriz.)", (*LA OBEDIENCIA...*, P. 22).

⁹ Ramos, *opus cit.*, p. 73.

En "Abril...", ambos, Bernardo y *Ella*, fuman: "Enciende un cigarro y yo hago lo mismo, automáticamente, aunque no tenga deseos de fumar porque me duele la garganta. A través del espejo (...) veo cómo se complace en seguir las volutas de humo azul y contemplar la llama rojiamarilla del cerillo que se obstina en no apagarse." (P. 215). En esta parte, y de manera muy breve, cabe hacer notar que el acto de fumar por parte de Bernardo está condicionado directamente por el deseo de *Ella*: "...enciende otro cigarro (hago lo mismo aunque me doy cuenta que nada más me queda uno y que el que acabo de apagar estaba ligeramente consumido.)" y, mucho más importante, el siguiente fragmento: "...(y yo la miro a través del espejo y repito sus actos: encender un cigarro, contemplar las volutas de humo azul y la llama de un cerillo que se obstina en no apagarse.)" (P. 220). Bernardo, en ciertos momentos de la trama, parece repetir los actos de *Ella*, como si fuera su reflejo.

Por otro lado, hay que remarcar el siguiente hecho: "...estaba sentada en esa misma mesa, llevaba ese vestido, fumaba y veía la pequeña esmeralda en su dedo, las volutas de humo azul y la llamita rojiamarilla del cerillo que había decidido apagarse en el momento en que Ella quisiera o lo ordenara." (P. 218). De pronto, la misma llama que se obstina en no apagarse, se convierte en una que se apagará sólo cuando *Ella* lo decida; esta puntualización es importante porque se relaciona con dos nuevas llamas, en la primera: "...enciendes otro cigarro y no lo terminas y contemplas las volutas de humo azul, (...) el cerillo no se apaga (*señal de que me quieres*)..." (P. 222), mientras que la segunda: "Dirás: 'Uno tiene que elegir' —mientras enciendes un cigarro y contemplas la llamita rojiamarilla del

cerillo que no se apaga (*señal de que no me quemás*).” (P. 225) —las cursivas son mías—.

Antes de centrarnos un poco en la señal hay que delimitar la función simbólica del fuego; Heráclito le da el sentido de un *agente de transformación*, ya que todas las cosas nacen del fuego y vuelven a él; es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas y es un mediador entre formas de desaparición y formas de creación.

Como se comentó líneas arriba, el fuego se asimila al agua y, por lo tanto, es un símbolo de transformación y regeneración; es capaz de realizar el bien (como calor vital) o el mal (destrucción, incendio), a la vez que sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final.¹⁰ Ya en los apartados anteriores se había dicho que el análisis de los elementos simbólicos de “Abril...” se relaciona con una continua regeneración, hecho que se corresponde con los ciclos y la primavera.

Lo anterior en lo que respecta al aspecto simbólico del fuego, pero hay dos colores relacionados con él: el azul del humo y la misma flama rojiamarilla, que es un símbolo de la trascendencia en sí, mientras que la luz que expide es el efecto causado sobre lo que la rodea. No parece una casualidad el hecho de que la psicología experimental divida los colores en dos grandes grupos: los que corresponden a procesos de asimilación, en este caso, el rojiamarillo —cuyo peso aumenta porque es la combinación de dos colores cálidos— y los que corresponden a procesos de disimilación, pasividad y debilitación, o sea los tonos fríos, como el azul.

¹⁰ Cf. Cirlot, *Diccionario...*, pp. 215 y ss.

A riesgo de sonar repetitiva e insistente, vuelvo a marcar que los símbolos que aparecen en el cuento se conjugan para marcar continuamente una oposición que luego se convierte en una dualidad complementaria que, como se verá a continuación, puede ser atravesada si se encuentra el camino correcto o si se crea un puente.

En lo que respecta a la señal, es interesante notar que ésta cambia de un encuentro a otro, lo cual resulta más interesante si anotamos que cuando la llamita no se apague durante el encuentro imaginario entre *Ella* y Bernardo, esto será una señal de que no lo querrá. ¿Por qué cambia la señal de un año a otro?, ¿qué ocurrió durante ese período de tiempo para que se modificara? Dejemos este tópico para un poco más adelante, ya que también se relaciona con la desaparición de un elemento importante dentro de la narración, el cual vamos a analizar a continuación.

- ANILLO.

En el cumpleaños 29 de Bernardo, la primera vez que se encuentra con *Ella*, él nota que *Ella*: "...fumaba y veía la pequeña esmeralda en su dedo..." (P. 218). Más adelante, durante la primera persecución: "Descubro una pequeña esmeralda consagrada en tu mano derecha (...) la esmeralda centellea en tu mano derecha..." (P. 222-223). La aparición de este anillo no parece casual y en el siguiente capítulo de la presente tesis se estudiará su relación con la identidad y los nombres; por el momento, hay que recordar que se mencionó que el anillo simboliza la continuidad y la totalidad. Antes de centrar el análisis en la piedra de

este anillo, cabe mencionar que, durante la última persecución, que termina violentamente, Bernardo descubre que *Ella*:

Ya no [tiene] la esmeralda en el índice de [la] mano derecha (...) Un automóvil da la vuelta a la esquina y me enceguece con sus faros poderosos. Hay en toda la calle una especie de luminosidad errante: va y viene, me deja ciego, me deja a oscuras, se acerca, se oculta. Pienso que es la esmeralda que ya no está en las manos de *Ella*. (P. 224).

De modo que el anillo, que la marca como alguien diferente de los demás, y particularmente de Alicia, desaparece antes de esa última persecución y existe una razón para eso; de manera breve, puede decirse que Bernardo no es el único que pasa por un cambio. Es más, puede ser que en realidad, las cosas sean diferentes de como se creyó en un principio. Sin embargo, como se mencionó en las líneas anteriores, ese aspecto se estudiará en el capítulo correspondiente a la otredad y la identidad.

Siguiendo con el análisis, en las citas anteriores se mencionó que el anillo tiene una esmeralda; piedra que simboliza la eternidad y la esperanza y su color, verde, se sitúa en medio de la división de colores vista en el apartado anterior, por lo que es un matiz que sirve de transición y comunicación entre los dos grupos.

Esto es lo más que puede comentarse sobre la simbología del anillo sin adelantar lo que se estudiará en el siguiente capítulo. Por lo que a manera de conclusión, quiero tener presente esta constante: los símbolos presentados dentro del cuento se relacionan con elementos que denominaremos opuestos complementarios; también hay que recordar el hecho de que Bernardo y *Ella*

poseen simbologías muy específicas que forman parte de esos complementarios. Las simbologías que ellos representan se analizarán más adelante y no hay que olvidar que se encuentran conectadas íntimamente por la esmeralda que *Ella* utiliza.

3. El otro abril.

...para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...
Piedra de sol, Octavio Paz.

El tema central de esta tesis es la otredad, pero antes de analizar el punto de vista desde el cual la aborda Juan Vicente Melo y su importancia dentro de "Abril...", hay que explicar qué se entiende como tal en este trabajo.

Partamos de lo más elemental. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define la otredad como la "condición de ser otro"; pero esto no dice nada. En un brevísimos acercamiento a la filosofía vemos que la otredad como tal no existe dentro de un diccionario especializado en dicha materia, como el de Nicola Abbagnano; sin embargo, sí existe lo que se conoce como *el problema del otro*, el cual se entiende como aquél que concierne a la existencia de otros yo (espíritus o personas) independientes de quien se formula el problema mismo. Debido a las razones expuestas brevemente en la Introducción, el concepto no tendrá connotaciones filosóficas ni psicológicas, así que lo mejor para centrarnos de lleno en el tema literario es partir de la fuente misma, en este caso, Octavio Paz.

La obra ensayística y poética de Paz tuvo, y sigue teniendo hasta el día de hoy, un gran impacto dentro de la literatura mexicana y es un paradigma cultural y un referente casi inevitable. De ahí que no sea tan difícil de comprender que su

trabajo haya sido de vital importancia, no sólo para Melo, sino para otros autores de la *Generación*:

En 1956 se había publicado un libro de ensayos de Octavio Paz que fue esencial para todos ellos: *El arco y la lira*. En este libro hay un capítulo en particular —“La revelación poética”— en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía —lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación— que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo.¹

De ahí que la noción utilizada de otredad para este trabajo se base completamente en la de Paz: porque así la manejó la *Generación* y, en consecuencia, ninguna otra connotación tendría el mismo efecto ni la misma importancia. Ahora, ¿a qué se refiere Paz cuando habla sobre otredad en *El arco y la lira* y, en este caso, también incluiremos *El laberinto de la soledad*? El fragmento de *Piedra de sol* que sirve como epígrafe para este capítulo y que se incluye dentro del Apéndice de esta tesis puede ser un buen acercamiento, pero veamos esto: “Ser uno mismo es, siempre, llegar a ser ese otro que somos y que llevamos escondido como promesa o posibilidad de ser.”²

Vamos por partes. Imaginemos que un día cualquiera vamos caminando por la calle y somos capaces de mirar a nuestro alrededor, *mirar* realmente y por primera vez, el mundo que nos rodea. La reacción inmediata que nos embarga es

¹ Pereira, *La Generación...*, p. 28.

² Octavio Paz, *El laberinto de la soledad — Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*, p. 188.

de sorpresa, que posteriormente desembocará en una especie de extrañamiento —que no es otra cosa que un singular asombro—, ante lo que vemos. El hombre:

[se asombra ante sí mismo], ante su propia realidad, sí, pero también ante algo que pone en tela de juicio su realidad, la identidad de su ser mismo. Esto que está frente a nosotros (...) no es una presencia natural. Es otro. Está habitado por lo Otro (...) En su forma más pura y original, la experiencia de la 'otredad' es extrañeza, estupefacción, parálisis del ánimo: asombro...³

Naturalmente, intentaremos que la noción de otredad sea lo mejor comprendida posible mientras se avanza en este trabajo. Por el momento puede partirse de la idea de que es la sensación de extrañamiento que acompaña al yo cuando descubre, necesariamente, el mundo que le rodea y su propia individualidad a través de los otros.

En pocas palabras, entendamos a la otredad como la sensación que se produce dentro de nosotros cuando descubrimos que nuestra individualidad depende de los otros. Más adelante se verá que este proceso, o mejor aún, esta posibilidad de ser otro y, en consecuencia, ser uno mismo, requiere de un salto que, en el caso de "Abril...", sólo el amor puede inspirar a los personajes a dar. Debo mencionar, de manera breve, que para que este volverme realmente yo —el otro que adivino como posibilidad de ser— ocurra, el primer paso es salir de mí a fin de volverme más yo, como menciona Paz en *Piedra de sol*.

³ Paz, *El arco y la lira*, p. 129.

Ahora veamos un ejemplo concreto de otredad para que el concepto sea un poco mejor aprehendido; para esto utilizaré a otro excelente autor de la *Generación*: Inés Arredondo. Antes tengo que comentar un aspecto importante: el grupo adoptó diversos conceptos de Paz, pero cada uno lo hizo suyo a través de su literatura de un modo particular.⁴ Así que, en el caso de Melo, como en el de Arredondo:

Me miró directamente, enceguecedoramente. Miró hasta el fondo de mi ser, estoy segura; supo como nadie ha sabido ni sabrá, todo, mi timidez o como se llame, mi nostalgia, mi no ser, y me tomó así, tal cual he sido y soy. Me absorbió, me hizo suya y me dio toda la luz que faltaba a Londres, toda la que faltaba a mi vida. Sus ojos castaños se clavaron en los míos, de los que tuve por primera vez conciencia de que son azules... (ARREDONDO, "EN LONDRES", PP. 139-140).

Como puede verse, en este descubrimiento, en esta *posibilidad* de ser, se utiliza más la mirada que cualquier otro elemento; basta recordar que Bernardo cree que el terremoto que lo sacude en el restaurantear es a causa de que *Ella* lo ha mirado. Creo que el ejemplo de Arredondo queda más claro al final de la cita, cuando la protagonista del cuento es capaz de tomar conciencia del color de sus ojos —y de sus ojos en sí— cuando los ve a través de la mirada del otro que representa el amor que nos saca de nosotros mismos para convertirnos en otros, o sea, para ser *realmente* nosotros.

⁴ Se me ocurre pensar en el caso de la obra de Juan García Ponce, en la que la otredad se determina por la vista, pero también por el tacto. Basta analizar *Inmaculada o los placeres de la inocencia*.

Desde este punto de vista, se refuerza lo dicho líneas arriba: el yo no puede acceder a la otredad por sí mismo; nada mejor que la experiencia amorosa para desencadenarla, porque el amor implica: "un salto mortal, un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original (...) nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese 'otro' que somos."⁵

En este capítulo estudiaremos a los personajes que participan en el cuento, además de tocar el tema de la identidad y, por ende, de la otredad. También se retomarán elementos de suma importancia que ya se mencionaron en el capítulo anterior: la señal y el cambio por el que atraviesa, el anillo de esmeraldas de *Ella* y el espejo del restaurantebur.

⁵ Paz, *El arco...*, p. 137.

3.1. La condena del personaje.

En este apartado realizaremos primero una caracterización general de los personajes que Juan Vicente presenta en su literatura, para luego estudiar, con mayor detalle, a los principales que aparecen en "Abril..." —Bernardo y *Ella*; Alicia, por razones que se entenderán más adelante, no entra en este análisis—; para ello es necesario tomar como punto de partida el espacio físico y las características que se presentan en el cuento, así como la atmósfera que reina en él, ya que ambos aspectos guardan una interesante relación con el carácter de los personajes.

- ESPACIO FÍSICO.

Como se comentó brevemente en el primer capítulo, la *Generación* y, por ende, Melo, tenía características particulares fácilmente identificables en su literatura. Uno de estos elementos era la preferencia o inclinación que el grupo tenía por determinados espacios, particularmente la ciudad. En el caso de nuestro escritor, un ejemplo muy claro de esto se encuentra, nuevamente, en *La obediencia...*, donde la ciudad se presenta como un ámbito oscuro y solitario, requisito indispensable para el correcto desarrollo de los hechos ocurridos, ya que es imprescindible para que el rito se lleve a cabo. De ahí la importancia del espacio, no sólo en "Abril...", sino en toda la literatura de Melo. Además, los personajes presentados por el autor, tanto en su novelística como en su cuentística, seres solitarios y alejados del mundo, sólo pueden alcanzar el estado de aislamiento necesario para llevar a cabo el rito en un ámbito tan variado y amplio como el

ciudadino, donde la vida pasa demasiado aprisa y nadie tiene tiempo para acercarse a nadie.

De la mano con esta necesidad del autor de presentar la ciudad como el espacio más propicio para que los ritos se lleven a cabo,⁶ también existe una importante relación entre el lugar en el que se desarrolla la narración y los personajes presentados en ella, ya que la ciudad: "...aparece como la representación del alma de los personajes; un desprendimiento orgánico de sus sentimientos, reflejo y proyección del alma atormentada, raíz y fruto del desasosiego; metáfora material de la angustia y del cambio desenfrenado."⁷

De ahí la importancia de analizar el papel que juegan el espacio y la atmósfera del cuento para el desarrollo de los hechos. La trama de "Abril..." ocurre casi en su totalidad dentro de un restaurantebar, éste sería el espacio predominante; sin embargo, también hay que tener muy presentes las ocasiones en las que la historia sale de ahí para ir a parar a las calles de la ciudad.

Retomemos: la trama se desarrolla en un restaurantebar que cuenta con tres características particulares: el espejo que atrae insistentemente la atención de Bernardo y que es un elemento esencial porque es la entrada para el tema de la otredad; los meseros que, según la percepción del protagonista, siempre están borrachos, estado que permite introducir la función simbólica del alcohol; y, finalmente, pero no menos importante, la música del organista que toca "Tú que llegaste silenciosa", tema que Bernardo siempre relaciona con *Ella*, tanto que

⁶ Cabe mencionar que existen algunas excepciones. Se me ocurre pensar, por ejemplo, en "La hora inmóvil" o "¿Por qué lloras?", ambos desarrollados en un pueblo. Sin embargo, la inclinación por el ámbito ciudadano está muy marcada, de modo que las historias que ocurren fuera de ella son escasas.

