

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EN ARAS DE LA SACRALIDAD.

LA LITERATURA COMO RITUAL EN “LOS MUROS

ENEMIGOS” DE JUAN VICENTE MELO.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

DAVID ROBERTO NÚÑEZ RUIZ

ASESORA:

DRA. MARCELA PALMA BASUALDO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para mis padres, por lo que soy; por lo que seré

Para mi Amigo y mi Yaya, por el amor y la hermosa estela

Para Andrea, por la admiración y la hermandad

Para Diana, por la esperanza y porque “sólo copiada en tus ojos se puede leer mi vida”

Para Héctor y Pepe, por la complicidad y los recuerdos

Para amigos y familia

Para mis maestros, en especial Marcela Palma, Isaú Rueda, Joaquín-Armando Chacón y Alicia

Labra; Beatriz Espejo, Ana Mari Gomís, Patricia Ávila, Jeanette Reynoso, Blanca Estela

Treviño, entre muchos que me marcaron pero se desvanecen.

Alguien escribe su vida cuando escribe sus lecturas. El crítico es aquél que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee.

(Piglia: 1)

“Los muros enemigos” es un cuento perfecto y un desafío continuo para la interpretación de los sentidos.

(Pavón: 30)

Una creación implica [...] la irrupción de lo sagrado en el mundo.

(Eliade: 44)

El hombre no puede saber a menos que no adore en algún modo.

(Carlyle: 64)

Cree usted que sólo la violencia de una pasión permite salvar ese abismo – me pregunta Ohara.

- Sí’

(Kara: 25)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1: LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO	5
2: JUAN VICENTE MELO	12
2.1: Vida.....	12
2.2: La obra.....	16
2.2.1 <i>La noche alucinada</i>	17
2.2.2: <i>Los muros enemigos</i>	18
2.2.3: <i>Fin de semana</i>	19
2.2.4: <i>La obediencia nocturna</i>	19
2.2.5: <i>El agua cae en otra fuente</i>	20
2.2.6: <i>Notas sin música</i>	21
2.2.7: <i>La rueda de Onfalia</i>	22
2.2.8: <i>Recopilaciones de obra inconclusa</i>	22
3: RITUALIDAD	24
4: FORMALIDAD	29
4.1: La palabra.....	29
4.2: Escritor-lector.....	31
4.3: Forma.....	31
4.4: Ritmo.....	32
4.5: Repeticiones.....	33
5: INMUTABILIDAD	35
5.1: Inmutabilidad temporal.....	35
5.1.1: Tiempo litúrgico.....	36
5.1.2: Tiempo sagrado.....	37
5.1.3: Tiempo profano.....	38
5.1.4: Tiempo narrativo.....	39

5.2: inmutabilidad espacial.....	41
5.2.1: Espacio narrativo.....	42
5.2.2: Espacio sagrado.....	43
5.2.3: Espacio profano.....	45
6: ACTANTES.....	47
6.1: La Diosa.....	50
6.2: El profeta.....	53
6.3: la otredad negativa.....	58
6.4: El eterno retorno.....	61
6.5: La concurrencia.....	62
7: SÍMBOLOGÍA.....	63
7.1: Símbolos principales	64
7.1.1: Título.....	64
7.1.2: Adivinación.....	67
7.2: Otros símbolos:	69
7.2.1: El torreón de los siete caballeros.....	70
7.2.2: Mar.....	71
7.2.3: Ventanas y espejos.....	72
7.2.4: Numerología.....	73
7.2.4.1: tres.....	73
7.2.4.2: Siete.....	74
7.2.4.3: Quince.....	74
¿CONCLUSIONES?.....	77
APÉNDICE I: “Los muros enemigos”: (Reproducción del cuento).....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	92

INTRODUCCIÓN

Juan Vicente Melo fundó así una de las obras mexicanas más plenas y auténticas, aporte inapreciable para la literatura universal.

(Pavón: 63)

Hace casi dos años encontré por error, uno de esos errores que se pagan deliciosamente caros en la vida, el libro de cuentos *Los muros enemigos* de Juan Vicente Melo, no había leído nada del veracruzano, pero conocía el nombre de algunos miembros de su generación, así que lo empecé a leer. Fue una experiencia asombrosa, el uso del lenguaje, el manejo de historias y personajes que se conforman en torno al léxico, era algo diferente a lo que había leído. Conforme pasaron los meses, leí a los demás miembros y sentí que esa generación era afín a mis inquietudes literarias, que era el último tratado estético de valía en las letras hispanoamericanas; no sabía que su búsqueda me sería tan cercana. Lo que me atrapó fue un elemento que comparten: la ritualidad del texto, donde las palabras conforman un proceso que todos cumplen aún en contra de su voluntad: el destino como un encadenamiento de hechos desconocidos, azarosos. Y el ritual tiene un carácter mítico en el sentido que devela y retiene el misterio de la divinidad. Pero la divinidad no era un Dios teológico, sino una Idea oculta entre las palabras: el lenguaje como motor de la vida. Era lo que había buscado por tanto tiempo: La literatura como la conformación de lo Sagrado, la única manera de religar.

Aunque leí y encontré a otros autores, como Arredondo y Elizondo, que comparten sus opiniones, escogí a Melo porque una de las virtudes de Juan Vicente es haber creado una obra que, desde su primer relato, publicado a los veintitrés años, hasta su novela póstuma, es integral. Cada texto se refiere al anterior en temática, enfoque y discurso, con la salvedad de que va puliendo cada detalle narrativo.

Para llegar a *La obediencia nocturna*, obra esencial en la literatura del siglo XX, Melo tuvo que escribir “Los muros enemigos”, un cuento genial donde todos los elementos del ritual se conjuntan para conformar un “nuevo sagrado” a través de las letras.

Esa es mi hipótesis, sólo tenía que arriesgarme a dividir el cuento en sus partes y ver si encajaban dentro del rito, de esa “ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (Rappaport, 57). Se ensambló de forma perfecta.

Empecé a leer libros sobre la ritualidad, más de un año dedicado a rastrear a los más importantes teóricos, porque la relación bibliográfica es inmensa. Y decidí que el eje iba a ser el libro póstumo de Roy Rappaport, donde conjunta a sus predecesores y de forma sencilla explica el ritual. Una vez que tenía la base encontrar los demás era sencillo: Eliade para el espacio, Campbell para la relación mito-rito y los personajes, Borges para el tiempo, entre otros; también debía acercarme al cuento en sí, por lo que acudí a Pimentel, Bourneuf-Ouellet, Calvino, y algunos más. El fin era tomar diferentes posturas y locaciones, para mostrar que la relación entre lectura-rito es mucho más cercana de lo que suponemos.

Creo fervientemente que el hombre no puede vivir sin creer en algo superior, un ente o causa por la cual luchar y compararse. Si no existe esa figura deífica, como normalmente se le conoce, debemos de aferrarnos a algún elemento humano, y que mejor concepción que el hombre como el creador. Esta idea homocéntrica encuentra una figura total: el literato, pues conforma mundos y personajes tridimensionales, muchas veces más verosímiles que la realidad.

Juan Vicente Melo conformó mundos ejemplares, unámonos a él y divinicemos el *logos*.

1: LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

De la década de los años veinte hasta mediados de los cuarenta, el hombre demostró que era capaz de cometer las mayores atrocidades. En este marco, América Latina vería nacer a dos generaciones prodigiosas de artistas -precedidos por grandes maestros como Borges, Rulfo y Paz (entre otros no menos destacables)-, por un lado los que generarían *Oel boom*, un grupo que rompe las fronteras espaciales mas no léxicas y pone adelante a la “Nueva España” sobre su contraparte atlántica; por otra parte, un grupo de artífices, no sólo escritores, que nacerían en la década de los treinta, principalmente en 1932, que buscan el orden cosmopolita del arte y la interdisciplina intelectual.