⁷ Ramos, *opus cit.*, p. 47.

comienza a sospechar una complicidad silenciosa por parte del organista. Fuera de lo mencionado anteriormente, este lugar no cuenta con ningún elemento que lo diferencie de otros. De la función simbólica del alcohol en "Abril..." ya se habló en el capítulo anterior;⁸ en cuanto a la música y al espejo, estos dos elementos se retomarán más adelante.

Además es importante tener en cuenta un detalle de gran importancia en lo que respecta a este espacio físico: el espejo en el que Bernardo se mira y no es capaz de reconocerse, y a través del cual espía los movimientos de *Ella*, se ubica en este lugar y no en otro. El espejo, de vital importancia para la historia y para los personajes de la misma, se encuentra en este restaurantebár; es este elemento el que lo transforma y le da la importancia que posee dentro de la historia.

Aprovechemos que tocamos el tema del espacio físico en el que se presenta la historia para relacionarlo con algunos de las características que poseen los personajes de Melo, aspectos particulares que los unifican y conectan entre sí. El autor tiene una gran necesidad de presentar sus historias dentro de la ciudad, obligando a sus personajes a enfrentar sus demonios en éste y no en otro lugar. Veamos a qué se debe esta inclinación.

En la gran mayoría de las narraciones de Juan Vicente se encuentra implícita la incertidumbre en los protagonistas (y esto también se relaciona con la atmósfera que reina dentro del cuento, atmósfera que puede tomar el peso que le corresponde gracias a la manera en la que el autor difumina el espacio físico) y "Abril..." no es la excepción. Bernardo experimenta esa sensación que no termina

⁸ Para más información sobre este tema, véase capítulo 2. Elementos simbólicos.

ni siquiera al llegar al final del cuento, quizá porque intuye que, más que un final, es un principio.

La perspectiva que posee este personaje acerca del mundo que lo rodea se debate entre dos opciones: "Hubo un tiempo en que no sólo conseguí no quererme sino que experimenté un profundo (inexplicable) odio hacia la humanidad entera, la oficina y los empleados y Alicia y las personas que caminan sonrientes tomadas de la mano, hacia esta ciudad fea y adversa en la que no se puede vivir." (p. 215) y la otra, que se opone de manera definitiva a la anterior: "Los árboles reverdecen, las jacarandas ya pronto van a reventar en flores, hoy ha sido un día soleado, hermoso, las gentes caminan alegremente tomadas de la mano..." (p. 222).

La concepción del mundo como un lugar propicio para la soledad y el aislamiento se opone a otra en la que todo lo que rodea a Bernardo es hermoso; este paso es básico y está determinado por un cambio de visión ante la ciudad, que no ha cambiado en lo absoluto, que sigue siendo tan oscura y solitaria como antes, sólo que ahora parece mejor por el simple hecho de que *Ella* la habita.

Por un lado, una vez que hemos analizado este hecho y hemos comprendido que no es la ciudad la que cambia, habrá que asumir que es la percepción de Bernardo, y él mismo, lo que se ha modificado. Por el otro, llama la atención que mientras Bernardo piensa que es sólo la ciudad en la que no se puede vivir, que es sólo la ciudad la que resulta fea y adversa, *Ella* piensa que es el mundo mismo, aun cuando Bernardo ya no comparte esta sensación: "Dirás, sonriendo divertida: 'No se puede vivir en este mundo'..." (p. 225).

- ATMÓSFERA.

Líneas arriba se comentaba que el restaurantear en el que se desarrolla la historia no contaba con ninguna característica particular, nada en especial que lo distinguiera de cualquier otro y, sin embargo, es éste y no otro en el que Bernardo y *Ella* coinciden. Las breves descripciones de Bernardo nunca nos dicen si es un lugar llamativo, hermoso, solitario... No se da ninguna característica física en especial, pero ya se había mencionado que existía una sensación de incertidumbre y angustia implícita, quizá provocada por la expectativa del protagonista de que *Ella* llegue. A pesar de ser el espacio en el que se desarrollan los hechos, el restaurantear, en un plano meramente físico, pierde importancia frente a otras cosas, como la imperativa necesidad de describir la vestimenta de *Ella*, o los cambios imperceptibles en su rostro de un encuentro a otro, o cualquier otro detalle.

Y es precisamente lo anterior lo que logra que el espacio transmita la atmósfera de expectativa y angustia que caracteriza a Bernardo. No es en realidad el lugar lo que importa, tiene más peso, digamos, el organista que se empeña en hacer coincidir su canción con la entrada de *Ella* y le dirige una mirada de complicidad a Bernardo antes de empezar a tocar. Otro aspecto interesante es que el restaurantear aparece difuminado, borroso, pierde forma y se deslava, como si él también fuera una especie de cómplice que se siente incapaz de interrumpir con su presencia el encuentro entre Bernardo y *Ella*.

Describir la vestimenta de *Ella* o sus movimientos resulta más importante que hablar sobre el espacio. Las descripciones que da Bernardo no se centran en ningún momento en el restaurantear, que llega a pasar inadvertido y pierde peso

frente a *Ella*, porque lo importante no es el lugar, sino lo que ocurre en él. Las reacciones, las sensaciones, los sentimientos de Bernardo y de *Ella* pueden tomar forma y desarrollarse precisamente por el silencio que reina en ese restaurantear para ellos dos. Este espacio importa en tanto que desaparece y pierde peso, ya que esto permite que Bernardo centre su atención en *Ella*.

De esta manera, Bernardo y *Ella* pueden estar, en más de un modo, *fuera del mundo*, totalmente separados, en un plano distinto, no sabemos si superior o inferior, si mejor o peor, pero sí sabemos que es otro plano distinto al que viven el resto de los clientes, incluso el resto de los hombres. Es como si la finalidad de presentar un espacio difuminado fuera simplemente permitir que Bernardo y *Ella* coincidan en un punto específico, pero estando fuera de él y dentro al mismo tiempo. En una idea que puede sonar demasiado romántica, es como si Bernardo y *Ella* fueran la descripción perfecta de esas líneas paralelas que se tocan en el infinito y, obviamente, el restaurantear representa el punto de origen que los llevará a ese infinito en el que habrán de tocarse.

Y sin embargo, aun cuando el restaurantear cede el paso directo a los protagonistas de la historia para quedarse un tanto de lado, la ciudad no está dispuesta a hacer lo mismo. Es momento de explicar de dónde viene la insistencia de hablar de la ciudad en este cuento si se había dicho que la historia se desarrolla en un restaurantear. Es correcto, el restaurantear es el espacio físico *dominante*, pero no es el único, ya que Bernardo, en un ataque de ansiedad, se entrega a la persecución de *Ella* y de *Él* por las calles de la ciudad. Y, al contrario de lo que ocurre dentro del restaurantear, donde todo se difumina y llega a

desaparecer, la ciudad sí tiene un peso dentro de la descripción física y, naturalmente, en las reacciones de Bernardo.

La primera vez que se encuentran, a pesar de que *Ella* está acompañada, Bernardo la persigue por las calles y es interesante ver cómo percibe el mundo en esta primera persecución: "La persecución es fea. Como las calles (...) me da vergüenza que me mires (...) Tú me miras —como me miras— y tengo que bajar los ojos, ver el sucio portón, la suciedad de la calle, la acera de enfrente, las casas, ventanas, árboles, cielo..." (P. 223).

Esta percepción negativa no es casual y también está en relación directa con la atmósfera que reina en la ciudad, completamente diferente a la que se presenta en el restaurantear, ya que la atmósfera de la ciudad ostenta una pesada, dura, llena de agresividad, y esto establece un vínculo que le permite convertirse en una extensión de los sentimientos que embargan el alma de Bernardo, esa angustia durante la persecución, esa incertidumbre que lo atormenta y cambia continuamente su visión y esa sensación, en este caso, aumenta porque *Ella* lo ha mirado perseguirla.

En oposición con esta primera visión, la segunda vez que se atreve a perseguirla el mundo le da un rostro nuevo y una atmósfera totalmente opuesta: "Quisiera escribir un día lo hermosa que eres, cómo se han vuelto limpias las calles, las parejas que caminan tomadas de la mano, la casa de la acera de enfrente, Alicia, la oficina, quisiera..." (P. 224). Sin embargo, a la vez que *Ella* modifica la visión del protagonista de manera positiva luego del primer encuentro en la calle, cuando *Ella* no tiene la reacción esperada por Bernardo, éste vuelve a cambiar su percepción: "Veo el cielo manchado de nubes negras. Se fue

definitivamente el errante fulgor de antes. Veo la oscuridad de la calle, la clausura de las ventanas de la acera de enfrente. El aire está pesado. Digo: 'todo esto anuncia el desastre, la muerte'. Es una tontería, claro. Sucede que estoy cansado y tengo miedo." (p. 224). Y este cambio de perspectiva se debe a que:

El personaje pierde la conciencia de la realidad como una serie de desafíos que lo delimitan en el tiempo y en el espacio y que le permiten caracterizarse como 'persona', pues la relativa univocidad de las reacciones y la asunción de las mismas lo identifican como 'algo más' que un simple haz de percepciones. Caso contrario, el personaje deja de ser 'persona'. Esta última situación del personaje, en la narrativa de Melo, es reforzada (...) en cuanto no sólo se encuentra vacío de una identidad, sino que definitivamente pretende instaurar otra realidad (su realidad) y otro personaje que le sirva para rehuir la identificación que parece siempre temer...⁹

Es por esto que la percepción de Bernardo cambia continuamente, es por esto que es completamente incapaz de reconocer su propia imagen en el espejo: porque toda esa percepción del mundo y de la realidad se encuentra condicionada por las reacciones que *Ella* provoque en ese mundo, porque quiere adecuar esa realidad y transformarla a fin de hacerla *verdaderamente* suya, porque quiere modificar ese mundo y esa realidad a partir de *Ella*.

Dejemos el ambiente y la atmósfera del cuento para centrarnos en Bernardo, pero tengamos en mente que ambos elementos juegan un papel de gran importancia dentro del desarrollo de los hechos y están en relación directa

⁹ Renato Prada Oropeza, *Los sentidos del símbolo*, p. 32.

con las sensaciones que despiertan en los protagonistas, así como en los cambios constantes por los que Bernardo, más que *Ella*, atraviesa.

- BERNARDO.

Él mismo nos hace saber que es un hombre de 30 años —según el tiempo definido como presente dentro del cuento, o sea, el momento en el que ocurre la narración¹⁰—, que trabaja en una oficina como empleado de mayor categoría que Alicia —quien es una *simple secretaria*—, lo que le permite tener las tardes libres, y que siente una angustia extraña porque presiente que los 30 años son el final de algo y el principio confuso de otra cosa.

Físicamente, el único dato conocido es que, según la percepción de Alicia, Bernardo tiene aspecto de torero antiguo; además sabemos que se ha cortado el cabello y que no es capaz de reconocer su propio reflejo. Se sabe también que sostiene una relación sentimental con Alicia, compañera de trabajo, que bebe *gin and tonic* y que cada año, en el día de su cumpleaños, asiste al mismo restaurantear.

También hay que tener en cuenta algo que puede pasar inadvertido en el texto: Alicia también le da a él la oportunidad de cambiar de nombre y aunque a él no le importa cómo se llama, porque no acepta de manera tan sencilla el juego de cambiar de nombres que Alicia le propone, sí es capaz de admitir que no le gusta el que posee: "...porque así se llama mi padre, entre otras cosas, para no hablar de cierta raza de perros..." (P. 218).

¹⁰ Para más datos sobre tiempo narrativo véase capítulo 2. Elementos simbólicos.

Quizá ese deseo de no tener el mismo nombre de su padre esté en relación con el temor a repetir los mismos errores, como en el caso del matrimonio, ya que él no desea casarse porque sus padres no tuvieron gran éxito en esa empresa y teme que ocurra lo mismo con él. Tal vez esté en relación con no querer sentirse repetido, como una extensión de alguien más o, incluso, un reflejo condenado a repetir las mismas acciones y los mismos hechos.¹¹ Dejemos el juego de los nombres por un rato y volvamos con Bernardo.

En apariencia, Bernardo es un hombre común; probablemente atraviesa la crisis de la mediana edad y no se encuentra del todo satisfecho con su vida o con su relación con Alicia... Pero hay algo particular en él, algo específico, algo que lo distingue del resto de los hombres y lo convierte en alguien diferente, como ocurre con muchos de los personajes de Melo: que vive cuestionando su vida e intuye que quizá *Ella* puede ser la respuesta a sus preguntas. Además de lo anterior, a estos personajes también los distingue:

...el que vivan apartados y el que parezcan extraños al común de los mortales (...) Son personas que transitan nuestras geografías, se alimentan igual que nosotros y, pese a todo, viven en un aislamiento que ellas mismas buscan y, si no lo encuentran, fabrican. En los personajes de Melo se da como señal descriptiva un desasosiego

¹¹ Cabe mencionar que el nombre Bernardo viene del alemán y quiere decir *guerrero fuerte*. No creo que este nombre tenga relación con San Bernardo, pero si a Melo le agradaban tanto los signos, también podía haberse inclinado por las características que vienen con un nombre. Por ejemplo, se dice que el poseedor de éste cuenta con una naturaleza emotiva y clarividente, que se expresa por medio de la perseverancia, la concentración, la suficiencia y la clemencia. Ama lo oculto, lo que es y puede ser. Algunos de sus talentos naturales incluyen el ser de pensamiento desbordado y poseer una tendencia a elevar las ideas y hacer de cada idealización una realización. Ama las cosas del pensamiento, más al crearlas que al disfrutarlas. Y esto es singular porque coincide en varios aspectos con el carácter de nuestro personaje.

eterno, un estar incómodo en la encarnadura que le ha tocado como destino. Intuyen otra posibilidad de vida, pero sin alcanzar a determinar dónde los aguarda o cómo llegar a ella.¹²

En el siguiente apartado se hablará acerca de esa posibilidad de vida y del salto que puede conducirnos a la otra orilla, ya que ambos elementos se relacionan directa e íntimamente con el tema de la otredad.

Además de la necesidad de presentar la urbe como sitio propicio para desarrollar sus historias, como ya se comentó en los párrafos anteriores, nuestro escritor les da a sus personajes otra característica especial además de todas las vistas anteriormente: los marca como elegidos (por alguien o por alguna circunstancia) para desempeñar un papel específico dentro de un rito, papel de suma importancia, aunque esta condición es desconocida por ellos la mayoría de las veces.

Los ritos, claro, varían para adecuarse a las circunstancias según lo requiere cada narración y el desarrollo de cada historia. Cada uno de los ritos que pueden encontrarse dentro de la narrativa de Melo es particular y tiene sus propios requisitos, aunque puede tener similitudes con algún otro.

Para acercarnos al tema del rito, tomemos como ejemplo al protagonista de *La obediencia...*, quien también es un elegido y quien, al igual Bernardo, desconoce este papel. La ignorancia de este estado conduce al protagonista de esta novela a una búsqueda que parece no tener sentido y en la cual llega a perderse; hacia el final de la historia, una vez convencido de que ha fallado en su

¹² Patán, "Juan Vicente Melo", p. 263.

tarea, se dirige hacia su departamento y se encuentra con esta contundencia en labios de Tula:

‘Ya no tienes derecho; a otro le toca el honor de buscar a Beatriz, la obligación de buscarla. Tú ya no eres el elegido. No supiste verla y siempre perdiste su camino. Estuvo aquí y en todas partes donde la buscaste (...) Un solo consejo: otorga el honor de buscarla, de buscarnos, a otro, a otro que sepa lo que es encontrar.’ (LA OBEDIENCIA..., P. 185-186).