Estos últimos compartirían, además de una edad y una amistad, una visión estética, tan amplia e incluyente¹ que reunió a un grupo heterogéneo² de creadores, unidos en torno al arte, la crítica y la promoción de la cultura, como Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Sergio Galindo, José de La Colina, Huberto Batis, Juan José Gurrola, Sergio Pitol, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Vicente Rojo y Lilia Carrilo.

Además de amalgamar varias corrientes estéticas y orígenes, la generación de los treinta ostenta diversos nombres. Comúnmente se les llama, y yo me abocaré a este paliativo, como Generación de Medio Siglo -expresión acuñada por el historiador Wigberto Jiménez Moreno y difundida por Enrique Krauze- por la revista *Medio Siglo* (1953-1957) de la Facultad de Derecho de la UNAM; aunque la gran mayoría de sus

¹ En Iberoamérica, únicamente la generación del 27 en España y los Contemporáneos en México se habían reunido por sus integrantes y no por la crítica o la mercadotecnia.

² Tan heterogéneo que aún no se ha delimitado quiénes son sus integrantes, yendo desde la visión intimista de Inés Arredondo que consideraba que sólo Melo, Batis, De la Colina y ella conformaban el grupo; hasta críticos que reúnen más de treinta miembros en los que se incluyen a Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Julieta Campos, Elena Poniatowska, Sergio Fernández, Carlos Becerra, Juan Soriano, Héctor Mendoza, entre otros.

miembros renegó de dicho término pues no todos publicaron ni se conocieron en esa publicación periódica.

Se les denominó como Generación de Casa del Lago, pues erigieron la Casa Universitaria como centro de concreción y difusión del grupo. Tanto en las etapas de Juan José Arreola (1959-1961) y Tomás Segovia (1961-1963), como durante la dirección de Juan Vicente Melo (1963-1965), una de las épocas más ilustres en la historia cultural de México, se promovió el arte, en todas sus vertientes, de forma activa y con fervor místico, como aclara Monsiváis, indagando en autores que eran desconocidos o prohibidos, como Mann, Miller, Sade, Klossowski, Bataille, Musil, Rilke, Celine, entre muchos más, lo que amplió la visión cosmopolita que ostentaban.

También se les conoció como Grupo de la Revista Mexicana de Literatura, nombre acertado pero poco atractivo, pues en las tres épocas de la revista publicaron sus pininos la mayoría de ellos. La Revista Mexicana de Literatura surge en 1955 como un espacio cosmopolita, apoyado por Octavio Paz, en contraposición a la Revista de Literatura Mexicana, dirigida por Antonio Castro Leal, con el fin de promover la calidad artística sin importar las fronteras o genealogías. La revista fue dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo (1955-1958), Tomás Segovia y Antonio Alatorre, y después con García Ponce primero sustituyendo a Alatorre (1959-1962) y como director único hasta el fin de la publicación en 1965. Fue en torno a esta publicación, Cuadernos del Viento de Huberto Batis y Carlos Valdés, el genial experimento editorial que significó S. Nob comandado por Salvador Elizondo, y a los suplementos culturales - dirigidos por Fernando Benítez, de 1959 a 1972- "México en la Cultura" del periódico Novedades y "La Cultura en México" de la revista Siempre!, que se conformó el grupo, pues fungieron como colaboradores y consejeros editoriales; labor que desarrollaron maravillados, pues como aclara Melo

Un enriquecimiento cotidiano de lecturas; además, trabajar en las revistas, en una editorial, es conocer a los demás a través de lo que escriben, pero en vivo, no en libro, sino en lo que van a publicar apenas. (González Levet: 99)

La agrupación utilizó estas revistas para publicar grandes muestras de arte hispanoamericano, traducir a autores desconocidos e impulsar una crítica férrea, con el fin no sólo de conseguir “un respiro económico” sino para crear esa interdisciplina³ y universalidad que se verían reflejadas en sus libros. Pues como aclara Melo en su precoz *Autobiografía*

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores, que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esta supuesta generación [...] ha alcanzado, estimo, apenas pasados los treinta años de edad o próximos a llegar a ellos, responsabilidad y compromiso con el arte. (1966: 96)

Pero ante todo, la cohesión se debió al “Jefe”, como lo denomina Melo, Jaime García Terrés, el gran promotor que llama a los jóvenes escritores a comandar las diferentes secciones de Difusión Cultural de la UNAM: Juan Vicente en La Casa del Lago, Gurrola y García Ponce en Poesía en Voz Alta, Batis en la Dirección General de Publicaciones y en la Imprenta Universitaria, De la Colina y García Ponce en Difusión y en la Revista de la Universidad, Inés Arredondo en Dirección de Prensa, entre otros cargos. Todos rotaron en torno a Terrés hasta que llegó García Cantú y rompió con una era gloriosa en la difusión cultural de México.

A fines de la década de los sesenta, la generación se desintegra. Con el golpe de García Cantú al denunciarlos, frente al Departamento Jurídico de la Universidad, por ingerir bebidas alcohólicas en espacios como La Casa del Lago, y actos “de homosexualidad activa en terrenos de la Universidad”, por parte de Melo, orilló al

³ Para ejemplificar, se pueden leer las críticas de Elizondo (*Luchino Visconti*, 1963) y De la Colina (*El cine italiano*, 1962) sobre cine, García Ponce (*Nueve pintores mexicanos*, 1968) con la pintura y Melo (*Notas sin música*, 1990) entorno a la música.

grupo a renunciar a cargos públicos y ser deshabilitados del medio, pues como aclara Juan José Gurrola:

Suele ocurrir que cuando algo florece hay que someterlo. Molestaba el desparpajo con que jugábamos con la cultura, esa actitud iconoclasta, demoledora. Éramos tal fenómeno, que fuimos despedidos de la Universidad por García Cantú. La envidia de los excluidos de la cultura es infinita, pero la de los incluidos y que no tienen talento es peor. (Rosado: 32)

Al concluir el periodo universitario, trabajan menos de un año en el Comité Olímpico Mexicano; al finalizar el período, cada quién se recluye en busca de su gran obra y se desintegran, algunos regresan a sus lugares de origen: Melo a Veracruz o Arredondo a Culiacán, y disminuyen la proliferación literaria. Otros, como Elizondo y García Ponce, publican grandes obras, como *El Grafógrafo* o *Crónica de la intervención*, respectivamente, pero desdibujados de la gran época en que estos jóvenes menores de cuarenta años cimbraron la cultura.

Como se puede ver en esta búsqueda del apelativo perfecto, la Generación estuvo, durante la década de los cincuenta y sesenta, trabajando en algunos de los puestos más importantes de irradiación cultural, pero no por ello dejaron de lado su labor artística, siendo una de las generaciones más fecundas. Acapararon las becas del Centro Mexicano de Escritores (donde se forjaron obras como *Farabeuf* y *La señal*), y las editoriales más importantes de la década (FCE, ERA, Universidad Veracruzana, UNAM y Joaquín Mortiz). Por esta “omnipresencia” cultural, los detractores les dieron el mote de *La maffia*.

- 1956** *La noche alucinada*, de **Juan Vicente Melo** (Editorial Fournier)
- 1958** *Luz de aquí*, de Tomás Segovia (FCE).
- 1959** *Zamora bajo los astros*, de Segovia (Imprenta Universitaria) y *Ven, caballo gris y otras narraciones*, de José de la Colina (Universidad Veracruzana).
- 1960** *El sol y su eco*, de Segovia (Universidad Veracruzana).
- 1962** *Los muros enemigos*, de **Melo** (Universidad Veracruzana); *La lucha con la pantera* y *El cine italiano*, de De la Colina (Universidad Veracruzana y UNAM, respectivamente).
- 1963** *Imagen primera* y *La noche*, de Juan García Ponce (Universidad Veracruzana y Era, respectivamente).
- 1964** *Figura de paja*, de García Ponce, y *Fin de semana*, de **Melo** (ambos en Era).
- 1965** *Cruce de caminos*, de García Ponce (Universidad Veracruzana); *La señal*, de Inés Arredondo (Era); *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo (Joaquín Mortiz); *Infierno de todos*, de Sergio Pitol (Universidad Veracruzana).
- 1966** *La casa en la playa*, de García Ponce, y *Los climas*, de Pitol (ambos en Joaquín Mortiz); *Narda o el verano*, de Elizondo (Era), y *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos* (colección de autobiografías de los miembros) (Empresas Editoriales y Joaquín Mortiz).
- 1967** *Anagnórisis*, de Segovia (Siglo XXI); *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco (Joaquín Mortiz), y *No hay tal lugar*, de Pitol (Era).
- 1968** *Desconsideraciones*, *Entrada en materia*, *Nueve pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible*, de García Ponce (Joaquín Mortiz, Imprenta Universitaria, Era y Siglo XXI, respectivamente); *Historias y poemas*, de Segovia (Era), y *El hipogeo secreto*, de Elizondo (Joaquín Mortiz).
- 1969** *La cabaña*, de García Ponce; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de Pacheco; *El retrato de Zoe y otras mentiras*, de Elizondo (los tres en Joaquín Mortiz), y *La obediencia nocturna*, de **Melo** (Era).

En estos libros, entre los que destacan más de cinco obras maestras, como *La obediencia nocturna*, *Farabeuf* y *La señal*, se puede dilucidar la idea estética que el

grupo pregonaba y que los deslindó de un enjambre de seguidores por un lector exquisito, dispuesto a sufrir con el texto tratando de encontrar y darle forma, entre los artilugios literarios, a una historia que carece de historia.

La estética que comparten es la siguiente:

- Adoptan una postura cosmopolita, uniéndose a la idea de los Contemporáneos y de Paz⁴, para romper con el nacionalismo y la estética posrevolucionaria-rural (que Rulfo culminó), a través de la lectura de autores europeos en su lengua original, ya que la mayoría dominaba otras lenguas: Melo el latín y el francés, García Ponce inglés, latín y alemán, y Elizondo las anteriores y otras más.
- La fusión de otras artes dentro de la obra, principalmente del cine, en el sentido estructural, y la música y la pintura, como ejes discursivos.
- Rehuyen de los artificios emocionales para centrarse en una búsqueda sensitiva por medio de la razón.
- En pos de la novela total, conforman un rompimiento estructural, basado en las ideas de la Nouveau Roman⁵, por medio del uso de un narrador múltiple y en ocasiones difuso, con personajes indimensionales, una fragmentación temporal y espacial, y una trama o argumento indefinido o inexistente, rompiendo con la idea de Henry James de que lo más importante en un relato es la historia.

⁴ “[...] lo que Octavio Paz representa dentro de la literatura mexicana es increíblemente importante, y fue definitivo para mi generación. Él nos enseñó que la literatura era nuestra, nos hizo ver que era legítimo el sentimiento de Blake, o Pavese, o Thomas Mann eran nuestros, de que uno habita en el mundo donde quiere habitar, que no tenía que ser nuestro mundo el mundo de Martín Luis Guzmán. En ese sentido, como guía [...] fue definitivo para mi generación. Yo creo que mi generación se divide en los que siguieron siendo dignos de Octavio Paz y los que no.” (Calderón: 33)

⁵ La “Nueva Novela” o antinovela, fue una corriente francesa que tuvo como representantes a Robbe-Grillet, Natalie Saurrete, Claude Simon y Michel Butor, y que buscaban romper con la novela psicológica, enfocándose en la realidad objetiva.

- Temas y tratamientos inéditos, en la época, como el alcoholismo, el erotismo salvaje, la crueldad y el mal como símbolos de la bealdad; la circularidad de los textos, la escritura como fin más que como medio, entre otros.
- Desdén por la realidad y el enfoque social en el arte. Su mundo se basa en la forma y las palabras, en torno a un ascetismo literario, ya que, como declaró Elizondo,

Nunca me interesó la civilización humana ni esas cosas. Lo aborrezco. De la puerta para afuera el mundo no me interesa ni para hacer nada en él. (Espinosa: 2)
- Un tema obsesivo, pero desarrollado de forma personal: la búsqueda del amor y la realidad a través de la otredad, pues como aclara García Ponce

Después de todo qué es el amor sino el más alto grado de intensidad. (Calderón: 29)

La Generación de Medio Siglo es la última que aporta algo a la literatura mexicana, llevando a la narrativa, a uno de sus más altas esferas, y cerrando un círculo novedoso que desemboca en la pasividad estética del desconcierto literario actual. Por ello, debemos abocarnos en el estudio de estos escritores ejemplares para lograr un rompimiento vertiginoso, total.

2: Juan Vicente Melo

2.1: Vida

“Para empezar por el principio creo en los signos”, aclara Juan Vicente Melo en su *Autobiografía*, signos que lo rigieron durante toda su vida, siendo un ser destinado, trágico.

El 9 de febrero de 1996, Juan Vidente Melo murió en Veracruz. Su cuerpo deshecho, cremado, contracturado por el alcohol⁶, con los pulmones desintegrados entre bocanadas de humo y los músculos pegados a una piel curtida por el destino. Murió de cirrosis, como predijo, cuarenta años antes de su deceso, al escribir la tesis “Balance del sodio y el potasio en la cirrosis hepática”, cuando estudiaba la carrera de Medicina en la UNAM, enviado por designio familiar. Su padre era médico, al igual que su abuelo, su bisabuelo y hasta su hermano, y él estaba condenado a ejercer la carrera familiar, pues

Quando nació, me regaló (su abuelo) un termómetro, un estetoscopio y su reloj de oro, preciosos objetos destinados a ser los regalos que celebraban mi recepción como médico y que, a su debido tiempo, fueron robados por algún miembro de mi familia (1966: 77)

Acudió a la Escuela de Medicina y terminó como médico-cirujano-partero, con altas calificaciones y un excelente examen profesional, como él mismo define, pero no por ello sin el asco que la profesión le producía, desde chico se había desvanecido en las operaciones y partos que había presenciado al lado de su padre. Aunque no fue obligado por su familia, Melo sabía que tenía que desempeñarse en la intolerable profesión familiar. Terminó la escuela y se fue a París, becado, para estudiar dermatología en el

⁶ “¿Para qué nos pusieron las tentaciones tan cerca...? Unos sobrevivimos más o menos bien al alcoholismo; otros no. Juan Vicente pertenecía a estos últimos. La verdad es que en ese sentido sus últimos años en México fueron lamentables, nunca dejó de ser divertido pero también era un borracho total y muchas veces lloroso” (García Ponce, 1996: 139)

hospital Saint-Louis. A cambio de estudiar medicina, Melo consiguió que su padre lo apoyara en la otra profesión fatalmente heredada⁷: la literatura.