Claro que en el caso esta novela el protagonista tiene que encontrar a otro elegido para compartir su humillación y su convicción de que no es posible estar vivo, de que no se puede vivir en el mundo; claro que tiene que entregar la estafeta como le fue entregada a él para que pueda sobrevivir, como Enrique y como Marcos lo hicieron, a costillas de él al nombrarlo el nuevo elegido. En este caso, el rito del que se habla en *La obediencia...* es de tipo claramente iniciático: su finalidad es iniciar al protagonista para que pueda unirse al grupo representado por Enrique; el rito es un pase de entrada, un prerequisite que el protagonista debe cumplir.

Examinemos a otro personaje de este autor, ¿qué tal el protagonista de “El inútil regreso”, que se ve forzado a asesinar una y otra vez a la misma mujer?: “Y entonces comprende. Ya ha subido a este mismo tranvía, ya la ha matado muchas veces. Y ya no quiere, no puede ir, pero es como si no fuera más que un títere que alguien mueve con hilos invisibles, levantando su cuerpo flácido, haciéndolo ir y venir sin descanso, repitiendo la escena una y otra vez.” (MELO, “EL INÚTIL REGRESO”, P. 85). En este caso, el rito es de tipo circular: debe repetirse una y otra

vez hasta que el protagonista sea capaz de tomar responsabilidad de sus acciones para decidir si asesina o no a la mujer.

Lo interesante de un rito como el que se plantea en el cuento "El inútil regreso" es descubrir si el oficiante tendrá la capacidad para detenerlo o si se quedará atrapado en él. Para este fin, bien podría ser de utilidad una *señal* que nos dé una pista. En el caso de "Abril...", la señal existe: la llama rojiamarilla del cerillo que primero no se apaga y luego sí... y también sabemos que esa señal cambia, aunque todavía no sabemos por qué ni si se modifica para bien o para mal. En el capítulo correspondiente a las conclusiones se tratará de comprender mejor este tema.

En cierta forma, la mayoría de los personajes masculinos de Juan Vicente están condenados a cumplir una misión que no comprenden, como no conocen su papel de elegidos dentro del rito. Es en este sentido en el que puede comentarse el papel del organista en "Abril..." como el que puede saber lo que los demás no saben. Bernardo sospecha una complicidad silenciosa por parte del organista: "[que le] hace una seña como si (...) fuera su cómplice, como si estuviera enterado de lo que sucede, como si realmente supiera quiénes [son] Ella, el Otro y [Bernardo] (y Alicia, que nunca ha venido a este restaurantear) y emprende, de nuevo, conmovedoramente, 'Tú que llegaste silenciosa'." (p. 219-220). Como si de verdad supiera... ¿qué? Lo que el protagonista, como elegido, desconoce, ya que:

[La ignorancia se da como un estado individual] todos saben, los demás saben, el personaje es el único en todo el universo que desconoce las razones y las consecuencias. La soledad física, la falta de compañía y del amor, se

mezclan con otra más opresiva: la soledad del desconocimiento; de ignorar no ya lo que sucede a los demás, sino lo que pasa con uno mismo. Y será la conciencia del horror personal, individual, producto de una revelación repentina lo que caracteriza al personaje de Melo. Su protagonista se sabe condenado, víctima, elegido. Él y nadie más. El chivo expiatorio en el que todos se ceban y del que todos se mofan.¹³

Bernardo sufre esta angustia de la ignorancia y sabe, en carne propia, que el peor desconocimiento es el no saber lo que pasa con uno mismo. ¿Y cómo saberlo si está tan confundido al no reconocerse, confundido por Alicia, confundido por el corte de cabello que lo ha convertido en otro, confundido por su necesidad de tener a *Ella* en su vida? Más adelante veremos de qué rito es parte Bernardo y cuál es su función dentro de él. También veremos si finalmente es capaz de destruirlo, o si él y *Ella* se quedan atrapados en la eterna repetición de los hechos.

Retomemos un tema que hasta ahora no se ha discutido a fondo: el rito. Se comentó ya que Bernardo y *Ella* tienen un papel dentro de él; pues bien, el de Bernardo sería el de oficiante, mientras que *Ella* sería quien lo recibe. Entendamos al rito como una ceremonia con un conjunto de reglas específicas que necesitan cumplirse. Debe haber un lugar y un momento concretos, así como una circunstancia adecuada; hay alguien que lleva a cabo el rito, y otro que lo recibe. Pensemos en los distintos ritos de la Iglesia católica, los cuales tienen sacramentos, como la comunión o el bautismo. En esos ritos hay un oficiante (un sacerdote) y un receptor, que es quien recibe los sacramentos. En el sentido

¹³ Ramos, *opus cit.* p. 21.

simbólico, Ciriot menciona que el rito reproduce la creación y que es una cita en la que confluyen fuerzas y ordenaciones.

Una vez claro el rito, analicemos cuál es el que se presenta en "Abril...". Se comentó líneas arriba que el de *La obediencia...* era de tipo iniciático, ya que su finalidad era permitirle al protagonista el ingreso a un grupo determinado. En el caso de "El inútil regreso" es circular. Pues bien, el rito de "Abril..." es de varias clases: por un lado, se trata de uno iniciático, ya que el objetivo final es lograr el bautismo de *Ella*. Por otro, es de paso, ya que los participantes cambiarán después de haberlo realizado (en este caso, *Ella* tendrá nombre una vez que lluevan sobre ella las aguas del bautismo); finalmente, como rito de paso, también es de pertenencia, ya que el objetivo del bautismo, para Bernardo y no para *Ella*, es poseerla una vez que diga la palabra sagrada, que Bernardo no puede escuchar sino hasta el final, palabra que ya, para este punto, adivinamos que será su nombre.

En conclusión, el rito de "Abril..." es de diversos niveles y tiene varios objetivos. Quedan claros los papeles que *Ella* y Bernardo tienen dentro de él. Lo anterior también explica la necesidad de volver una y otra vez al mismo restaurantear: es un requisito indispensable para llevar a cabo el rito, y se entiende también que la cita anual forma parte de esa lista. Más adelante, en el capítulo correspondiente a las conclusiones, se retomará este tema y los requisitos que los personajes deben cumplir para llevarlo a cabo, requisitos que ellos desconocen y sin embargo cumplen, quizá porque algo más fuerte que ellos mismos los obliga a hacerlo.

Ahora, retomando la caracterización de los personajes de Melo y dejando un poco de lado el tema del rito, veamos el siguiente fragmento de "Abril...", cuando el autor coloca a Bernardo en esta posición:

Al cruzar la pierna no tuve más remedio que mirarme en el espejo que cubre la pared del fondo del restaurantear. (Quisiera escribir, un día, acerca de ese enorme y horrible espejo. Pero es una idea tonta. Lo ve todo el mundo y todo el mundo puede mirarse en él. Da lo mismo.) (...) dejé el vaso de ron sobre la mesa y no sé por qué me acaricie el cabello cortado de esta manera. Tuve que admitir que efectivamente ya soy otro, que algo ha cambiado por el simple y sencillo (inexplicable) acto de cortarme el pelo... (P. 215).

Se comentó brevemente sobre el hecho de que los personajes intuyan otra posibilidad de vida; también se dijo que ese elemento se analizaría en el siguiente apartado, ya que está estrechamente ligado con el fenómeno de la otredad; sin embargo, para comprender un poco mejor la intromisión del espejo y relacionarlo con los rasgos generales de los personajes de Juan Vicente —más adelante se particularizará sobre Bernardo, ya que es un elemento de vital importancia— es necesario tocar un poco el tema.

Los personajes que Melo nos presenta viven en su interior, al igual que él mismo:

...otra realidad, la que da hondura a sus inquietudes y a la vez provoca el conflicto silencioso causa del acoso indeterminado vivido por estos seres. Esa otra realidad, la

oculta pero a fin de cuentas definitiva, acecha en las partes oscuras de los protagonistas y en buena medida funciona como una especie de destino. Y como tal, como destino, es inevitable. Emite un llamado al que no puede resistirse el personaje central.¹⁴

Y eso se debe a que su realidad les resulta completamente insoportable; incapaces de sobrellevar esto, los personajes viven en la continua espera de que *algo* finalmente ocurra; basta recordar que para Bernardo, los 30 años marcan un final y el principio confuso de otra cosa. De ahí que no sea raro encontrar a estos personajes asomados a la ventana o al espejo, siempre en espera de ese *algo* que los liberará de su gris existencia. Brevemente, por no anticipar lo que se verá en el segundo apartado de este capítulo, puede decirse que el espejo que aparece constantemente en la literatura de Juan Vicente forma parte, invariablemente, de ese llamado que los personajes intuyen, es una invitación... una invitación a esa otra orilla que se mencionó párrafos arriba. Dejemos por un rato a Bernardo para hablar un poco sobre *Ella*.

- *ELLA*.

De entre todos los personajes femeninos de nuestro escritor, Beatriz, de *La obediencia...*, señorea desde su trono; no en vano tiene el nombre de la amada ideal por antonomasia. Beatriz se encuentra más allá de todo análisis y decirlo todo sobre ella sería prácticamente imposible en un trabajo en el que no es el tema central; sin embargo, por ser la figura femenina más importante de la obra de

¹⁴ Patán, *opus cit.*, p. 265.

Melo, será interesante analizar sus características para comprender cómo describe el autor a estos personajes. Enrique es el primero que le menciona al protagonista de la novela a Beatriz, quien se obsesiona con su imagen impresa:

Pasé toda la noche contemplando la fotografía de Beatriz, tratando de descubrir su rostro, de inventario (como ahora). Aquí esta: papel arrugado y amarillento que oculta ojos, nariz, labios. Es una fotografía tomada hace mucho tiempo, antes de que Beatriz o yo o los otros nacióéramos. Es una fotografía que nunca se ha tomado porque no existe cámara que retenga y aclare los rasgos de Beatriz, porque Beatriz no existe. (*LA OBEDIENCIA...*, P. 75).

Beatriz es el motor de búsqueda que incita al protagonista de *La obediencia...*, es causa, raíz y solución a todos los problemas; Beatriz no es respuesta, sino pregunta y su importancia para la novela es crucial, ya que sin ella, el protagonista no tendría motivos para seguir, como efectivamente ocurre cuando se entera de que ella, quien, al igual que *Ella* también asegura que no se puede vivir en este mundo, ha muerto.

Otros personajes femeninos interesantes de analizar son los que aparecen en "Estela", cuento incluido en *Los muros enemigos* (1962), y en el cual se narra la historia de un doctor que carga una enorme frustración en sus hombros y que cada lunes recurre a encuentros imaginarios con una mujer inventada, a quien llama Estela, para masturbarse. En la vida real —recordemos que los personajes de Juan Vicente oscilan entre la realidad verdadera y la que se inventan para soportar su vida cotidiana, finalmente más real que la otra— sostuvo una breve relación con su asistente, a quien el narrador llama siempre la *mujer ratón*. En

oposición a ella, Estela aparece como la proyección de todos los anhelos y deseos del médico, es la representación de una mujer ideal e inalcanzable y el protagonista del cuento, al igual que Bernardo, espera ansioso cada encuentro.

Dos de los tipos de personaje femenino utilizados por nuestro escritor quedan claros con esta comparación expuesta por la *mujer ratón*, Beatriz y Estela: existe una mujer real, tangible, que no puede cumplir las expectativas del personaje masculino, quien se ve entonces en la necesidad de inventar a la otra, la ideal e inalcanzable, como Beatriz, como Estela, y claro, como la misma *Ella*.

Una vez que ha quedado clara esta marcada diferencia, centrémonos directamente en *Ella* para analizar el modo en el que se encuentra caracterizada dentro de la historia. Veamos la descripción que hace Bernardo de *Ella* en el segundo encuentro que tienen en el restaurantear:

Está vestida de la misma manera que hace un año: una blusa clara con una especie de moñito cerrándole el cuello (ese cuello que hubiera deseado hace un año acariciar, besar, morder) y una falda a cuadros. Se quita el impermeable. No ha cambiado mucho. Acaso puede parecer más pálida, pero eso quiero atribuirlo a la luz, al reflejo que se produce en ese vidrio enorme y horrible a través del cual la miro y la espío (...) Se arregla un poco el cabello largo que cae como lenta cascada; se mira en un pequeño espejo que acaba de sacar de su bolso de mano; frunce los labios —no sé si de agrado o por no encontrarse lo hermosa que la veo—, no se los pinta, no retira la leve capa de grasa que (seguramente ¿y por qué digo seguramente?) se ha depositado sobre sus mejillas y su recta nariz que le otorga ese aire distante de extranjera (o más bien: de muerta, pero hermosamente muerta) que tiene ahora, que tuvo hace un

año en esta misma exacta fecha. Sólo se arregla el cabello con aparente descuido, ese largo y (seguramente) perfumado cabello que cae como lenta cascada. (P. 216).

Queda claro que *Ella* está totalmente idealizada y que es prácticamente perfecta hasta en sus más insignificantes detalles. *Ella* representa esa otra posibilidad de vida que Bernardo atisba en el espejo, es el vehículo que será capaz de sacarlo de su vida para abrirle la puerta a una nueva; pero, al mismo tiempo, Bernardo también es un móvil para *Ella*, ya que hay que tener en cuenta que el rito, en este caso, también puede ser de dos vías: es muy probable que *Ella* necesite a Bernardo tanto como él a ella.

De la vida de *Ella* sabemos lo que Bernardo intuye: que por alguna casualidad del destino (ellos desconocen su papel dentro del rito, ya que ni siquiera están conscientes de que forman parte de uno) ambos coinciden en el mismo restaurantear, en una especie de cita anual desconocida por ellos y quizá impuesta por elementos fuera de su control. También sabemos que el año anterior, durante el primer encuentro, *Ella* estaba acompañada por un *Él* a quien Bernardo envidiaba en secreto. Sabemos que usa un anillo de esmeraldas en el dedo índice de la mano derecha y que fuma un cigarro tras otro; sabemos que es *Ella*, al final del cuento, quien pronunciará la palabra sagrada que podrá salvarlos a ambos y podrá, de esta manera, destruir el rito del que Bernardo es oficiante.

Además de todo lo anterior, también existe una particularidad de *Ella* que no se ha comentado hasta el momento, a pesar de ser una característica muy importante: su carencia de nombre. Cada personaje tiene una reacción respecto al que posee: Alicia desea cambiar el suyo; a Bernardo le disgusta, quizá porque

es el mismo de su padre. Pues bien, no sabemos lo que *Ella* piensa respecto al suyo, pero sí sabemos lo que siente Bernardo sobre a esta carencia:

En cambio Ella, la que acaba de llegar silenciosa, la de hace un año en este exacto día, no puede ser Otra aunque la observe un poco pálida (acaso —ese deseo— debe ser efecto de la luz) no puede ser nombrada porque no hay nombre digno de ella. No ha sido bautizada (...) Ella, la que no tiene nombre porque no ha sido bautizada y por tanto responde a todos los nombres y a ninguno... (P. 217).

Respecto a esta reacción por parte de nuestro personaje, hay que tener en cuenta dos hechos muy importantes. Por un lado, que Bernardo no la conoce *realmente*, ésta es la segunda vez que la ve; entonces, el hecho de no conocer su nombre tiene mucho sentido: nunca se ha atrevido a preguntárselo. Por el otro, es importante anotar que esta carencia la marca como alguien diferente del resto de las personas y, más importante: la diferencia por completo de Alicia y la pone en un plano distinto y esta distinción se debe, básicamente, a que:

...quien carece de nombre se distingue del que lo tiene por razones de mayor peso que la mera identificación vulgar. La propiedad o la falta de apelativo conduce a la posibilidad o imposibilidad del reclamo y la invocación, de invocar o ser invocado. Quien posee un nombre posee a su vez a quien lo enuncia o invoca; se convierte en objeto buscado, siempre delante de ese ser anónimo que cobrará identidad propia una vez que alcance lo que anhela. Para desgracia de muchos de los personajes de Melo, tal posibilidad se cancela a sí misma porque los nombres inventados

designan una entelequia inaccesible, devienen aspiración eterna.¹⁵

Más adelante examinaremos más a fondo esta carencia de nombre; el camino para obtenerlo es largo y complicado. Por lo que respecta a la caracterización de *Ella*, creo que con esto es suficiente, ya que a continuación veremos cuál es la función simbólica que representa junto con Bernardo, además de analizar la simbología del anillo, del espejo, la aparición de la otra orilla, la importancia de los nombres, la otredad y el papel que posee Alicia en este juego de reflejos.

¹⁵ Ramos, *opus cit.*, p. 43.

3.2. La búsqueda de la identidad o el juego de los nombres.

En el apartado anterior hicimos un acercamiento a los dos personajes centrales del cuento —Bernardo y *Ella*— y se dejó a Alicia de lado, no por menospreciar su aparición, al contrario, ella tiene un papel de gran importancia dentro del desarrollo de la historia. Es por esto que en este capítulo veremos cuál es su relación con *Ella* y cuál es el papel que posee en este juego de contrarios, confusiones, reflejos y persecuciones. Primero se analizará brevemente a Alicia y se retomará el tema del anillo, para posteriormente ir de lleno con la simbología del espejo y la otredad.

- ALICIA, *ELLA*, EL ANILLO Y EL JUEGO.

Antes de entrar en materia con este personaje, hay que caracterizarlo como lo hicimos con los anteriores y, al igual que en el caso de *Ella*, únicamente tenemos la percepción de Bernardo para realizar esto.

Alicia, ya se sabe, es una compañera de trabajo, una *simple secretaria*, como él la define en algún punto. Cuando Bernardo expone sus razones para quererla dice que: "la [quiere] (o la quería) porque [le] gustaba [acostarse] con ella, a pesar de que se pinte el pelo y que tenga un tic en los labios que [le] molesta." (P. 220) y ésta será de las pocas caracterizaciones que aparezcan en el cuento acerca de Alicia, por lo menos en el sentido físico: que se pinta el cabello y que tiene un tic en los labios que le disgusta a Bernardo.

En la enumeración de motivos que presenta Bernardo en la segunda parte del cuento, parece que su relación con ella es más para ahuyentar la soledad de

ambos que por verdadero afecto, por no hablar de amor. Y es que esta soledad es otra de las características particulares de los personajes de Melo. Bernardo llega al punto de decir que están juntos y que su amor se debe a muchas razones, pero ninguna tiene peso, ninguna tiene validez cuando *Ella* aparece en su vida.

La importancia de los personajes femeninos que aparecen en la literatura de Juan Vicente no es casual y está relacionada directamente con esa soledad patente en la narración, porque ésta es:

...una de las presencias en la obra de Melo y un tema que articula con el erotismo y la muerte. Distintas figuras de mujer participan en este complejo (...) [Los personajes] conforman la ambigüedad amorosa que desgarrará a Juan Vicente Melo durante toda su vida [porque] son incapaces de amar integralmente a ninguna, a ninguno, porque si se acercaran a estos seres amados como tales, traicionarían la devoción que Juan Vicente, el otro que son todos, les profesa...¹⁶

A veces es bueno ahuyentar la soledad compartiéndola con alguien más; a veces, como dicen, la soledad también puede ser una llama y, de algún modo, Bernardo quiere a Alicia, aprende a quererla como podría quererse una piedra que uno carga durante muchos años; ambos se utilizan para hacer más llevadera su soledad y así ninguno, en apariencia, sale lastimado. Sin embargo, en este caso, Bernardo, como la gran mayoría de los personajes de Melo, quizá necesite más a Alicia de lo que ella a él, porque esos personajes necesitan una figura femenina para poder acceder al amor en sí. Más adelante volveré con esta idea.

¹⁶ Cuéllar, "Juan Vicente Melo: remolino que gira, cae, tuerce, envuelve...", p. 104.

Retomemos un poco a *Ella* para hacer lo que el mismo Bernardo hace de manera no tan inconsciente: comparar a ambos personajes. Cuando se habló sobre *Ella* se mencionó a otros tres personajes femeninos en la literatura de Juan Vicente: Beatriz, Estela y la *mujer ratón*. Veamos esta afirmación en labios de Bernardo: "Alicia [acariciaba el cabello] con torpeza (...) De [ella] se recordará el tic de los labios, la sonrisa tonta, los dientes enfermizos." (P. 222), mientras que cuando se trata de *Ella*: "se mira en un pequeño espejo que acaba de sacar de su bolso de mano, frunce los labios —no sé si de agrado o por no encontrarse lo hermosa que la veo—, no se los pinta..." (P. 217).

Sin ir demasiado lejos con esta comparación, queda claro que Alicia es una *mujer ratón*, la real, la que, como el mismo Bernardo dice, no puede ser otra, mientras que *Ella* sería la encarnación perfecta de Beatriz y de Estela: la mujer perfecta e ideal y, precisamente por ser ideal, inalcanzable.

Ahora quisiera retomar algo que se dijo en el capítulo 2 de esta tesis: primero, que Bernardo y *Ella* tenían simbologías particulares que se comentarían en esta parte del trabajo, y segundo, que la esmeralda del anillo, por su color verde, simbolizaba el puente de conexión entre los dos grupos de contrarios representados por el agua y el fuego, o sea, *Ella* y Bernardo, respectivamente.¹⁷

Más adelante retomaremos el papel de Alicia en "Abril...", por el momento será interesante explorar un poco esa idea de las simbologías representadas por los dos personajes centrales. Me permito retomar, de manera breve, lo que se comentó en el capítulo anterior, en el que se mencionó que el alcohol era la oposición de los contrarios, la suma de un elemento pasivo con otro activo,

¹⁷ Véase capítulo 2. Elementos simbólicos.

mientras que el agua era un elemento transitorio y un mediador entre la vida y la muerte en la doble corriente, positiva y negativa, de creación y destrucción.

Si recordamos cómo describe Bernardo a *Ella*, con su cabello oloroso a mar y su voz acuática, queda claro que *Ella* es la representación de los elementos relacionados con el agua,¹⁸ que es símbolo de continuo cambio; recordemos también que el fuego, representado por la llama de cigarro, cuando se asimila con el agua, representa un símbolo de transformación y regeneración. También estaba la llamita rojiamarilla del cigarro, la cual era un símbolo de la trascendencia en sí, y las volutas de humo azul —tono frío, según la división de colores— las cuales, por su color, correspondían a procesos de pasividad y debilitación, mientras que el rojiamarillo —tono cálido— correspondía a procesos de asimilación. De esta manera volvemos a la misma conclusión: que nuestro autor hace referencia a elementos simbólicos que, precisamente por su condición de contrarios, también se complementan a la perfección, como el caso del hombre y la mujer, representados por Bernardo y *Ella*.

De esta manera, en vista de que estos elementos son opuestos, el espacio que los separa puede ser atravesado para que ambos puedan comunicarse y la distancia disminuya o desaparezca de manera definitiva. Ese puente de comunicación y de unión está simbolizado, precisamente, por el anillo de esmeraldas que *Ella* utiliza en su mano derecha. Hay que hacer hincapié en el hecho de que la aparición de este anillo no es casual, al contrario, está

¹⁸ Al igual que el signo bajo el que nació Juan Vicente Melo (piscis) y también resulta interesante mencionar que está en relación con el personaje femenino que aparece en *Piedra de sol*: "... toda la noche llueves, todo el día abres mi pecho con tus dedos de agua, cierras mis ojos con tu boca de agua, sobre mis huesos llueves, en mi pecho hunde raíces de agua un árbol líquido, voy por tu talle como por un río..." Cabe aclarar que el hecho de que *Ella* posea estas características tan específicas no parece una casualidad, sino una decisión consciente del autor.

relacionado con un importante elemento dentro del cuento, elemento que se conecta tanto con la unión, como con lo que diferencia a *Ella* de Alicia. Veamos el siguiente fragmento del cuento:

Recordé el comentario de Alicia: 'No me gusta que traigas el pelo de esa manera. Córdatelo. Péinate de otra forma. Te verías mejor y hasta parecerías más joven. Así eres una especie de torero antiguo.' (...) ¿Éste eres tú —me repetía—, el que hablaba de dignidad y otras estupideces? Sonreí, me miré en el horrible espejo (...) Sí, ése soy yo, el que hablaba de tantas estupideces, un ridículo torero antiguo (...) Dejé el vaso de *gin and tonic* y no sé por qué, me acaricié el largo cabello mal cortado. En un tiempo las reinas recorrían suavemente, péfidamente el cabello bien ordenado y perfumado con exquisitez de los donceles que armaban caballeros. Alicia lo hacía con torpeza. De las reinas sólo podía adivinarse la mano; de Alicia se recordará el tic de los labios, la sonrisa tonta, los dientes enfermizos (...) En el caso de los donceles armados caballeros por las reinas, acariciar un cabello significa no sólo un honor, sino el presagio de compartir la más alta categoría imaginable. En el caso de los ridículos toreros antiguos que inclinan la cabeza con igual sumisión, sólo se permite una mano desprovista de alhajas... (P. 222)

Cuando se hizo la caracterización de Bernardo se comentó que la única referencia física que se tenía sobre él era la de la percepción de Alicia, quien constantemente repetía: "No me gusta que traigas el pelo de esa manera. Córdatelo. Péinate de otra forma. Te verías mejor y hasta parecerías más joven. Así eres una especie de *ridículo torero antiguo*" (P. 221), (las cursivas son mías). Si

nos remitimos a cómo inicia el cuento, encontramos a Bernardo sentado en el restaurantbar, con la pierna cruzada, mirándose en el espejo que invariablemente califica de horrible, tratando de reconocer el reflejo de su propia imagen en él y extrañando un poco su anterior aspecto que, de torero o no, por lo menos era más familiar que éste al que se enfrenta ahora.

Retomemos los siguientes elementos: Bernardo no se reconoce en el espejo debido al corte de cabello; Alicia le sugirió ese corte porque Bernardo parecía un ridículo *torero antiguo*; Bernardo dice que sólo una mano sin alhajas podía acariciar el cabello de los toreros antiguos. Bernardo, antes del nuevo corte, era un torero antiguo y por eso la mano que acariciara su cabello no podía tener alhajas.

La mayor diferencia entre *Ella* y Alicia radica, precisamente, en la presencia del anillo que, por poseer una esmeralda, también simboliza la vida eterna y el puente de conexión entre los contrarios, debido a que su color verde se encuentra como punto intermedio entre la división de colores. El anillo posee importancia en tanto que su simbología está en relación con su carácter representativo de totalidad y continuidad y también puede marcar una especie de atadura,¹⁹ mientras que la esmeralda es el puente a través del cual se comunican los contrarios complementarios.

¹⁹ Resulta interesante comentar que, en algunas leyendas, como la de Prometeo, el anillo simboliza también un residuo de cadena: "...cuando Júpiter permitió que Hércules liberase a Prometeo fue con la condición de que éste llevara una sortija de hierro donde se engastara un fragmento de roca del Cáucaso, a fin de que se cumplimentara en cierta manera el castigo impuesto (símbolo de reducción)." Cf., Ciriot, *opus cit.*, p. 82. De ahí que *Ella* pueda estar, simbólicamente, atada a algo o alguien, atadura que, aparentemente, rompe, ya que en la última persecución *Ella* ya no tiene el anillo.

Una vez aclarada la simbología del anillo, volvamos con Alicia. No es que se haya olvidado hacer hincapié en que su nombre es el mismo de la protagonista de una obra de Lewis Carroll. No parece fortuito que Melo haya escogido este nombre y no otro, especialmente si se piensa en la aventura por la que Alicia atraviesa al cruzar a través del espejo, donde aparentemente todo es igual, sólo que al revés, y, sin lugar a dudas, el juego de los espejos también forma parte importante de esta inmersión a otro mundo en "Abril...".²⁰ Alicia, quien sueña con estar en otra ciudad, en otro país, quien piensa en lugares remotos y lejanas embarcaciones, la soñadora e idealista Alicia también posee otra característica particular, además de sus manos torpes y su sonrisa tonta: ella induce a Bernardo al juego.

Incapaz de aceptar la realidad que la rodea —su trabajo en esa horrible oficina, por ejemplo—, Alicia se inventa una nueva, una en la que puede escoger su propio nombre y convertirse en alguien más, en otra, pero no quiere habitarla sola y por eso invita a Bernardo a acompañarla. De esta manera, con esa necesidad de ser otra, con ese deseo de cambio, Alicia da rienda suelta a su imaginación con un juego en el que le está permitido cambiar su nombre por el que ella desee, juego que a Bernardo no lo convence del todo.

Examinemos el juego con ayuda de la novela que hemos utilizado para ejemplificar otros elementos de este cuento. El juego es uno de los ejes más

²⁰ Cabe mencionar que no debe confundirse a Alicia, la protagonista de "Alicia a través del espejo", con la de "Alicia en el País de las Maravillas". Ambas tienen aventuras extraordinarias, pero no son la misma persona, únicamente comparten el nombre. Me parece importante, nuevamente, hacer hincapié en el hecho de que, en el caso del cuento, me queda claro que si Melo tenía en mente a alguna de las dos Alicias, era a la que atraviesa el espejo, por obvias razones. Este hecho no parece una casualidad, como no parece casualidad que el autor haya decidido que *Ella* tuviera características relacionadas con elementos acuáticos.



importantes de *La obediencia...*, ya que el protagonista siempre está preguntándose comenzó todo —sin explicar nunca exactamente a *qué* se refiere con ese *todo*— y relaciona obsesivamente ese inicio con el final del juego. Tengamos presente que a Juan Vicente le aterraban los finales simplemente porque la vida seguía adelante. Lo anterior podría explicar esa obsesión del protagonista de la novela.

Uno de los juegos a los que el protagonista de esta novela se refiere en sus viajes al pasado es al que compartía con su hermana, Adriana, cuando ambos compartían un paraíso infantil habitado sólo por ellos y por el perro-tigre, cuya muerte los expulsa del paraíso una vez destruida la inocencia. Posterior a la muerte del perro-tigre, Adriana afirma, contundente, que el juego ha terminado. Sin embargo, después de recordar este hecho y compartirlo con el lector, el protagonista ya no está tan convencido de que esta expulsión haya sido el inicio de la historia. Sobre la expulsión del paraíso se volverá en el capítulo de las conclusiones. Después de esta expulsión, el personaje experimenta un estado de no pertenencia y pérdida de fe, que lo conduce a un estado de iniciación; este estado también lo prepara para el rito que tendrá que cumplir más adelante. Y es que los personajes de Melo, como él mismo:

...han perdido la fe, por eso conciben la existencia como un conjunto de juegos que terminan y comienzan una y otra vez, aunque, al final, saben que no es así, que el juego del dolor, del padecer, continuará y lo tendrán que soportar eternamente (...) Y esta falta de fe permea toda la obra de

Juan Vicente Melo, igual que su necesidad y necesidad de tenerla, de creer en algo que lo sostenga.²¹

Y en "Abril..." se confirma esta sensación cuando el dueño del restauranteban, después del terremoto, explica a los clientes que la ciudad se mueve todos los días y que parece que: "se acaba todo, pero en realidad no se acaba nada." (P. 218).

En el cuento es Alicia quien insta un juego de apariencia tan inocente que no puede dejar de parecer malicioso. Insiste en jugar a cambiarse el nombre, escoger el que prefiera y convertirse de esa manera en alguien más; tal vez intuye que Bernardo quiere otra cosa, que necesita a otra mujer que ella no puede ser a menos que cambie su nombre y dé inicio a algo totalmente distinto para dar paso a su transformación. Alicia quiere cambiar su nombre por ella misma, porque no le agrada, sí, pero también por Bernardo, porque intuye que ella no es capaz de cumplir con sus expectativas amorosas, porque Bernardo menciona varias veces que ella es una *simple secretaria*. Pero ella no es egoísta, al contrario: le brinda a él esa misma oportunidad. Me permito citar *in extenso* el cuento a fin de comprender la totalidad e importancia del juego:

Después de comer Alicia me propuso otra vez el mismo juego: cambiar de nombre: '¿Cómo te gustaría llamarte en realidad? Uno debería elegir su nombre por propia voluntad y no responder a aquél que decidieron nuestros padres. A mí, por ejemplo, no me gusta llamarme Alicia (...) Hoy voy a llamarme Victoria Eugenia, como la reina de España, o como cualquier otra reina (...) No. Hoy me llamo Isabel la

²¹ Cuéllar, *opus cit.*, p. 100.