Juan Vicente Melo nació el primero de marzo en Veracruz, bajo el signo “irremediable” de Piscis, hecho fundamental para el escritor pues, “(soy) piscis, lo que me convierte, otra vez, en víctima de las fuerzas atávicas que me rodean y rigen mi vida.” (1966:72) Los piscis son duales, inconstantes, seres del agua (del alcohol), y seres dedicados a las mentiras, según Melo. Mentiras que se fueron convirtiendo en su realidad, pues

En esa casa, sin embargo empecé a inventar historias, a decir mentiras a sentir –vaga y oscuramente- lo que con toda sinceridad, llamo mi vocación de escritor (regida desde ese principio, por un único elemento: la pasión) (1966:74)

Melo comienza a escribir, a dilucidar historias y adentrarse más en el mundo literario que en el de la medicina. Durante su adolescencia publica relatos en El Dictamen, el periódico por antonomasia en Veracruz, y nota que su carácter lo lleva hacia esa vertiente: la de inventar historias y personajes por medio de la palabra. A principios de la década de los cincuenta deja Veracruz para estudiar la carrera en México y, a la vez, dedicarse a la creación literaria, conformando su primer libro de cuentos *La noche alucinada*, que sería publicado en 1956, por la Editorial Fournier –La Prensa Médica Mexicana-. Ese mismo año viajaría a París, para estudiar, además de un posgrado, un curso de literatura francesa en la Sorbona, donde conoció a Camus, Céline y la literatura de Robbe-Grillet (autores, sobre todo los dos últimos, que lo influenciaron sobremanera). Al regresar de París, Melo ejerce como dermatólogo en Veracruz, pero sin poder romper con la frase que León Felipe, en el prólogo de su primer libro, le dicta

Está usted en un momento difícil, muy comprometido entre lo que ya es, oficialmente, su profesión, y la llamada de su vocación. Es un conflicto que usted únicamente puede

⁷ El doctor Melo, padre de Juan Vicente, era un buen lector y contaba con una biblioteca personal, lo que fomentó el amor por las letras.

resolver. Yo le advierto que la Poesía no admite componedas [...] O todo o nada. O es usted un poeta o es usted un médico. El problema es de usted. Personalísimo... Problema heroico siempre el de la vocación que es el de nuestro destino. (1956: 2)

Melo no duda. Abandona Veracruz, aún con la posibilidad de ser desheredado, y llega a la Ciudad de México, a casa de José Emilio Pacheco, antiguo colaborador del suplemento “La semana cultural” que Juan Vicente dirigía en su ciudad natal, y se integra a la Generación de Medio Siglo. Durante los siguientes nueve años se dedica únicamente a escribir.

¿Por qué se escribe? Sólo puedo responder porque nací escritor, porque *escribo* (aunque lo haga de vez en cuando, sin disciplina, sin rigor), porque no sé hacer otra cosa, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que así me será revelado, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo. (1966: 83)

Juan Vicente escribe para encontrarse entre las palabras, para darle forma al mundo y ante todo para exteriorizar esos demonios que lo acosan, ese perro-tigre, como lo narra en *La obediencia nocturna* (LON), que lo desea devorar, desintegrar entre sus fauces, como después lo haría el alcohol. Melo, al igual que los demás integrantes de su generación, abandona este mundo para poblar el de las letras, para sumergirse en una realidad, tan real o más, que puede tener un orden, “aquella en la que se puede conciliar el ser que soy yo con el yo que puede ser otro.” (1966: 80)

Durante la década de los sesenta, Melo escribe de música, su otra gran pasión, en las revistas más importantes de la época, consagrándose como uno de los más grandes críticos musicales que ha tenido México, pues “Quizá ningún escritor mexicano ha escrito, como él, con tanta imaginación y sentido crítico, sobre música” (Rivas: 86), adentrándose en la obra de autores inexplorados en la época, como Buckner,

Stockhausen, Shostakovich, Gluckm y, su favorito, Bartok, además de abordar e impulsar a compatriotas como Revueltas, Chávez y un joven Mario Lavista⁸.

A la par, se adentra en la cultura, y sobre todo, conforma su obra, los tres libros que definen su estilística. En 1962 publica *Los muros enemigos*, en 1964 *Fin de semana* y en 1969, ya apartado del *establishment* cultural, su obra maestra *La obediencia nocturna*.

A fines de la década, excluido de la cultura nacional por los improperios que lanza García Cantú, Director de Difusión Cultural en sustitución de García Terrés, en contra de su generación y con absurdo ahínco hacia él por su homosexualidad, regresa a Veracruz, a dejar que la vida fluya, que se agote entre botellas. Primero en Xalapa donde

Ahí te caíste, te rompiste varios dientes y una pierna que siempre, a pesar de múltiples operaciones, te quedó más corta que la otra, por lo que tenías que usar bastón. Parecías destruido exteriormente. La prueba de que interiormente no era verdad es que ahí muchos entre los mejores te admiraron y apreciaron [...] (García Ponce, 1996:137)

Después se iría a Veracruz, donde viviría y bebería, cuidado por sus hermanas y publicando en algunas revistas o asesorando a la revista "Literal" del ISSSTE. En 1985 publica *El agua cae en otra fuente*, compendio de relatos que mostró de forma aislada en publicaciones periódicas; Melo regresó al entorno cultural en 1991 con un homenaje en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, pues a la distinción que se le hizo en marzo de 1996 no pudo llegar.

Melo nunca abandonaría el alcohol ni la escritura, porque sólo sabía hacer eso

[...] seguir inventando lo no dicho, contando mentiras a fin de hacerme partícipe de otra realidad, porque ésta, la que vivo, me resulta intolerable. (1966: 113)

⁸ "Uno de los tipos de grafía empleados en la novela (*La obediencia nocturna*) es la musical, explícitamente solicitada por el novelista al compositor Mario Lavista para ilustrar cuatro situaciones que tienen que ver con Beatriz". (Rivas: 87)

Durante treinta años escribió, pulió y terminó su última novela *La rueda de Onfalia*, que vería la luz después de su muerte.

Juan Vicente, vivió de forma literaria, ajustándose a los designios que un gran demiurgo, tal vez él mismo, le había deparado. Tanto en la escritura como en la vida, se sumergió en los infiernos tratando no de encontrar el placer sino una expiación ritual. La generación de Medio Siglo sigue la idea de purificación del Leng T'ché descrito en *Farabeuf*, donde el suplicio es una redención, una forma de escritura, y como aclara Stella Cuéllar, “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.” (Cuéllar: 98)

Por ello, nunca pudo deslindarse de las palabras, ya que no concebía la existencia fuera de las letras, a fin de cuentas

La debilidad sería no escribir. Ese es, en una palabra y de una vez por todas, mi caso, mi explicación, mi situación, mi actitud como escritor. (1966: 83)

2.2: La obra

Juan Vicente Melo conformó una de las obras menos prolijas de su generación, con sólo siete libros⁹: los cuentísticos: *La noche alucinada* (1956), *Muros enemigos* (1962), *Fin de semana* (1964) y *El agua cae en otra fuente* (1985); las novelas *La obediencia nocturna* (1969) y *La rueda de Onfalia* (1996); y el libro de crítica melómana *Notas sin música* (1990); serán analizados en orden de publicación y no genérico.

Al lado de *Los muros enemigos*, *Fin de semana* y *La obediencia nocturna*, los tres libros que, como determina García Ponce, crea como escritor “profesional”, los

⁹ La *Autobiografía* (1966) y *Al aire libre* (1997) no serán considerados como obras independientes ni conclusa, pues los conformó un editor, como recopilación, sin ser una idea estética totalizadora por parte del autor.

demás volúmenes son meros ejercicios que sirvieron para conformar esa prosa musical y encontrar al narrador desorbitado, que raya en el paroxismo, de sus creaciones más relevantes.

Con los dos libros de cuentos (*Los muros enemigos* y *Fin de semana*) creo que llegué a un punto –en cuanto a estilo y temas- que no permite más ampliación. Mi novela, aún sin título representa (junto con un relato inédito que se llama “La obediencia nocturna”¹⁰) un nuevo punto de partida. (1966: 113)

2.2.1: *La noche alucinada*

A la edad de 24 años, Juan Vicente Melo, médico de profesión y escritor en potencia, le envía un libro con ocho cuentos a León Felipe, el gran poeta español, quien le regresa una cordial carta donde lo insta a seguir escribiendo aunque le falta la madurez y dominar las herramientas del lenguaje. Ese pequeño libro, publicado por su padre como un reconocimiento a su desempeño en la carrera, lleva el título de *La noche alucinada*.

Aunque tiempo después Juan Vicente renegó del libro, y lamentó que Emmanuel Carballo lo encontrara, sirve como esbozo de la literatura que profesaría el veracruzano. En los cuentos se aprecian altibajos, destacando, para mí, de sobremanera, “El inútil regreso”, donde se aprecia el juego narrativo que en los siguientes dos libros alcanzaría cimas.

En su primer libro, los personajes son un poco acartonados, exceptuando el cuento “Los generales mueren en la cama”, donde la ironía del texto atrapa al lector y crea compasión; destaca en el uso de los elementos narrativos, ya sean las elipsis espacio-temporales o el uso del narrador, que como determina Ramos:

Pero donde con mayor fortuna y premeditación se observa el deseo de intentar nuevas vías de aproximación al material narrado, es en el uso que Melo hace del narrador y la

¹⁰ Relato que, ante el acertado comentario de Huberto Batis quien supo ver la semilla de una narración extensa, convirtió en una gran novela.

fidelidad con la que seguirá ensayando este recurso hasta los incuestionables logros que habrían de testimoniar sus libros posteriores. (Ramos: 27)

Al igual que la revista S.Nob sirvió como un laboratorio de experimentación para la mayoría de los artistas de la Generación de Medio Siglo (Albarrán, 2006), *La noche alucinada* debe verse como un libro de aprendizaje, donde únicamente se aprecian las pinceladas que después conformarían la literatura de Melo. Lo que llama la atención es que a esa temprana edad, Melo haya descubierto los mecanismos, tanto formales como temáticos, que se presentan como *leitmotiv* a lo largo de su obra.

2.2.2: Los muros enemigos

Seis años después publicaría *Los muros enemigos*, excelente ejemplo de la evolución en un autor sólido, con gran manejo del lenguaje. El libro compuesto por cinco cuentos que para algunos críticos son disímiles, guardan una unión clara: el rito y la búsqueda del amor.

Los muros enemigos está significado por la transformación; temas, técnicas, y obsesiones evolucionan de manera evidente. Y los aspectos que quedan atrás, relegados por la presencia en nuevos imperativos, acusan por contraste la importancia en cuando a contextura y dirección de aquello que se recupera y enfatiza. (Ramos: 33)

En los cinco cuentos, los personajes, así como su autor, se debaten entre el deseo y la pureza, resaltando siempre la búsqueda para erradicar la angustia existencial, que únicamente consiguen por medio de la otredad o la muerte. Entre ellos, el mejor es el que le brinda título al libro.

Además del avance literario, muestra un cambio vital, como apunta Ramos, al dedicar los cuentos a sus compañeros de generación¹¹; era 1962 y Melo se encontraba instaurado en el epicentro de la urbe cultural.

2.2.3: *Fin de semana*

Fin de semana es el libro de cuentos más aclamado de Juan Vicente, donde demuestra su poderío literario. Tres cuentos, tres días, tres historias que fluyen sobre un mismo tema: las posibilidades que brinda la otredad para romper, de forma infructuosa, con el fracaso personal. Como determina Jorge Ruffinelli

Los muros enemigos es un conjunto de cuentos, mientras *Fin de semana* es un libro unitario, lo que Pavese llamaría un cancionero (Ramos: 74)

Estos componentes, amalgamados en “Viernes: La hora inmóvil”, “Sábado: El verano de la mariposa” y “Domingo: El día de reposo”, como una entidad indisoluble, dan muestra de la madurez de Melo, anticipada a su generación, donde con un lenguaje preciso, economía de artilugios y una voz narrativa eficaz, alcanza su mayor fuerza como cuentista.

No requirió esta vez de experimentos discursivos, se atuvo a una narración tradicional, demostrándonos que el arte narrativo no viene de la novedad de medios o de la insólita temática, sino de su conjunción exacta o pertinente (Pavón: 47)

2.2.4: *La obediencia nocturna*

Obra maestra de la narrativa mexicana del siglo pasado, *La obediencia nocturna* es, junto con *Farabeuf*, la novela más arriesgada, sobre todo en el sentido formal, de su generación. “Es una novela subjetiva, la más bella de cuantas se escribieron en la

¹¹ “Música de cámara” a José de la Colina; “Estela” a José Emilio Pacheco; “Los amigos” para Juan y Meche García Ponce; “Cihuatéotl” para Rosario Castellanos y “Los muros enemigos” para Inés Arredondo.

brillante década de los sesenta” (Rivas: 89). Su esencia ramificada, hermética y poética muestran su gestación en un contexto alterado.

Ya habías elegido “la tiniebla, la caída y zozobra”, en tu religiosa dedicación al alcohol y todos pensábamos en qué iba a ser esa novela escrita en tales condiciones (García Ponce: 135)

Y en esa oscuridad el autor-narrador-personaje se aventura en una forma barroca-laberíntica: Al ser la personalidad una mente enredada, existen muchas realidades, algunas reguladas y otras dispersas. En esa unión, repetición y variación de escenarios y existencias, se conjugan todos los elementos que Melo había utilizado y perfeccionado en sus libros anteriores: el doble, la añoranza del paraíso perdido, la presencia enemiga de la ciudad y, sobre todo, la búsqueda y consumación del rito y del amor, que conforme lo busca se desvanece ese objeto de su deseo, pues como

No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se vuelven realidades (....) El deseo puebla al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshhabita a la realidad (Nietzsche: 190)

Si la realidad es deshhabitada, la noche llega, se pierden las formas y hasta los contornos, y sólo queda subyugarnos al poder de la palabra, donde Melo se aposenta como gran conquistador del lenguaje

Qué maravillosa lección estabas dando del milagro que puede realizar la auténtica literatura invirtiendo los términos y convirtiendo la oscuridad de la caída hasta el fondo en la luminosidad de la belleza con las que se podía describir esa caída. (García Ponce: 135)

2.2.5: *El agua cae en otra fuente*

Los cinco cuentos que integran el último libro de narrativa que publicó en vida, fueron escritos en diferentes épocas, de forma aislada y, por ende, su calidad es dispar. En *El agua cae en otra fuente*, Melo plantea la idea redentora de los personajes, siendo una

tara de su ritual estilístico, donde luchan contra sí mismos y contra su entorno, sin poder escapar de ese determinismo que los hunde en una desesperación tal que huir es la única salvación; huir de los demás o de sí mismos.

Melo sabe introducir en sus textos el callado recordatorio de que el hombre es, a fin de cuentas, un ser capaz de muchos actos oscuros, de muchas desesperaciones. Pese a todo esto, el autor también coloca en lugares claves de sus cuentos una advertencia más: Si nos lo proponemos hay en nosotros la posibilidad de inventarnos la felicidad, pero ojo, será inventada. (Patán, 2006: 179)

Y por ello posponen esa felicidad o simplemente se rinden ante un presente solitario, rememorando ese pasado idílico y abandonado, pues el paraíso le pertenece a otro ser, uno sin los defectos que conllevan el fracaso y la vejez.

2.2.6: *Notas sin música*

El conocimiento Melómano para ejercer una crítica profunda, y en ocasiones férrea, que le permitió escribir en las revistas de su época, demuestran que la música fue uno de los mayores placeres de su vida, impulsada durante la infancia por su madre; afición a la que le dedicó gran parte de su vida, pues

A fin de cuentas, debo confesar que la tarea de crítico – y no de musicólogo como arbitrariamente, me atribuyen amigos y enemigos para fastidiarme [...]– me resulta igualmente importante que escribir cuentos y novelas. (1966: 95)

Las críticas que hizo, plagadas de erudición y prosa sutil, se encuentran compendiadas en el libro *Notas sin música*, del que Luis Ignacio Helguera determina

Melomanía ejercida como verdadera vocación, música traducida –hasta donde es posible– en brillantes notas literarias sin música, bitácora de médico, narrador y melómano, este libro constituye también una excelente crónica de la actividad musical mexicana durante los años sesenta. (Helguera: 60)

2.2.7: *La rueda de Onfalia*

La rueda de Onfalia es un libro bello, con el cuidado lenguaje y la temática recurrente, pero que al lado de *La obediencia nocturna* es menor y peca de apresurado, como determinó Christopher Domínguez Michael, aún cuando tardó más de tres décadas en concluirlo, pero que había empezado a escribir, si creemos en el testimonio de Ana María Jaramillo y Juan García Ponce, antes de *La obediencia nocturna*, lo que lo convertiría en un autor de una década.