Católica.' Se detuvo y me miró: '¿Acaso conoces otros nombres de reinas?' No. Las reinas no tienen nombre. Y sonreí por esta respuesta tonta (pero no se me ocurrió otra) (...) Hizo un ligero movimiento, se detuvo y apretó mi brazo mirándome fijamente, seria. 'Dime, ¿cómo te gustaría que me llamara hoy?' Pedí otro coñac y retiré acaso bruscamente el brazo. Alicia. 'Ése no es mi verdadero nombre' dijo como si hablara sola, pensando que yo (eso es me ocurre ahora, después) tal vez comprendiera, tal vez olvidara que eres fea, tal vez no te dejara en la horrible y sucia oficina. 'Ése no es mi verdadero nombre —repitió mirándome muy seria—. En verdad, me registraron —dijo, re-gis-tra-ron— como María del Carmen. María del Carmen —repitió después de mojar los labios con el coñac—. Nombre ridículo, ¿no crees?' Volvió a mirarme, intentó sonreír y levantando la copa advirtió que hoy, como todos los años en el día que lleva el número tres de abril, yo me llamaba Bernardo. Pero a mí no me gusta ese nombre. No me importa cómo me llamo. (...) Alicia. Así te llamas y así te llamarás porque perteneces a la clase de personas que sólo pueden responder por el nombre verdadero, aquél que ha sido impuesto o elegido al azar por los padres. Te llamas Alicia. Todavía sería repitió otra vez como hablando sola: 'Tú, como siempre, te llamas Bernardo'. No me importa cómo me llamo, pero no me gusta ese nombre, de la misma manera que me da lo mismo mirarme en ese horrible espejo y siento la extraña necesidad de reconocermme porque me he cortado el cabello. (P. 217).

En esta cita hay varios elementos importantes a analizar. Ya se comentó sobre la necesidad de Alicia de cambiar su nombre, pero también existe un comentario que cambia la perspectiva de las cosas y que puede llenar muchos espacios en blanco; ese comentario es la afirmación contundente de Bernardo: las

reinas no tienen nombre. Alicia quiere ser una reina, pero sólo es ella, no *Ella*... y Bernardo está plenamente consciente de eso, por eso no puede olvidarse de *Ella*. Incluso desde la manera en la que Bernardo marca que Alicia es simplemente una ella, mientras que la otra es *Ella*.

Sólo Alicia puede acariciar su cabello porque no tiene joyas en sus manos; Bernardo puede aspirar únicamente a esa caricia y a ninguna otra, porque es un torero antiguo, no un doncel a quien armarán caballero. Bernardo y Alicia se necesitan y se merecen uno a otro, pero él también necesita la presencia de *Ella* en su vida. Para que Bernardo pueda amar plenamente a Alicia, para que puedan posar en una fotografía sin aparecer como sonrientes hermanos, ella debe cambiar, porque los personajes masculinos de Melo y, claro, Bernardo:

...no pueden comprender ni sentir sino a través de la mujer, del amor, por eso se encuentran desahuciados (...) Los amados, los deseados se convierten plenamente en quienes pudieron haber sido, pero que jamás serán, a menos que se vuelvan otros, que pasen al otro lado, de alguna manera que participen de una resurrección.²²

Alicia intenta desesperadamente convertirse en esa otra para Bernardo; no sabemos si lo logra o no; lo que sí sabemos es que en lo que indica la cita anterior radica la necesidad de Bernardo por ella: para poder acceder al amor que, de otra forma, le sería negado. Pero para que Bernardo pueda alcanzarlo a través de Alicia, ella debe convertirse en la mujer deseada, debe dar el salto a la otra orilla para poder convertirse en otra.

²² *Ibidem*, p. 104.

En el caso de *Ella* veamos lo siguiente: "Juan Vicente necesita ver el mundo a través de la mujer, mejor: a través del amor, pero no es accesible a él, porque el amor es un imposible. Por eso sólo los evoca, los nombra, pero no los posee. Su amor es un amor platónico."²³ Esto tiene relevancia en lo que respecta a *Ella*, ya que para poder poseerla en su imaginación, Bernardo sólo puede nombrarla (evocarla) porque de otro modo es inalcanzable; pero, al mismo tiempo, esa condición de no tener nombre permite que sea única, evocable a cada instante y completamente diferente comparada con Alicia, quien sí tiene nombre. La diferencia entre Alicia y *Ella* queda todavía más marcada cuando comprendemos que *Ella* es la mujer deseada que no podría convertirse en otra, oportunidad que Alicia sí tiene.

- ESPEJO Y OTREDAD.

Centrémonos ahora en el supuesto protagonista de esta historia, supuesto porque debemos tener presente que las apariencias pueden engañarnos, y en el elemento que hemos venido estudiando y que desencadena la confusión que orilla a Bernardo a cuestionarse una y otra vez: el espejo que cubre la pared de fondo del restaurantebars en el que "Abril..." ocurre. También analizaremos la relación de este espejo con la otredad.

Analicemos primero a Bernardo, de quien ya sabemos que tiene aspecto de ridículo torero antiguo. Aunque pueda parecer sorprendente, él no es el eje principal de esta historia, como intentará demostrarse a lo largo de este análisis.

²³ IB.

Mientras tanto, veamos el texto para que nos dé las pistas para comprender el estado en que él se encuentra:

Tuve que admitir que efectivamente ya soy otro, que algo ha cambiado por el simple y sencillo (inexplicable) acto de cortarme el pelo (...) Hoy, me encuentro en un momento en que nada me importa, pero, sin embargo, no puedo dejar de mirarme en el espejo, de extrañar la otra (verdadera) forma de peinarme. Quise (quiero) tratar de reconocirme en el otro que era antes, ayer apenas, obligarme a sentirme observado por unos mis ojos que —ahora— no me dicen nada, no me explican este cambio, el súbito deseo de cortarme el cabello de manera diferente... (P. 215).

Dos elementos clave se tocan en este fragmento: el espejo, que es una constante dentro de la historia y del cual se hablará más adelante, y esa necesidad casi obsesiva de Bernardo de reconocer su reflejo, reflejo que ya no le resulta familiar debido, aparentemente, al corte de cabello sugerido por Alicia.

Impaciente por iniciar su nueva vida, con su nuevo nombre y con su nueva realidad, una realidad adecuada a su gusto, Alicia no sólo quiere modificarse a sí misma, sino que, a fin de modificar toda su realidad, debe modificar también todo lo que está a su alrededor, en este caso, su misma pareja, Bernardo, quien se deja arrastrar un poco por ella, quizá para hacer a un lado algún oscuro sentimiento de culpa. Pero, ¿por qué es tan importante lo que Alicia piense o diga?, ¿por qué Bernardo acepta cortarse el cabello como ella quiere?, ¿cuál es el poder que Alicia ejerce sobre Bernardo para convencerlo de hacer algo que no

quiere y que le cuesta su propio reconocimiento? La respuesta parece radicar en el hecho de que estos personajes:

...aceptan lo que van descubriendo de sí mismos en las miradas de los demás, se van transformando en la convivencia, se confunden con el que suponen los otros y actúan de acuerdo a ese supuesto inexistente. Pero los personajes de Juan Vicente no se encuentran porque no obtienen respuesta (...) Si tomamos en cuenta lo anterior, no resulta sorprendente ese afán de Melo de convertir a sus personajes en otros, de metamorfosearlos en un intento de que todos seamos uno y a la vez otro y, al final, nadie.²⁴

En esto radica la necesidad de Bernardo por Alicia. Además de necesitarla para poder acceder al amor, los personajes requieren de una mirada externa que les indique cuál es su lugar en el mundo para que puedan ocuparlo; de esa mirada ajena y de la propia nacerá entonces el deseo de convertirse en otro, porque la individualidad depende de los otros.

También se había dicho que Bernardo necesita de *Ella* en su vida; esto ocurre porque para los personajes: "es un imperativo vital saber de su existencia, de su búsqueda y de sus razones para existir, y así se expresan sus diferentes transformismos. Pretender encontrar su identidad, su centro, dejándose llevar por aventuras excéntricas."²⁵ Más adelante se analizará de manera más amplia el papel que juega *Ella* dentro de las obsesiones de Bernardo.

Ahora, ¿de qué manera los personajes acceden a alcanzar su realidad? Ya se comentó sobre la creación de una nueva, como el caso del juego de cambiar

²⁴ Cuéllar, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

nombres de Alicia, el cual, sin lugar a dudas, es otro de los ejes básicos de este cuento. Alicia inventa su nombre, adopta el que le gustaría tener, revelándose así contra el que sus padres le dieron y abriendo la posibilidad de una nueva vida y, en consecuencia, una nueva realidad. Al tener otro nombre, Alicia es otra; de esta manera puede ser quien ella quiera y quien Bernardo anhela.

También se mencionó sobre la necesidad de Melo de instaurar una nueva realidad en su vida porque la suya le resulta insoportable; pues bien, él transmite esta necesidad a sus personajes, por lo que también queda patente en el desarrollo de sus historias y de este modo, la realidad creada resulta más verdadera que la real porque:

Aquello que el hombre imagina porque lo necesita adquiere la condición de realidad por la vida que le insufla el poder de la imaginación y de la palabra con que tal creatura [sic] resulta bautizada; [esto] sintetiza una idea que vertebra la obra de Melo y que justifica la obcecación por el nombre y el poder nominador-evocador-conjurador de éste. Si nombro, invento; si pronuncio con anhelo, hago aparecer la manifestación.²⁶

En esta cita también se hace referencia a otro aspecto constante en la obra de Juan Vicente: la necesidad de nombrar con la finalidad de crear algo, ya sea otra realidad u otra identidad. El poder creador de las palabras es intensamente poderoso y este tema también subyace en "Abril...".

En párrafos anteriores se comentó sobre la carencia de nombre por parte de *Ella* y de la necesidad de Alicia de cambiar el suyo; también se mencionó el

²⁶ Ramos, *opus cit.*, p. 53.

desconcierto de Bernardo debido a su nuevo corte de cabello. Todo esto se relaciona con lo siguiente: "Si el ser se define por el nombre que lo alude, el deseo de ser otro implica la necesidad del anabaptismo."²⁷ Pero no nos adelantemos demasiado, primero hablemos sobre el objeto responsable de desencadenar toda esta historia: el famoso espejo del restaurantebar. Analicemos primero su simbología:

Desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. Aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos dotado de carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental. Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía. Esta variabilidad del espejo 'ausente' y el espejo 'poblado' le da una suerte de fases y por ello está relacionado con la luna, siendo atributo femenino. Además es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva, pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol. Entre los primitivos es también símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y 'pasar' al otro lado. (CIRLOT, P. 201).

Ahora, vayamos directamente al cuento. Bernardo pasa gran parte de la historia contemplándose en el espejo que siempre, invariablemente, califica como horrible. ¿No será que lo verdaderamente horrible es el reflejo que le devuelve?,

²⁷ *Ibidem*, p. 67.

quizá lo verdaderamente horrible sea la incapacidad de Bernardo de reconocerlo, de reconocerse, de admitir que ése que está frente al espejo, que ése que se refleja es él mismo.

Además, a través de él espía los movimientos de *Ella* y luego, como una extensión de él, los repite: encender y fumar un cigarro, por ejemplo. De más está comentar su deseo de escribir acerca de él, deseo que posterga continuamente porque lo considera una idea absurda y que luego cambia por otro de escribir sobre cómo ha cambiado el mundo desde que *Ella* entró en su vida. Siguiendo con la simbología tomada de Cirlot, los espejos son algo más que simples superficies reflejantes: también pueden ser entradas a otros mundos.

Se comentaba anteriormente sobre el llamado que presienten los personajes para acceder a otra vida, llamado al que no siempre responden y entonces viven con arrepentimiento. Esa posibilidad de vida sólo puede reconocerse a través de un llamado determinado; pues bien, ese llamado, en "Abril...", se hace a través del espejo, ya que éste, como las ventanas y los ríos, es siempre algo más porque todos: "Suelen representar un umbral hacia otras posibilidades (...) los personajes de Melo presienten [una] invitación pero la rehuyen. Parecen no atreverse a cruzar el umbral hacia otras posibilidades."²⁸ Los personajes siempre están a la espera de algo que tenga el poder de cambiar su vida y transformarla en otra, de ahí que no sea extraño encontrarlos asomados en la ventana, como en el caso de *La obediencia...*, o frente a un espejo, como en "Abril...".

²⁸ Patán, *opus cit.*, p. 263.

Volvamos un poco con el juego de los nombres ideado por Alicia de manera que podamos conectarlo con el tema de la otredad, y quién mejor que Octavio Paz para explicar a qué nos referimos con esto, de manera que el concepto quede lo más claro posible:

[El hombre siempre] quiere ser otro, su ser lo lleva siempre a ir más allá de sí. Y el hombre pierde pie a cada instante, a cada paso se despeña y tropieza con ese otro que se imagina ser y que se le escapa entre las manos (...) Nuestro nombre ampara también a un extraño, del que nada sabemos excepto que es nosotros mismos. El hombre es temporalidad y cambio y la 'otredad' constituye su manera propia de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y 'otro'.²⁹

Queda claro que es esto lo que Alicia desea infinitamente, pero también padece: poder convertirse en otra persona para Bernardo y, al mismo tiempo, poder comprender su nombre como algo más que simples letras; mientras, él no deshecha la idea de que esto sea posible, ya que comenta: "...que la quiero (o la quería) porque en el juego inocente de cambiar nombre, de llamarnos o queremos (o no) llamarnos de otra manera, éramos otros, acaso los verdaderos, y como Ella, la que acaba de llegar silenciosa, innombrables, desprovistos del sacrilegio del bautismo." (P. 219).

De lo anterior se desprende la posibilidad de que el juego deje de serlo para convertirse en realidad, si no para el mundo exterior, para el mundo en el

²⁹ Paz, *El arco...*, p. 180.

que ellos deben habitar, ese mundo en el que no es posible vivir, sí es real para Alicia y Bernardo y, al final, con eso es más que suficiente, ya que la realidad que los personajes se crean resulta ser más verdadera, más auténtica que la que viven cotidianamente.

Si este juego de ser otros sólo les incumbe a ellos, si no lastiman a nadie con el juego inocente de cambiar de nombre, entonces ¿cuál es el papel que juega *Ella* en todo esto? Hay que comentar que cuando dos personas están juntas pueden hacer más profunda la soledad del otro, pero también puede ser que para Alicia y Bernardo la soledad sea una llama; sin embargo, en el capítulo que corresponde a las conclusiones veremos que la verdadera soledad está en relación con algo muy distinto al simple hecho de estar solo. De ahí nace la idea de que, aunque nuestros protagonistas deseen verdaderamente compartir su soledad para hacerla más llevadera, más soportable, algo más fuerte que ese deseo se interponga y sigan estando completamente solos, incapaces de atravesar la línea que los separa.

En el apartado anterior se comentó que el anillo simbolizaba el puente que podía unir a los contrarios complementarios; pues bien, en ese puente también se ubica la experiencia amorosa porque ésta nos obliga a dar el salto que puede conducirnos a otro lugar, a la otra orilla, para utilizar el término de Paz, a fin de alcanzar al otro que se esconde dentro de nosotros. Y es precisamente esto lo que les ofrece el espejo a Bernardo y al resto de los personajes de Melo, a quienes también los caracteriza una constante necesidad de búsqueda, lo cual explica el estado de angustia y desesperación del que se habló en el apartado sobre la atmósfera que existe en "Abril...". El espejo, visto como una entrada a

otro mundo y en el cual se esconde ese otro que es promesa y posibilidad de ser, les proporciona, no sólo la vía de escape ante la realidad que los satura y les resulta ajena y dolorosa, sino la posibilidad de entrever que:

...ante la gris realidad cotidiana se levanta la promesa de otra provincia, donde la vida se acople mejor a las necesidades de nuestro espíritu. Esa zona de promesas se encuentra más allá del umbral que separa dos mundos, éste de nuestros días y aquel otro del paraíso. Por ello los personajes de Melo (...) se acercan a las ventanas y a los espejos, por eso transitan la noche propiciadora de sorpresas, por eso anhelan constantemente algo que termina escapándose. Y se vuelve a la paradoja: existe el ansia de penetrar fronteras hacia lo desconocido, pero se teme dar el paso o, cuando se da, nos lleva a lo inesperado. En cualquiera de los dos casos, la frustración nos aguarda.³⁰

De acuerdo, pero insisto: ¿qué papel juega *Ella* en esto? La respuesta es muy sencilla: *Ella* es el vehículo que rompe la cotidianidad de la vida de Bernardo y, por ende, es quien le abre la puerta a un mundo lleno de nuevas posibilidades, posibilidades que Bernardo intuye pero se siente incapaz de alcanzar a voluntad. Recordemos el estado en el que él se encuentra durante la mayor parte del cuento: está confundido, no sabe lo que pasa con él, no reconoce su propia imagen en el espejo, siente que su mundo ha sido sacudido por un suceso ajeno a su control y se dice que la batalla consigo mismo debe concluir porque, según su percepción, al final, todo da lo mismo.

³⁰ Patán, *opus cit.*, p. 264.

Esa batalla a la que Bernardo se refiere no es particular a él, todos estamos dentro de ella cuando lo que somos y lo que podemos ser realmente se enfrentan. Ésa es la batalla que experimenta Bernardo. Oscila entre ser el mismo de siempre, con su antiguo corte de cabello y su aspecto de torero antiguo, con su odio por el mundo que lo rodea y la capacidad de reconocer su propio reflejo, porque sigue siendo la misma persona, o ser alguien más, el otro, el verdadero, el que se asoma en el abismo del espejo, el que tiene la posibilidad de elegir su nombre a voluntad y no debe responder a aquél que sus padres eligieron para él, aquél otro que entrevé gracias a la ayuda de *Ella* y de Alicia. Cuando él elija un camino, cuando atienda al llamado del espejo, cuando sea capaz de llegar a la otra orilla, la batalla llegará a su fin.

Lo que le ocurre a Bernardo es normal si tenemos en cuenta que el inicio de estos sucesos coincide con la llegada de *Ella* a su vida; de manera que *Ella* es la representación de la experiencia amorosa que lo inspirará para dar el salto que lo conduzca a la otra orilla, ya que: "...en la experiencia (...) del amor el hombre se siente arrancado o separado de sí. Y a esta primera sensación de ruptura sucede otra de total identificación con aquello que nos parecía ajeno y al cual nos hemos fundido de tal modo que ya es indistinguible e inseparable de nuestro propio ser."³¹ Pero, al mismo tiempo, cuando todo parece estar en orden perfecto: "basta con que no me mires para que todo caiga de nuevo y yo mismo me hunda en el caos (...) Tú estás aquí, frente a mí, cifra del mundo, cifra de mí mismo, cifra del ser."³² *Ella* es la encarnación de ambas emociones, porque es quien las

³¹ Paz, *El arco...*, p. 135.

³² *Ibidem*, p. 152.

provoca dentro de nuestro protagonista, de ahí que la percepción de Bernardo se modifique continuamente durante el cuento, de ahí que sus opiniones cambien de manera tan radical con respecto al mundo que lo rodea.

Bernardo experimenta ambas sensaciones, ha vivido en ambos extremos gracias a Alicia y a *Ella*. Por un lado, basta recordar sus deseos y su necesidad de acercarse y hacerse escuchar cuando descubre que *Ella* y *Él* están en el restaurantebar:

...quisiera levantarme (...) y decirle que hace un año, exactamente en este mismo día y en este mismo exacto y preciso lugar, yo estaba aquí y *Ella* estaba con *Él* y decirle que definitivamente, no quiero a Alicia y que me gustaría (le diría: me gustaría porque no encuentro otra manera de decirle lo que me gustaría decirle) ser *Él*, el Otro, el que hace un año estaba con *Ella*, en esta mesa, en este lugar, en este día. (P. 220).

Y, por el otro, también hay que tener presente el papel que juega Alicia dentro de ese cambio en las emociones de Bernardo, hay que recordar lo que él piensa sobre su relación con ella:

Yo hubiera querido que Alicia no se pintara el pelo, que no me tratara como su hijo, que evitara ese tic de los labios que me irrita, que aceptara que se llama fatalmente y para toda la eternidad —así estará escrito en su lápida— Alicia, y sobre todo que en cierto modo me gustara realmente acostarme con ella. Y ella, Alicia, la sólo así nombrable, que yo me llamara Bernardo, como mi padre o una santa raza de perros, que fuera su amante-hijo, que me siga cortando

el pelo de la manera que consiguió que me lo cortara para no tener 'un ridículo aspecto de torero antiguo'. (P. 219).

En ninguno de los dos extremos Bernardo puede ser el verdadero. De modo que en este embrollo de otros mundos y otras posibilidades, los tres personajes tienen el deseo de convertirse en otro y acceder así a un mundo y a una realidad diferentes a las que habitan. De esta manera, los tres quedan enlazados, atados, si puede decirse así. Y el eje que vincula esto permea toda la obra de Melo y de la *Generación*, así como la vida de cada ser humano: el amor, porque, a manera de plegaria:

...le pedimos al amor —que siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer— que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, se pacten. Oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos, antagónicos pero complementarios, de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto.³³

Por ahora esto es suficiente para abordar el tema de estudio que nos ocupa, de modo que no me queda más que tener en mente que el amor es el que nos da el valor para salir de nosotros mismos a fin de ser verdaderamente nosotros. En el capítulo de las conclusiones se retomarán los temas aquí tocados para comprender mejor el amor y la posibilidad que nos abre.

³³ Paz, *El laberinto...*, p. 213.

4. La muerte y el renacimiento o la crueldad de abril. Conclusiones.

Más allá, fuera de mí, en la espesura verde y oro, entre las ramas trémulas, canta lo desconocido. Me llama. Mas lo desconocido es entrañable y por eso sí sabemos, con un saber de recuerdo, de dónde viene y adónde va la voz poética. Yo ya estuve aquí. La roca natal guarda todavía las huellas de mis pisadas. El mar me conoce. Ese astro un día ardió en mi diestra. Conozco tus ojos, el peso de tus trenzas, la temperatura de tu mejilla, los caminos que conducen a tu silencio. Tus pensamientos son transparentes. En ellos veo mi imagen confundida con la tuya mil veces mil hasta llegar a la incandescencia. Por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy (...) La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. Volver al ser

Octavio Paz.

Todos somos otros. Dentro de nosotros viven dos, en eso radica nuestra dualidad, nuestra personalidad y carácter que la mayor parte del tiempo resultan tan contradictorios. Cuando uno dice "no", el otro dice "quizá". El otro es quien se asoma al espejo cuando no somos capaces de reconocer nuestro reflejo, simplemente porque ha dejado de ser nuestro.

A veces ese otro se aparece y casi podemos asirlo, cuando de pronto sentimos el llamado de un lugar en el que nunca hemos estado, pero que conocemos de antaño, de alguna vida anterior, de alguna vida previa, de alguna vida que el otro vive mientras nosotros nos vamos en pos de recuerdos deslavados, de amores fugaces, de despedidas nunca dichas. De ahí que, como Alicia y como Bernardo, todos estemos solos, porque:

La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa. No tiene rostro, ni nombre, pero está allí siempre, agazapado. Cada

noche, por unas cuantas horas, vuelve a fundirse con nosotros. Cada mañana se separa. ¿Somos su hueco, la huella de su ausencia? ¿Es una imagen? Pero no es el espejo, sino el tiempo, el que lo multiplica (...) El otro siempre está ausente. Ausente y presente (...) El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición.¹

Pero si es el amor lo que puede sacarnos de nuestro ensimismamiento para que podamos encontrarnos con nuestro verdadero yo y terminar, por fin, con esa inútil batalla con nosotros mismos, entonces Bernardo no está tan solo como parece. Retomando un poco el tema principal tratado en el capítulo anterior, tengamos presente lo que es el fenómeno de la otredad: básicamente es una sensación de extrañamiento en la que el yo descubre su individualidad a través de los demás, la cual concluirá con lo que Paz llama *unidad*, o, en palabras de Bernardo: cuando la batalla con nosotros mismos concluya al llegar la reconciliación. Todo lo anterior se entiende como otredad, sí, pero también implica otra forma de mirar el mundo que nos rodea y, más que eso, de descubrir lo que ese mundo quiere hacernos saber.

Uno va caminando un día cualquiera por la calle y el mundo se le revela en una nueva dimensión o, para ser más precisos, en otra dimensión que nunca habíamos notado. Ante esa visión no quedan más que dos sensaciones, extrañamiento y enmudecimiento ante semejante espectáculo. Nos ocurre a nosotros y le ocurre a Bernardo. El día de su cumpleaños decide ir por un trago a

¹ Octavio Paz, *El arco...*, p. 134.

un restaurantear y, al enfrentarse a su reflejo, desencadena una serie de cuestionamientos que necesitan y exigen una respuesta. Todo a su alrededor parece cambiado, cuando en realidad es que es él quien se ha convertido en alguien más. Y durante ese extrañamiento —en pleno proceso de movimiento, de invitación, de incitación a la otra orilla, de salto— descubre que a pesar de parecer nuevo, todo a su alrededor posee un aire de singular familiaridad, porque:

En algún lugar, en el que acaso nunca hemos estado, ya estaban el muro, la calle, el jardín. Y a la extrañeza sucede la añoranza. Nos parece recordar y quisiéramos volver allá, a ese lugar en donde las cosas son siempre así, bañadas por una luz antiquísima y, al mismo tiempo, acabada de nacer. Nosotros también somos de allá (...) Es la 'vida anterior', que regresa.²

Analícemos las palabras de Octavio Paz: el hombre intuye otras posibilidades, no sólo de vida, sino de sí mismo, y esto sólo puede alcanzarse a través del salto a la otra orilla que nos llevará de lleno hacia nosotros mismos.

Vamos por partes, primero expliquemos qué es la otra orilla: el hombre, en general, vive aferrado a un mundo objetivo en el que todo se compone de ciclos: hay un inicio y, en consecuencia, habrá un final. Si hay una vida, habrá una muerte. A esto se le conoce como *esta orilla*. Cuando el hombre es capaz de dar el salto para salir de sí, cuando es capaz de aceptar que el mundo no tiene que limitarse a ciclos con principio y fin, cuando concibe la vida como un río en el que el agua corre de manera continua, es cuando se está en la *otra orilla*.

² *Ibidem*, p. 164.

Ahora cabe preguntarse: ¿Bernardo logra alcanzar esa otra orilla?, ¿logra verdaderamente dar el salto? Sabemos que intuye el llamado, la invitación. Y estamos conscientes de eso porque el restaurantebar alberga dentro de sus paredes la puerta de entrada que puede conducir a Bernardo a esa otra orilla, porque esa batalla que libra consigo mismo cada vez que se enfrenta al espejo es:

...la figura misma de este temido afrontamiento dialéctico entre yo y el mundo. Instaurar al otro (al fantasma del otro, creado por el capricho) se hace posible en la engañosa invocación frenética de su nombre; y, muchas veces, se reduce a ello, pues con esta instauración se pretende, además, aniquilar en el otro el carácter amenazante que siempre, de un modo u otro, lo anima en relación a nuestra intimidad, para reducirlo a su estado de esclavo dócil.³

Sin embargo, antes de aclarar si Bernardo cruza o no a la otra orilla, expliquemos cómo se puede llegar a ella. No todos lo consiguen, pero puede alcanzarse mediante lo que se conoce como ritos de iniciación o tránsito, en este caso, el bautismo, ya que estos ritos tienen la finalidad de convertirnos en otros. Basado en este hecho, Paz afirma que si su misión es hacer otros, deben darnos otro nombre; además, ese ritual tiene como objetivo llevarnos a la otra orilla y, por ende, cambiar nuestra naturaleza, por lo que el viaje es también una suerte de muerte y renacimiento, a la vez que es un regreso a una *naturaleza anterior*.

³ Prada, *opus cit.*, p. 32.

Hay un rito en "Abril..." y sabemos que Bernardo forma parte crucial de él, pero no nos adelantemos todavía. Sólo quiero mantener presente esa idea de una vida o naturaleza *anterior* que Paz menciona... ¿será por eso que Bernardo desea que *Ella* lo recuerde mientras la persigue?: "De pronto te vuelves y me miras, me miraste, me has mirado, me miras ahora; acuérdate de mí." (p. 223) y, sin embargo, más adelante desecha toda posibilidad:

Me ha mirado con la extrañeza que provoca el tratar de reconocer a alguien que se ha visto en cierta ocasión, en alguna parte. Pero *Ella* no se acuerda, no puede, no debe acordarse de mí (...) (Cierto: me miró cuando la seguía, luego, por todas las calles.) Sólo que entonces estaba con Él (...) Se trata de este perfecto instante en que *Ella*, la innumerable, me sigue mirando porque cree haberme visto antes y quiere reconoceme... (P. 218-221).

La necesidad de mantener una lógica constante para eliminar cualquier duda es clara. Bernardo se niega a la posibilidad de que *Ella* pueda reconocerlo; más adelante afirma que, de intentarlo, sería porque lo miró perseguirla el año anterior. Pero quizá, tal vez, sea que *Ella* lo recuerda de una vida anterior.

Ahora regresemos un poco con los símbolos, específicamente con los números. Había una constante: el número tres: un triángulo (Bernardo-*Ella*-Alicia); tres encuentros, uno cada año; la edad de Bernardo durante el presente de la historia: 30 años; el día de su cumpleaños: 3 de abril. Y, quizá no tan casualmente, Bernardo y *Ella* volvían al mismo restauranteban anualmente. Y también llamaba la atención el hecho de que *Ella* no tuviera nombre, porque no había sido bautizada y por ende, respondía a todos los nombres y a ninguno.

Lo anterior forma parte de los requisitos para llevar a cabo el rito de la manera correcta. Respecto a todo esto, Ramos comenta que el lenguaje utilizado por Juan Vicente, o mejor aún, por sus personajes, es una forma de llevar a cabo el rito, por lo que describe actos circulares y repetitivos. El hecho de que en la narración aparezcan diversas repeticiones, como la postura en la que se encuentran Bernardo y *Ella*, o que se expresen las sensaciones de amor-odio que el mundo provoca en el protagonista, o que *Ella* no parezca cambiar de un encuentro a otro, sino que permanezca inmutable, demuestra que nuestro escritor está plenamente consciente de que el lenguaje del rito es fundamental, ya que éste:

...no sólo se fundamenta en la repetición de palabras y acciones, sino en la necesidad de un día especial [el 3 de abril], así como de un espacio específico [el restaurantebar] El rito está conformado por hechos específicos: el regreso, la venganza, la revelación (...) Todo lo demás (...) importa únicamente por cuanto aporta los ingredientes para oficiarlo. El personaje vive entonces para representar una ceremonia cuyo final develará el sentido de las acciones pretéritas. Al término de la liturgia sobreviene la epifanía para que la muerte o la memoria borren todo de manera que ésta se reinicie y desemboque la revelación con idéntico asombro y dolor.⁴

Todo: el lugar, el espacio, el momento, se confabula para llevar a los personajes de la mano al rito (sobre la revelación final se hablará más adelante) y

⁴ Ramos, *opus cit.*, p. 22.

cabe recordar que el oficiante no se sabe parte de él; él vive en un estado de ignorancia, ya que los demás sí conocen ese papel.