La rueda de Onfalia puede ser el eslabón perdido entre *Los muros enemigos* (1962) y *Fin de semana* (1964) y *La obediencia nocturna*, obra que mantiene su sitio como nota final y magistral de esa década de narrativa mexicana. (Domínguez: 35)

Si *La rueda de Onfalia* representa el paso del tiempo, Melo deja este proyecto-novela caminar, desenroscarse lentamente como una noche en Ítaca, para que el día en que el hilo de su vida concluyera pudiera ver la luz.

Y yo no creo que, pese a todas sus desventuras físicas, existenciales, sentimentales, espirituales, espirituosas, Juan Vicente no se moría porque continuaba escribiendo, lo sostenía la escritura, le daba respiración artificial el deseo de acabar *La rueda de Onfalia*, como se ha dicho; más bien creo todo lo contrario, creo que no, Juan Vicente no se moría, no se muere, porque está obstinado [...]. En escribir y describir y nunca acabar de reescribir *La rueda de Onfalia*, que eso quería él, eso había soñado él, eso en cierto modo ha ido haciendo él siempre: escribir un libro infinito. (De la Colina, :130)

2.2.8: *Recopilaciones de obra inconclusa*

Tanto la *Autobiografía* (1966) como *Al aire libre* (1997), están hermanadas porque ninguna es autónoma, fueron concebidas por un editor; la biografía precoz fue proyectada para definir a una generación saliente, pues, como aclara Melo

Las autobiografías deben escribirse cuando el destino ha sido plenamente cumplido –y entonces puede hablarse ya de vida, de mito-. (1966:67).

Y *Al aire libre* es una antología de textos que Melo publicó en algunas revistas¹² o fueron “encontrados” por sus familiares¹³, sin que ninguno pasara por su férrea autocritica y mereciera ser incluido en algún libro, por lo que tiene un valor menor en el sentido literario. Incluido en *Cuentos completos*, Melo abandona su búsqueda formal y sus temáticas obtusas, ahondando en elementos biográficos que no consolidan un lenguaje preciso, como en sus otros libros.

Los últimos cuentos de Melo dependen más de la habilidad escritural que de la fuerza narrativa, esto es, no puede cuestionarse el fácil manejo de la escritura, pero sí poner entre paréntesis, cuando menos, la configuración de las fuerzas tensivas que dotaban a sus relatos anteriores de notable interés y significación (Pavón: 61)

¹² Como “Canal de Suez” en 1987 y “Albatros oxidados” en 1991, los dos publicados en *Vuelta* (número 128 y 178, respectivamente).

¹³ “Dan las ocho y dan las nueve y yo sin poder hablarte” es una reestructuración o segunda versión de “Los signos oscuros” (publicado en *Anuario del cuento mexicano 1962*), pero que no concluyó, por lo que permanecía inédito hasta que María Elena Melo, hermana del escritor, lo entregó al editor de sus *Cuentos completos*.

3: RITUALIDAD

Un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento.

(Campbell (1959): 55)

Desde tiempos inmemoriales, el hombre ha tratado de encontrarle sentido a la vida, de consagrarse con los Dioses y lo desconocido. Cuando naces sólo conoces lo ajeno, incapacitado para enfrentarte al mundo; al crecer se conforma la identidad, donde uno se plantea preguntas personales y respuestas únicas. ¿Quién fui?, ¿quién soy?, ¿quién seré?, pero después de esa pregunta hay un silencio abrumador. ¿Qué pasará cuando ya no sea? La muerte. La nada. El caos. El paraíso. El infierno. La reencarnación. El silencio. Todos nos hemos preguntado qué hay después de la vida. Nadie ha podido dar, ni dará, una respuesta satisfactoria a estas preguntas, pero para fundar el orden del mundo o aplacar la ansiedad existencial, el hombre, desde que se autodefinió como ser racional, las ha formulado. Por estas cuestiones (y su lógico sentido de la fugacidad), se ha conformado todo lo que somos y seremos, demostrando que más allá del *homo sapiens sapiens* somos *homo fugit*. En cada cultura se ha luchado contra esta súbita desaparición conformando la cultura y lo que Frazier llama la religión primitiva, donde el miedo a lo desconocido es el motor de la religiosidad, que “constituye una estructura última de la conciencia” (Eliade: 14).

Todas las culturas, absolutamente todas, tienen mecanismos que las religan. Este acercamiento se cimienta en la concepción de lo sagrado y lo profano, y las formas de

acceder a ello; ya sea por medio de la palabra divina o los mitos¹⁴ y los ritos. Los ritos permiten inscribir la realidad mítica en el tiempo histórico.

Existen incontables ritos y muchas categorías, de acuerdo a las disciplinas y escuelas en las que se adscriban. Estudiosos de la talla de Durkheim¹⁵, Frazer¹⁶, Mauss¹⁷, Douglas¹⁸, o de los autores¹⁹ Eliade, Rappaport, Levi-Strauss, entre muchos más, determinan diferentes clases, pero todos coinciden en que es la “ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (Rappaport, 57). Hablaré del rito casi siempre con un fin místico. Aunque se ha considerado ritual²⁰ a todos los actos repetitivos sin importar el fin, esto es un error, por instinto los seres vivos repetimos ciertos patrones -como lo demostró Pavlov y sus perros hambrientos- y, en especial los humanos, buscamos la tranquilidad que conlleva la rutina, mas ese proceso no acarrea una sacralización.

¹⁴ Joseph Campbell habla de cuatro funciones de la mitología:

- a) Mística: Nos hace tomar conciencia de que detrás de la fenomenología superficial del mundo hay un origen misterioso y trascendental, que es el origen del ser.
- b) Cosmológica: La actualidad de la mitología radica en que incorpora el presente al tiempo mítico.
- c) Sociológica: Valida el orden social
- d) Pedagógica: Le explica al individuo las diferentes etapas y cambios del ser y el cosmos.

¹⁵ Emile Durkheim asocia religión y rito, pues determina que los ritos son normas de conducta sociales ante lo sagrado y sirven para afirmar la colectividad. Los divide en positivos, piaculares y tabúes.

¹⁶ Sir James George Frazer plantea cuatro categorías del rito: simpáticos, animistas, dinamistas y de contagio. Aunque sus escritos son refutados constantemente porque cuando escribió *La rama dorada*, en 1890, juzga de “ridículas y absurdas” los sistemas mitológicos descritos, pues los consideraba ejes de la superstición, irracionalidad y desvarío primitivo, en especial de los pueblos africanos; no por ello se debe menospreciar su libro invaluable ya que presenta mitos y rituales fundacionales, ejes aún para el “occidente racional” del que provenía Frazer.

¹⁷ Marcel Gauss, sobrino de Durkheim, niega que el rito sea la vinculación social con lo profano, pues procede de su acto de simbolización.

¹⁸ La antropóloga inglesa, Mary Douglas, aclara que no existe sociedad sin ritos, pues le brindan sentido, ya que “los ritos sociales crean una realidad que no puede subsistir sin ellos. No es excesivo decir que el rito significa más para la sociedad que las palabras significan para el pensamiento.” (Segalen: 28)

¹⁹ Ahondaré en ellos a lo largo del trabajo.

²⁰ Martine Segalen diferencia entre rito y ritual. Uno como religio sagrado y otro como ceremonia social.

El rito tiene que estar cargado de simbolismos y ser una búsqueda de elevación, aun en el sentido profano, como los ritos de pasos²¹, donde la relación se da entre el hombre y la sociedad.

Una de las funciones del rito, además del beneplácito cósmico, es el orden; como lo determina su etimología latina, rito proviene de *ritus* que significa orden establecido. Las funciones primigenias de los ritos sacralizados²² son mantener o restaurar el orden, impidiendo que la divinidad-naturaleza pierda alguna batalla que paralice su labor vital; o regresar al tiempo original si ha sido derrotada.

El hombre teme al caos y al cambio. En las culturas fundacionales, antes de que los dioses crearan algo existió el caos, donde nada tenía sentido (orden) y el tiempo permanecía estático. El sol, la lluvia, la vida, nada existe dentro del caos, pero el orden conlleva un desajuste regular: el cambio. Sin día no habría noche; sin muerte, vida. El hombre busca el orden inalterable, de ahí que los deseos y temas artísticos más recurrentes sean la inmortalidad y el amor perpetuo en los hombres; y en los dioses la pugna diaria por la supervivencia a manos de su dual: Cronos-Zeus, Ying-Yang, el fuego nuevo. Todos continuos pero interrumpidos por rompimientos: ya sean cataclismos o rituales.

En “Los muros enemigos” (LME) se manejan ritos profanos y sagrados, por ello, el rompimiento es vertiginoso. El cuento comienza cuando el narrador-personaje principal camina hacia su muerte, una muerte planeada desde hace muchísimo tiempo, y a la vez trágica, pues es un proceso sagrado que cumple aun contra su voluntad. Nadie

²¹ Transiciones cíclicas de los pasos vitales: infancia-adolescencia-adulthood-muerte, por medio de ceremonias que conllevan tres pasos, según el sociólogo Arnold Van Gennep, separación-marginalidad-readaptación con el nuevo estatus.

Los llamados “ritos de iniciación, que ocupan un lugar tan predominante en la vida de las sociedades primitivas (ceremonias de nacimiento, nombre, pubertad, matrimonio, entierro, etc.) se distinguen por ser ejercicios de separaciones formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, ligas y normas de vida del estado que se ha dejado atrás. (Campbell (1959): 16)

²² Infinidad de ejemplos de diversas épocas y latitudes se encuentran en *El hombre de las mil caras* de Joseph Campbell.

desea morir. Yo no quiero morir, asegura el personaje, pero es lo que debe hacer para cumplir el fin del ritual: restaurar el orden perdido -el amor y la correspondencia con la divinidad amatoria -por medio del sacrificio, que como aclara Mauss, “hay pocos ritos que sean más funcionalmente sociales que el sacrificio” (Segalen: 23).

El narrador ¿muere o se inmola? En LME se da un sacrificio ritual, donde la víctima es sagrada, porque él es el elegido, y sin su muerte no se podría dar la dualidad generadora: el cambio y la reestructuración del orden.

Como en todos los ritos, sigue pasos involuntarios mucho antes de conocer el sendero que a cada paso construye. Un destino trágico, pero no por ello lamentable, pues él muere por el amor, por la palabra y por restaurar un orden, que se le escabullirá. No olvidemos que

La ritualización de los hechos asegurará el rescate del sentimiento pese a la conciencia de que ese renovado amor contendrá ya la semilla del hartazgo que impondrá la circular tarea de revitalizarlo eternamente. (Ramos: 38)

Esta repetición constante es el destino, uno de los elementos clave en el ritual. Sin un fin y procesos determinados por la divinidad, el hombre se perdería en senderos que se bifurcan sin sentido. El humano desea que la deidad determine su vida, pero a la vez lucha constantemente por ese libre albedrío que tan caro le costó.

En LME, la dicotomía entre albedrío y destino se enfrenta en las decisiones del protagonista, un héroe que rehuye el llamado a la aventura, suplicando y degradándose para poder escapar del proyectil que acabará con su vida; pero a la vez no hace nada para evitarlo, pues detrás de esa bala viene la revelación que lo salvará, un “insospechado principio de liberación”. Sabe

[...] que tiene que ir que va a morir lo presiente lo sabe inmediatamente se lo dijeron las voces que nadie más escucha que tiene que ir sin esperar repuestas [...] y encontrar la bala que han fabricado hace tiempo para él que lo espera tranquila sabiendo que no

puede evitarla y que la buscará por que es la batalla decisiva que la buscara como buscó a Josefina. (87)

Así como el personaje se sacrifica para restaurar el orden, cada vez que se lee

La Ciudad apareció de pronto. La vieja ciudad protegida por largas hileras de muros altos y grises, muros conocidos a fuerza de ser imaginados, de haberlos visto mañana, tarde, noche, en la mente, aquí...

el rito se recrea.

4: FORMALIDAD

You say I am repeating
something I have said before.

I shall say it again

T.S. Eliot

Para Roy Rappaport, la segunda característica²³ del ritual se basa en su sentido léxico, “en los rituales humanos las expresiones son predominantemente verbales [...] y como tales tienen un significado simbólico” (Rappaport: 63). Hay símbolos y ciertos significados que se expresan mejor o, en algunos casos, sólo se consiguen por medio del ritual.

4.1: La palabra

Uno de los ritos más cercanos es la búsqueda de la Palabra; si uno se comunica con la divinidad, los procesos ajenos pueden ser solventados, desde la primitiva influencia panteísta hasta la comunicación directa, el hombre ha buscado entre patrones sociales el contacto con el “más allá”. Esta búsqueda conformó la religión, pues como

La naturaleza de la religión está (en) fabricar la palabra, la Palabra Verdadera sobre la cual se sostienen las verdades de los símbolos y las convicciones que instituyen [...] la fundición en la cual se forja la palabra es ritual (Rappaport: 53)

Cada cultura²⁴ tiene sus propios discursos que los desprenden de su vínculo “humano” y lo ligan con lo divino. Nombres, frases, canciones o grandes cúmulos léxicos pueden ser

²³“La primera característica del ritual: ha sido codificado por alguien diferente a los participantes.”(Rappaport: 66), y como “aclara” Melo en “La hora inmóvil”

Soy, simplemente, el que ve y el que cuenta, yo, que no tengo nada que ver con esto, yo, acostumbrado a presenciar los actos de los demás, a grabármelos en la memoria, yo incapaz de sorprenderme con nada y mucho menos de conmoverme...”

²⁴ Una comunidad lingüística es un compendio de seres que hablan la misma lengua, con el mismo acento, que entienden lingüística y pragmáticamente los diferentes estatutos sociales y culturales, pues “la estructura de la propia lengua influye sobre la percepción y el recuerdo”(Lyons: 266), y se desarrolla en una misma área.

el eje, y aunque varían en cada comunidad comparten elementos. La base de los ritos antiguos fue la sonoridad, aunque auxiliado, y a veces sustituido, por gestos y otros artificios. Pero conforme el hombre desarrolló otros lenguajes, los ritos se volvieron plurilectales pues comprenden diferentes medios comunicativos: el iconográfico, visual, léxico, entre otros. De los cuales destaca la conversación interna: la escritura y el pensamiento.

Forjar la palabra es el destino del hombre. Todos los días nos enfrentamos con un mundo inhóspito por designar y controlar. Deseamos acercarnos a la divinidad en su poder creador, conformar mundos, entablar relaciones, más allá de nombrar, para dar vida. Y aquí comienza la lucha que Walter Benjamín denomina la caída del hombre y del lenguaje. Benjamín especifica que Dios no nombra, sino que crea, es decir “hacen, deshacen mundos / mientras los hombres hablan”, como ensueña Octavio Paz en “Hacer/deshacer”. Nosotros nombramos lo creado, pues “Dios otorga al hombre el don de la palabra; ésta, sin embargo, no tiene el poder creador del verbo” (Wohlfarth: 165). Únicamente a través del arte, se entabla una relación entre el sujeto y su posterior creación de ideas y conceptos. Y no existe mayor demiurgo que el narrador. Los escritores buscan un lenguaje preciso y precioso para huir del silencio puro y se centran en la sonoridad de las letras; y a la vez descifrar al hombre; muestran lo más puro del ser que muta de formas incomprensibles pero con acciones estáticas, eternas. Como aclara Heidegger en su contundente ensayo “Holderlin y la esencia de la poesía”, el poeta es el que conforma el diálogo que vuelve al humano, hombre; el que funda la sociedad; el que crea y entabla vínculos con lo divino; el hacedor de palabras²⁵ instaure la permanencia.