Además, esa necesidad de llevar a cabo el rito explica el continuo regreso al mismo lugar, de ahí que la estructura del cuento también sea cíclica,⁵ ya que los hechos se repiten para poder llevarlo a cabo. No hay que olvidar que el criminal siempre vuelve a la escena del crimen. Bajo estas circunstancias podría decirse que *Ella* también forma parte de ese rito, pero ¿cuál es su papel dentro de él?, ¿modificar a Bernardo?, quizá, pero no hay que olvidar que las apariencias pueden engañarnos.

¿Cuál es el meollo del asunto? Más allá de la confusión de Bernardo, más allá de su no reconocimiento, más allá de sus dudas... más allá de todo eso están *Ella* y Alicia. Centrémonos antes un poco en él. Bernardo regresa al restaurantear por algún motivo, por alguna razón y ese regreso obsesivo, relacionado directamente con el rito, también se articula con otro de los temas que el autor toca en su obra: la imposibilidad de volver al paraíso del que una vez fuimos expulsados.

Como se comentó en el capítulo anterior, el tema de la expulsión también se toca en *La obediencia...*, cuando el protagonista recuerda el paraíso infantil que él y su hermana compartían y del cual son expulsados después de la muerte del perro-tigre (y no hay que olvidar que ese paraíso también está en relación con el juego). Después de que eso ocurre, el protagonista sufre el dolor de la caída y este estado es el que permite que acepte formar parte del rito, aunque no esté

⁵ Para más información sobre estructura, véase capítulo 2, apartado 2.1 Referentes simbólicos en la estructura del cuento.

consciente de ello, sólo para sentir que puede volver a ese paraíso anterior. Quizá en eso radica la sensación de búsqueda que impregna el carácter de los personajes presentados en la literatura de Melo.

Volviendo a "Abril...", a Bernardo, hacia el final del cuento, le pasa una idea por la cabeza, idea que no sólo desconcierta al lector porque no la ve venir en ningún momento, también extraña a Bernardo, quien no sabe por qué se le ocurre:

¿Y si regresara a la casa de mis padres? ¿Por qué se me ocurre ahora esta idea idiota? La casa está llena de hermanos, tíos, sobrinos, nietos. Subo lentamente las escaleras del edificio de mi departamento. Enciendo la luz y no quiero verme en el espejo. No tengo cigarros. ¿Qué voy a hacer de mi vida ahora, que acabo de cumplir treinta años? (P. 225).

Bernardo está confundido por el último encuentro que tuvo con *Ella*, encuentro que terminó de manera violenta porque *Ella*, sin motivo aparente, lo ataca. Cuando se dirige hacia su departamento, un momento antes de entrar, se le ocurre la idea de regresar a casa de sus padres, idea que descarta en seguida por considerarla estúpida y absurda.

Todos en algún momento hemos querido volver a esa ignorancia feliz de la niñez, al cálido regazo de nuestros padres para olvidar la vida adulta (real) que nos resulta dolorosa, complicada, difícil. En el caso de "Abril..." puede ser que Bernardo desee volver a casa de sus padres simplemente porque considera su hogar como un lugar seguro y es que: "...en la narrativa de Melo se vive la memoria dolorosa de la infancia y se vive un presente doloroso ajeno a ella,

excepto por la capacidad de recordarla (...) el mundo adulto [es] una trampa porque nos fuerza a vivir la inevitabilidad de la vejez, del deterioro y de la muerte...⁶ De ahí que, a pesar de parecer desconcertante, la idea de Bernardo tenga bastante sentido dentro del desarrollo de la historia.

Además, en el fondo de ese deseo subyace un auténtico anhelo de volver... y tal vez eso se relacione con la necesidad que los protagonistas tienen de volver una y otra vez al lugar en el que se desarrolla el rito. Es una necesidad que está más allá de su control y además es un regreso más posible, ya que volver al paraíso del que fuimos expulsados es una utopía... ¿verdad? Ya volveremos a este tema más adelante.

Alicia se ha dejado de lado durante este análisis y no es casual. En realidad su importancia es crucial para esta historia en la que el tema central gira alrededor de la otredad y del amor. Seamos prácticos: es Alicia quien da inicio a todo este juego de confusiones al darle la oportunidad a Bernardo de elegir su nombre. Así que ella es la responsable de las confusiones de él, aunque él no se dé cuenta y piense que son causadas por la presencia de *Ella*.

Para poder desenredar esta maraña de confusiones hay que tener claro el hecho de que en la literatura de Juan Vicente hay muchas apariencias y que no debemos dejarnos llevar por ellas porque podemos estar equivocados. Esto viene al caso porque en el capítulo anterior ya se había comentado que el verdadero protagonista de la historia bien podría no ser Bernardo. ¿Quién queda entonces?... Nadie más que la idealista Alicia. Pero no nos adelantemos todavía.

⁶ Patán, *opus cit.*, p. 267.

El corte de cabello de Bernardo es idea de Alicia. Ese no reconocimiento comienza a causa de ella, aunque él piensa que es por *Ella*, lo que me permite retomarla brevemente para determinar cuál es su papel dentro de la historia. Mujer ideal e inalcanzable, amor perfecto que le abrirá las puertas de un nuevo mundo, *Ella* debe pasar por un rito antes de que Bernardo pueda poseerla, aunque ni él ni ella estén muy conscientes de eso. Vayamos directamente al cuento:

Me preguntarás: '¿Me deseas, no me has olvidado?'

Me preguntarás: '¿Sabes que no he querido a nadie?'

Me preguntarás: '¿Sabes que nadie me ha querido?'

Me preguntarás: '¿Sabes que para que haya amor se necesita que haya traición?'

Dirás: 'Uno tiene que elegir' —mientras enciendes un cigarro y contemplas la llamita rojiamarilla del cerillo que no se apaga (señal de que no me querrás).

Dirás, sonriendo, divertida: 'No se puede vivir en este mundo...'

Me preguntarás: '¿Sabes que Alguien se mató por mí?'

No sabré qué responderte, pero me mirarás, larga, fijamente. Encenderemos al mismo tiempo, en el mismo exacto momento, otro cigarro. Entonces sabré tu nombre. Lloverán sobre Ti las aguas del bautismo y, por tanto, me pertenecerás. (P. 225).

Volviendo ahora con Alicia, recordemos que el corte de cabello que desencadena toda esta historia es ideado por ella, es ella quien confunde a Bernardo, pero, al mismo tiempo, también le ayuda a salir de sí mismo. En el capítulo anterior se comentó que era *Ella* la responsable de sacar a Bernardo de sí

mismo; pues bien, eso no es del todo cierto si se toma en cuenta un pequeño detalle: Alicia y *Ella* son la misma persona.

Basta recordar el episodio del anillo y ciertos gestos que ambas comparten para comprender que algunas características relacionadas con el aspecto de Bernardo y las caricias de una mano sin alhajas se conectan con este hecho. Queda claro que Bernardo es el oficiante del rito, pero es Alicia quien lo recibe.

Basta analizar el párrafo anterior tomado del cuento, cuando *Ella* afirma que Alguien se mató por ella... ¿quién, si no Alicia si el mismo Bernardo hace a *Ella* responsable de la instantánea muerte de los dos? Alicia es quien pasa por la otredad, es ella quien cruza a la *otra orilla*, es ella quien desea cambiar de nombre y, por ende, es ella quien debe pasar por el sacramento del bautismo a fin de conseguir, su nombre, su verdadero nombre, para aprehender, finalmente, a aquélla que ya no será promesa ni posibilidad de ser: simplemente será.

Pero, al mismo tiempo, a pesar de ser Alicia quien atraviesa el puente y llega a la otra orilla, el papel que juega Bernardo como oficiante es crucial, ya que es él quien la motiva a cruzar a fin de concluir con la dualidad, alcanzar la unidad y ser realmente ella; es él quien la saca de sí misma para que pueda verdaderamente ser. Y Alicia sale de sí misma, de eso no hay duda, y esto ocurre por la más humilde de todas las razones que pueden existir dentro del alma humana. Recordemos el factor común que unifica la temática de la *Generación* y que también unifica y da sentido a nuestras vidas: el amor, ya que éste:

...nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos,

otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediabilmente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. (...) Y ese ser 'otros' no es sino en un recobrar nuestra naturaleza o condición original (...) La idea del regreso (...) es la fuerza de gravedad del amor. La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver. Caer: volver a ser (...) Extrañeza ante lo Otro: vuelta a uno mismo. Experiencia de la unidad e identidad final del ser.⁷

Entonces comprendemos que, como tal, como motivo, Bernardo forma parte del rito que se comentó durante los capítulos anteriores, de la misma manera en la que forma parte Alicia en el rito de él.

Ahora, cabe hacerse unas cuantas preguntas: ¿quién se vuelve uno solo?, ¿Alicia o él?, ¿quién concluye satisfactoriamente con el proceso para romper esa dualidad, para salir de sí mismo y volverse el verdadero?, ¿quién alcanza la unidad?, ¿quién logra dar el salto a la otra orilla? Y lo más importante: ¿de verdad Bernardo logrará romper la circularidad del rito una vez que Alicia-Ella sea bautizada?, ¿será capaz de escapar al sino que marca a los personajes de nuestro autor y los condena a quedarse atrapados en la eterna repetición de los hechos sin que puedan evitarlo, sin que puedan tomar en sus manos las decisiones de su propia vida porque carecen de individualidad? Volveremos a este tema más adelante.

En la cita anterior tomada del cuento también se hace referencia a otro elemento crucial en la literatura de Melo que ya se había comentado anteriormente: el amor. Cuando *Ella* dice que nadie la ha querido y cuando afirma

⁷ Paz, *El arco...*, p. 135.

que para que haya amor se necesita de la traición. El tema del amor se articula directamente con el de la identidad, la individualidad y el nombre; todos están conectados, ya que:

...en el mundo del desamor todos estamos condenados al anonimato y aun a la carencia de 'señas particulares' que imprime el usufructo del amor. Lo único que tiene nombre es el amor mismo; nombre y la posibilidad de bautizar y señalar todo lo que toca (...) El amor otorga carta de identidad al hombre, de ahí que su búsqueda o recuperación resulten el proyecto del género humano.⁸

De esta manera, queda claro cuál es el papel de Bernardo: él representa el amor que, como menciona Paz en las citas analizadas párrafos arriba, será capaz de sacar a Alicia de sí misma y, al mismo tiempo, como comenta Ramos, a través de ese amor, Alicia-*Ella* podrá tener un nombre y, por lo tanto, identidad.

El objetivo de Bernardo es conseguir su identidad a través del amor de Alicia-*Ella*, mientras que el de ella es conseguir un nombre, también a través del amor que representa Bernardo. De ahí que ambos se necesiten. Bernardo se perdió en la búsqueda y sólo cuando *Ella* le diga su nombre, él podrá volver al camino correcto y reconocer su propia imagen en el espejo. Alicia está dispuesta a salir de sí para ser ella misma y necesita de Bernardo para realizar el salto a la otra orilla.

Y aquí me permito citar a Octavio Paz para comprender, en toda su magnitud, que el amor no sólo nos brinda identidad, sino que nos da una

⁸ Ramos, *opus cit.*, p. 43.

posibilidad gigantesca: la de superar la escisión provocada por el tiempo y para poder eliminar la ruptura que el hombre, por andar buscándose a sí mismo, se provoca en sí. Cuando el hombre logra encontrarse, es solamente para perderse una vez más. La única salvación que posee para escapar a esa ruptura del tiempo, para no caer en ella, es encontrar algo que se encuentre fuera de él. A veces, en esas ocasiones en las que miramos verdaderamente al mundo que nos rodea, la brecha que separa al hombre del tiempo puede abrirse por un instante para permitimos entrever esa otra orilla de la que se ha venido hablando:

Estos instantes son experiencias de la conjunción del sujeto y del objeto, del yo soy tú y tú eres, del ahora y el siempre, el allá y el aquí (...) Una de estas experiencias es la del amor, en la que la sensación se une al sentimiento y ambas al espíritu. Es la experiencia de la total extrañeza: estamos fuera de nosotros, lanzados hacia la persona amada; y es la experiencia del regreso al origen, a ese lugar que no está en el espacio y que es nuestra patria original. La persona amada es, a un tiempo, tierra incógnita y casa natal, la desconocida y la reconocida.⁹

Y aquí Paz hace alusión a volver a un lugar que no se creía posible: el paraíso del que fuimos expulsados. El amor nos brinda esa porción de paraíso terrenal, le da sentido a nuestras vidas, nos otorga la identidad, nos saca de nosotros mismos para que podamos verdaderamente *ser*. De ahí que la idea de Bernardo de volver a casa de sus padres sea más bien una necesidad de retomar

⁹ Octavio Paz, *La llama doble*. p. 143.

al paraíso original, paraíso que vislumbra gracias a *Ella*. La pregunta es si él será capaz de alcanzar esto, si ese final imaginario no es sólo una utopía.

Una vez entendido que es el amor el que nos otorga identidad, el que nos hace salir de nosotros mismos para ser verdaderamente nosotros, veamos de qué manera se remarca este hecho dentro de "Abril...":

La necesidad del nombre, de reconocerse objeto y/o sujeto de su poder mágico, resulta enfatizada mediante tres estrategias: una referida al tiempo [en este caso: el tres de abril] otra, mediante la presencia enfáticamente voluntaria de los pronombres *él* y *ella*; por último, el tratamiento del nombre a nivel temático. (...) El personaje es su nombre; tenerlo o no implica ser o dejar de ser.¹⁰

Si no posees nombre, no posees identidad. Sin identidad, no hay posibilidad de ser. Te ves obligado a repetir el rito en espera de poder acceder a la identidad de esta manera, pero es imposible. Una vez que *Ella* pase por el sacramento del bautismo, tendrá nombre, Bernardo tendrá identidad y entonces ambos serán capaces de ser, *verdaderamente ser*.

Recordemos que en la caracterización de los personajes hecha en el capítulo 3 se mencionó que ellos viven en la angustia y en la ignorancia: no se saben elegidos para el rito, por lo que viven en un estado de espera continua que oculta y disfraza alguna esperanza. Si se analiza lo dicho en los párrafos anteriores, podría decirse que Bernardo es uno de los personajes más esperanzadores de Juan Vicente, ya que se cree capaz de romper el rito, capaz

¹⁰ Ramos, *opus cit.*, p. 38.

de darle nombre a Alicia-*Ella*, capaz de recuperar su identidad y capaz de volver a su paraíso, pero hay que recordar que ese último encuentro es imaginario, es lo que Bernardo supone o espera que ocurra un año después de que cumpla los 30 años, cuando la batalla consigo mismo haya terminado.

¿No sería maravilloso creer que ese encuentro en realidad sucederá? Entonces el mundo no sería como es, sino como debe ser. Entonces ni Juan Vicente Melo ni sus personajes tendrían temor de su realidad; no tendrían miedo a los principios ni a los finales; no tendrían que aterrarse al saber que la vida sigue; no tendrían que inventarse una nueva realidad para soportar la verdadera: ya la estarían viviendo.

Para que Alicia y *Ella* puedan volverse una misma y, en consecuencia, Bernardo recupere su identidad, es necesario que Alguien muera, porque en el encuentro imaginario *Ella* menciona que Alguien murió por *Ella*... ¿quién, si no Alicia? Porque la muerte no debe ser vista como el final de algo, sino como el principio de algo o, mejor aún, un regreso, porque vale la pena preguntarse: "¿Morir será volver de nuevo a esa vida prenatal en que reposo y movimiento, día y noche, tiempo y eternidad, dejan de oponerse? ¿Morir será dejar de ser y, definitivamente, estar? ¿Quizá la muerte sea la vida verdadera? ¿Quizá nacer sea morir y morir, nacer?"¹¹ Y aunque no estamos seguros, pedimos ese regreso al estado anterior, al otro mundo en el que ya habíamos estado.

Pero ejemplifiquemos el lado opuesto de la moneda, ese elemento no tan esperanzador del rito. Párrafos arriba se hizo alusión a la revelación final en la que los personajes comprenden que no serán capaces de modificar nada; de esta

¹¹ Paz, *El laberinto...*, p. 213.

manera, el rito continua, porque de alguna forma, ellos olvidan que no pueden cambiar las cosas y así, el ciclo sigue adelante, porque según Ramos, ellos:

...están vencidos de antemano (...) sus acciones resultan entorpecidas por la certidumbre de que todo proyecto está condenado al fracaso (...) Todo se reduce a un intento reiterado y doloroso porque no hay posibilidad de modificación. No habría rito de otra manera. El deseo [de] alterar su estado, circunstancia, vida, condición, cae abatido por el miedo. Los deseos, las ilusiones; los odios y las aspiraciones, pueden siempre menos que la cobardía. [Ellos] intentan una rebelión contra las circunstancias que los agobian y resultan iluminados por la epifanía que deja en claro que todo volverá a comenzar una y otra vez, que el universo es inamovible.¹²

Y ésta es una posibilidad muy presente, puede ser que Bernardo no sea capaz de romper el rito y la razón que justifica esta versión de la historia se sustenta en una señal que se modifica en el curso de "Abril...": "...enciendes otro cigarro y no lo terminas y contemplas las volutas de humo azul, porque el cerillo no se apaga (señal de que me quieres)" (P. 222), pero al imaginar el siguiente encuentro piensa: "Dirás: 'Uno tiene que elegir' —mientras enciendes un cigarro y contemplas la llamita rojiamarilla del cerillo que no se apaga (señal de que no me querrás)." (P. 225). De un encuentro a otro, la señal a la que Bernardo se aferra desesperadamente cambia de manera importantísima. Entonces todas las suposiciones que hacían pensar que él era uno de los personajes más esperanzadores, se desvanecen en el aire.

¹² Ramos, *opus cit.*, pp. 23-26.

Y aunque eso sea posible, creo que es mejor mantener la premisa de que este escritor, a través de Bernardo y de Alicia, hace uso de la maravillosa libertad humana de elegir: "El hombre es carencia de ser, pero también conquista del ser. El hombre está lanzado a nombrar y crear el ser. Ésa es su condición: poder ser (...) nuestra condición original [es] posibilidad. La libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo."¹³ Melo utilizaba la escritura como un método para conocerse a sí mismo, sí, pero también escribía con el anhelo de crearse una realidad distinta, porque la verdadera le resultaba insoportable... y sus personajes siguen el ejemplo y quizá ellos sí puedan escapar de esa imposibilidad, quizá ellos sí puedan modificar el mundo, *su mundo*.

Porque a final de cuentas todo radica en esa maravillosa palabra que encierra lo que nos hace intrínsecamente humanos, lo que nos permite soñar y desear: la posibilidad. La posibilidad de, en el caso de Alicia, elegir quién se quiere ser y a quién se quiere amar. En el caso del resto de nosotros, la posibilidad de encontrar el camino, de volver a esa llanura de antaño que nos llama, de regresar a esa vida anterior de la que venimos y a la que no dejamos de añorar ni un segundo, porque finalmente, ¿no es eso lo que todos queremos?, ¿no es eso lo que todos buscamos?: el amor que nos brinde la posibilidad de creer que algún día, más tarde o más temprano, todos lograremos lo que deseamos: terminar la batalla con nosotros mismos y después volver a casa, a nuestro hogar. Finalmente...

¹³ Paz, *El arco...*, p. 154.

APÉNDICE.

*La treizième revient...c'est encor la première;
et c'est toujours la seule —ou c'est le seul moment;
car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?
es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?*
Gérard de Nerval, "Arthémis"

Un sauce de cristal, un chozo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso
como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo,

un caminar entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave
petrificando el bosque con su canto
y las felicidades inminentes
entre las ramas que se desvanecen,
horas de luz que pican ya los pájaros,
presagios que se escapan de la mano,

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrada por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño de esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,
voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tus sueños,

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,
las joyas de la sed arden al fondo,

*rostro desvanecido al recordarlo,
mano que se deshace si la toco,
cabelleras de arañas en tumulto
sobre sonrisas de hace muchos años,*

*a la salida de mi frente busco,
busco sin encontrar, busco un instante,
un rostro de relámpago y tormenta
corriendo entre los árboles nocturnos,
rostro de lluvia en un jardín a oscuras,
agua tenaz que fluye a mi costado,*

*busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo en el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante,*

*busco una fecha viva como un pájaro,
busco el sol de las cinco de la tarde
templado por los muros de tezontle:
la hora maduraba sus racimos
y al abrirse salían las muchachas
de su entraña rosada y se esparcían
por los patios de piedra del colegio,
alta como el otoño caminaba
envuelta por la luz bajo la arcada
y el espacio al ceñirla la vestía
de una piel más dorada y transparente,*

tigre color de luz, pardo venado
por los alrededores de la noche,
entrevista muchacha reclinada
en los balcones verdes de la lluvia,
adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube,
eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
al alma y la divide de sí misma,

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,
columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales,
pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos,
liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa,
flor de resurrección, uva de vida,
señora de la flauta y del relámpago,
terrazza del jazmín, sal en la herida,
ramo de rosas para el fusilado,
nieve en agosto, luna del patíbulo,
escritura del mar sobre el basalto,

escritura del viento en el desierto,
testamento del sol, granada, espiga,

*rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,
arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos,*

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra,
mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario camicero,

sólo un instante mientras las ciudades,
los nombres, lo sabores, lo vivido,
se desmoronan en mi frente ciega,
mientras la pesadumbre de la noche
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,
y mi sangre camina más despacio
y mis dientes se aflojan y mis ojos

se nublan y los días y los años
sus horrores vacíos acumulan,

mientras el tiempo cierra su abanico
y no hay nada detrás de sus imágenes
el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte, amenazado
por la noche y su lúgubre bostezo,
amenazado por la algarabía
de la muerte vivaz y enmascarada
el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,
mis pensamientos sólo son sus pájaros,
su mercurio circula por mis venas,
árbol mental, frutos sabor de tiempo,

*oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:*

frente a la tarde de salitre y piedra
armada de navajas invisibles
una roja escritura indescifrable

escribes en mi piel y esas heridas
como un traje de llamas me recubren,
ardo sin consumirme, busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha,
como luz que desuella, fascinante
como el cadalso para el condenado,
flexible como el látigo y esbelta
como un arma gemela de la luna,
tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco,

no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo

*que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:*

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista, barajando
viejas fotos:

*no hay nadie, no eres nadie,
un montón de ceniza y una escoba,
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgado de unos huesos,
un racimo ya seco, un hoyo negro
y en el fondo del hoyo los dos ojos
de una niña ahogada hace mil años,*

*miradas enterradas en un pozo,
miradas que nos ven desde el principio,
mirada niña de la madre vieja
que ve en el hijo grande un padre joven,
mirada madre de la niña sola
que ve en el padre grande un hijo niño,
miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
—¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?,*

*¡caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,*

otras nubes, morirme de otra muerte!
—esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,
cómo me llamo yo:

¿hacías planes
para el verano —y todos los veranos—
en Christopher Street, hace diez años,
con Filis que tenía dos hoyuelos
donde bebían luz los gorriones?,
¿por la Reforma Carmen me decía
"no pesa el aire, aquí siempre es octubre",
o se lo dijo a otro que he perdido
o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,
¿caminé por la noche de Oaxaca,
inmensa y verdinegra como un árbol,
hablando solo como el viento loco
y al llegar a mi cuarto —siempre un cuarto—
no me reconocieron los espejos?,
¿desde el hotel Vernet vimos al alba
bailar con los castaños — "ya es muy tarde"
decías al peinarte y yo veía
manchas en la pared, sin decir nada?,
¿subimos juntos a la torre, vimos
caer la tarde desde el arrecife?
¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos
gardenias en Perote?,

nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,

*alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,*

Madrid, 1937,

*en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes escupidas
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobramos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...*

cuartos a la deriva

*entre ciudades que se van a pique,
cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde un hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer, el cuarto claro
que visitan las ramas del durazno;
el otro cuarto: afuera siempre llueve*

*y hay un patio y tres niños oxidados;
cuartos que son navíos que se mecen
en un golfo de luz; o submarinos:
el silencio se esparce en olas verdes,
todo lo que tocamos fosforece;
mausoleos de lujo, ya roídos
los retratos, raídos los tapetes;
trampas, celdas, cavernas encantadas,
pajarreras y cuartos numerados,
todos se transfiguran, todos vuelan,
cada moldura es nube, cada puerta
da al mar, al campo, al aire, cada mesa
es un festín; cerrados como conchas
el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!*

*todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,*

*el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo predilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,*

*se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;*

*amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;*

*el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,*

amar es desnudarse de los nombres:

*"déjame ser tu puta", son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;*

*mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorado de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa, el sodomita
que lleva por clavel en la solapa
un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la substancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta;*

*mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo,
nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,
pétalo de cristal es cada hora,
el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro*

*emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres;*

*sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino a tientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo adonde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río,
creces como una espiga entre mis manos,
lates como una ardilla entre mis manos,
vuelas como mil pájaros, tu risa
me ha cubierto de espumas, tu cabeza
es un astro pequeño entre mis manos,
el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja,*

el mundo cambia

*si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre las yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes,
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,
perdemos nuestros nombres y flotamos
a la deriva entre el azul y el verde,
tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso,*

no pasa nada, callas, parpadeas
(silencio: cruzó un ángel este instante
grande como la vida de cien soles),
¿no pasa nada, sólo un parpadeo?
—y el festín, el destierro, el primer crimen,
la quijada del asno, el ruido opaco
y la mirada incrédula del muerto
al caer en el llano ceniciento,
Agamenón y su mugido inmenso
y el repetido grito de Casandra
más fuerte que los gritos de las olas,
Sócrates en cadenas (el sol nace,
morir es despertar: "Critón, un gallo
a Esculapio, ya sano de la vida");
el chacal que diserta entre las ruinas
de Nínive, la sombra que vio Bruto
antes de la batalla, Moctezuma
en el lecho de espinas de su insomnio,
el viaje en la carretera hacia la muerte
—el viaje interminable mas contado
por Robespierre minuto tras minuto,
la mandíbula rota entre las manos—,
Churruca en su barrica como un trono
escarlata, los pasos ya contados
de Lincoln al salir hacia el teatro,
el estertor de Trotsky y sus quejidos
de jabalí, Madero y su mirada
que nadie contestó: ¿por qué me matan?,
los carajos, los ayes, los silencios
del criminal, el santo, el pobre diablo,
cementerio de frases y de anécdotas

que los perros retóricos escarban,
el delirio, el relincho, el ruido oscuro
que hacemos al morir y ese jadeo
de la vida que nace y el sonido
de huesos machacados en la riña
y la boca de espuma del profeta
y su grito y el grito del verdugo
y el grito de la víctima...

son llamas

*los ojos y son llamas lo que miran,
llama la oreja y el sonido llama,
brasa los labios y tizón la lengua,
el tacto y lo que toca, el pensamiento
y lo pensado, llama el que lo piensa,
todo se quema, el universo es llama,
arde la misma nada que no es nada
sino un pensar en llamas, al fin humo:
no hay verdugo ni víctima...*

¿y el grito

*en la tarde del viernes?, y el silencio
que se cubre de signos, el silencio
que dice sin decir, ¿no dice nada?,
¿no son nada los gritos de los hombres?,
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?
—no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morir de otra muerte,
intocables, clavados en su gesto,
desde su soledad, desde su muerte*

*sin remedio nos miran sin miramos,
su muerte ya es la estatua de su vida,
un siempre estar ya nada para siempre,
cada minuto es nada para siempre,
un rey fantasma rige sus latidos
y tu gesto final, tu dura máscara
labra sobre tu rostro cambiante:
el monumento somos de una vida
ajena y no vivida, apenas nuestra.*

*—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
¿cuando somos de veras lo que somos?,
bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida —pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos—,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de tí, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,*

*puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados,*

*puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire,
para mirar la vida hasta la muerte,
rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...*

*quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra*

*y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:*

*Piedra de sol
Octavio Paz.*

BIBLIOGRAFÍA.

ARREDONDO, Inés.- *Inés Arredondo. Obras completas*, México, Siglo XXI Editores (Serie Los Once Ríos), 5ª ed., 2002.

Batis, Huberto.- *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas 71. Tercera Serie), 1994.

Cázares, Laura et al.- *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, México, INBA-CONACULTA-UADT-ICUAP (Serie Destino Arbitrario14), 1997.

Carballo, Emmanuel.- *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, INBA-CONACULTA-UADT-ICUAP (Serie Destino Arbitrario), 1990.

Kayser, Wolfgang.- *Interpretación y análisis de la obra literaria* (versión al español de María D. Mouton y V. García Yebra), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y monografías), 1970.

Labastida, Jaime.- *Cuerpo, territorio y mito*, México, Siglo XXI Editores, 2002.

Melo, Juan Vicente.- *La obediencia nocturna*, México, ERA-SEP (Lecturas Mexicanas 96), 1987.

_____.- *Juan Vicente Melo*, México, Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos), 1996.

_____.- *El agua cae en otra fuente*, México, Universidad Veracruzana (Colección Rescate), 1985.

_____.- *La rueda de Onfalía*, México, Universidad Veracruzana (Ficción Breve), 1996.

Prada Oropeza, Renato.- *Los sentidos del símbolo*, México, Universidad Veracruzana (Cuadernos del Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias 35), 1990.

Paz, Octavio.- *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 11ª ed., 1998.

_____.- *El laberinto de la soledad — Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 471), 2ª ed., 4ª reimp., 1997.

_____.- *La llama doble. Amor y erotismo*. México, Seix Barral (Biblioteca Breve), 29ª reimp., 2004.

_____.- *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 3ª ed. 3ª reimp., 2005.

Pereira, Armando.- *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, IIFL-UNAM (Cuadernillos 9), 1997.

Ramos, Luis Arturo.- *Melomanías: La ritualización del universo [Una lectura de la obra de Juan Vicente Melo]*, México, UNAM-CONACULTA, Textos de difusión cultural (Serie Diagonal), 1990.

Rivas, José Luis.- *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana (Colección Cuadernos del Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias), 1998.

DICCIONARIOS.

ABBAGNANO, Nicola.- *Diccionario de filosofía*, traducción de Alfredo N. Galletti, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. en español, 1ª reimp. 1980.

Beristáin, Helena.- *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, IIF, UNAM, 8ª ed., 2ª reimp., 2000.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 6ª ed., 2002.

Ocampo, Aurora et al.- *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX*, México, UNAM-IIF, Tomo V (M), 2000.

ARTÍCULOS.

ALBARRÁN, Claudia.- "La generación de Inés Arredondo", en *Casa del tiempo*, México, UAM, septiembre, 1998. El artículo se tomó de la página de Internet: <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>¹

Castañeda, José Carlos.- "Octavio Paz. Sed de otredad.", en *Etcétera*, no. 277, México, mayo, 1998. El artículo se tomó de la página de Internet: <http://www.etcetera.com.mx/1998/277/cjc0277.htm>

Eufraçcio Solano, Patricio.- "Octavio Paz: la palabra erguida", en *Especulo*, Revista de Estudios Literarios no. 6, del Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, Madrid, julio-octubre, 1997. El artículo se tomó de la página de Internet: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/opaz.htm>²

Flores, Ociel.- "Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía", en *Razón y palabra* (revista electrónica), no. 15, año 4, México, agosto-octubre, 1999. El artículo se tomó de la página de Internet: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n15/oflores15.html>

Monsiváis, Carlos.- "García Ponce en la década de 1960", en "Opinión", *El Universal On Line*, México, 4 de enero de 2004. El artículo se tomó de la página de Internet: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/web_editoriales_new_detalle?var=20436

¹ Desafortunadamente, el artículo ya no se encuentra disponible en Internet debido a que los encargados de la página los cambian después de cierto tiempo. Actualmente se encuentran los artículos disponibles a partir de 1999.

² Cabe mencionar que el texto forma parte de un estudio realizado por el autor para obtener el grado de Maestro en Literatura Iberoamericana, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.