²⁵ Robert Graves en *La Diosa Blanca* determina que

Tan pronto como Apolo el Organizador, Dios de la Ciencia, usurpa el poder de su madre la diosa de la verdad inspirada, la sabiduría y la poesía, y trata de atar a sus devotos con leyes, la magia

4.2: Escritor-lector

El diálogo no sólo es decir, sino ante todo escuchar/leer. Para un lector, el libro que tiene en sus manos y lee con detenimiento y entrega es la Palabra que conforma la creación-relación léxico ritual. Y cada vez que uno lee decodifica, conformando un eje donde el autor es dios, el narrador es un diácono, los textos son el eje y la lectura es un ritual.

Partamos de la idea de que

escribir es intentar entender, es procurar reproducir lo irreproducible es sentir hasta el final el sentimiento que se quedaría en algo solamente vago y sofocante.(Lispector: 192).

Este reproducir lo irreproducible y el descifrar, por parte del lector, es lo que crea la relación ritualista entre el narrador-lector.

En la lucha por encontrar el término exacto, los símbolos y significados se tejen hasta conseguir una unión perfecta de los elementos. Ello se ve claramente en la prosa de “Los muros enemigos”, las palabras, el uso de la forma y el ritmo, que determina E.M. Forster, dan pie a ese religue, entre narrador-lector y entre los elementos del cuento en sí.

4.3: Forma

El escritor logra su maestría gracias al estilo en el cual se desarrolla y a la forma en la que el

narrador omnisciente narra desde muy cerca del protagonista, pero a menudo, cediéndole la voz, desapareciendo detrás de los pensamientos, exclamaciones o monólogos con que [...] se distrae de la monotonía” (Bowen:136).

inspirada desaparece y lo que queda es teología, ritual eclesiástico y comportamiento negativamente moral.

[...] El mito y la religión se visten con el lenguaje poético; la ciencia, la ética, la filosofía y la estadística con el de la prosa. (Graves: 674)

La forma es certera²⁶, al combinar puntos de vista: un narradores (extradiegético-heterodiegético²⁷ e intradiegético-homodiegético²⁸) sin cambios bruscos (por puntuación, espacio-temporal o transformación de los personajes), discursos (Directo²⁹-indirecto libre³⁰-Monólogos interiores³¹/flujo de conciencia³²), narraciones (psicológica-activa), tiempos verbales, además del uso de tiempo y espacio³³. Todos estos elementos crean una cadencia e impresión profunda -que Juan Vicente perfeccionaría en *La obediencia nocturna*-.

4.4: Ritmo

La forma y el fondo se asocian por medio de la palabra ideal, el uso adecuado de los elementos narrativos y la puntuación perfecta. En LME, Melo abusa, manipula y destroza los signos.

[...] la larga interminable hilera de paredes grises donde íbamos a poner nuestros nombres y la ventana de vidrios rotos que se abre y la mano desconocida que toma el arma que introduce la bala en el cañón que sube hasta los ojos que mira que centra que lo sigue que aprieta el gatillo y la bala que recorre el conducto negro que sale que silba que corre en el aire bajo el sol entre el calor al lado de otras balas dirigiéndose a él buscando su pecho el sitio preciso abajo exactamente abajo y un poco a la izquierda de la tetilla izquierda y no sentir nada[...] (89)

Termina cada párrafo con una coma, elide cambio de ritmo más permanece con el uso claro de los puntos y aparte: nueva idea-nueva acción. Melo sabe que la prosa genera la

²⁶ En esta tesis no ejemplificaré cada elemento, por la brevedad del estudio, pero profundizaré en un trabajo futuro.

²⁷ Extradiegético-heterodiegético: Narrador omnisciente tanto neutral como selectivo. Ajeno a los elementos anecdóticos.

²⁸ Introdiegético-homodiegético: Narrador protagonista. Participa en los hechos que narra.

²⁹ Directo: Representación de la voz de los personajes intercedido por guiones o comillas; es en tiempo presente. Uso común del diálogo.

³⁰ Indirecto libre: Discurso neutral al mezclar narrador omnisciente con primera persona emocional. El narrador toma prestada la voz del personaje.

³¹ Monólogo interior: Prescinde del narrador, pero se mantiene la puntuación y el orden sintáctico.

³² Flujo de conciencia: No existe orden y el monólogo puede ser racional o irracional.

³³ El siguiente capítulo se centra en este tema.

cadencia intelectual, por ello no usa “blancos activos” ni artificios que desmembrarían la pureza del lenguaje.

El rompimiento con las normas ortográficas no es una creación del veracruzano, ejemplos célebres como Joyce en el monólogo de Molly en el *Ulises* o García Márquez en *El otoño del patriarca*. En los tres casos, las palabras fluyen y los elementos cognitivos de los personajes confluyen, herencia del psicoanálisis freudiano, sin impedir los momentos para “respirar” ni el cambio de punto de vista. Hay que aclarar que estos usos no son arbitrariedades formales sino mecanismos que dan pie al ritmo, y es que la prosa de Melo nos cimbra con sus “hermosas apariciones y desapariciones” rítmicas y su fuerza formal. Por ello es considerada por los críticos como la más delicada de la generación, la más musical³⁴, adjetivo que Melo detestaba, pero cierto, ya que

Esta belleza de la prosa se apoya primordialmente en un elemento: el ritmo, conseguido con base en una puntuación maliciosa y en el uso inteligente de las repeticiones (Patán, 2006: 178)

4.5: Repeticiones

Las repeticiones son el eje de todo ritual³⁵, porque “La conducta de un ritual tiende a ser puntillosa y repetitiva” (Rapaport: 69). Las repeticiones actúan en dos vertientes, en el uso cíclico que induce al trance y liga a los implicados con la esencia del ritual, y el uso como nexos especificadores con los símbolos no perceptibles, es decir, como la divinidad es un ente imperceptible, las palabras son las que le dan forma, de esta manera la repetición del nombre da tridimensionalidad a lo invocado. En LME se dan los dos elementos.

³⁴ Las repeticiones de Melo nos remiten al minimalismo musical donde convergen sentidos rítmicos repetitivos, con sonoras discordantes, y melódicos, aunque el minimalismo busca más la armonía que la melodía.

³⁵ Por ejemplo, algunas tribus africanas, que se han convertido en un cliché del ritual, entonan cantos alrededor del tótem; los judíos cantan los libros revelados; los budistas y los hinduistas repiten *ad infinitum* pequeñas oraciones, y los cristianos tienen como leitmotiv la palabra Amén y el “Padre nuestro”.

LME al igual que LON, se centran en la ritualidad literaria, y los dos convergen en un punto esencial, la repetición constante de la Diosa Blanca, la mujer³⁶ que abre las puertas del paraíso³⁷. En LON, Beatriz (Viterbo) es la que alienta y orienta al personaje principal, al igual que Adriana; en LME, sólo hay una divinidad, Josefina³⁸, la que durante treinta párrafos del cuento, el narrador invoca veintiséis (26) veces. Josefina. Josefina, mi amor. Josefina. Una tras otra, párrafo con párrafo, Josefina hace su aparición hasta demostrar que el fin ritual del cuento se centra en ella, porque “la mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse.” (Campbell (1959): 110), en su nombre.

Por ello, Josefina, esa divinidad inaprehensible, toma forma cuando el personaje repite su nombre. Por medio de la repetición el personaje entra en trance y los implicados externos, encontramos el eje léxico del acercamiento a lo divino, posible sólo por la palabra.

Se borra la tarde primera, el día siguiente, las otras noches, los quince años, su figura. Sólo queda el nombre. (88)

³⁶ Resalta que en casi todas las narraciones de Melo sea una mujer la divinidad y el objeto del deseo, cuando fue abiertamente homosexual, y que no haya buscado que sus personajes y directrices sean “iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo”, como estipula Luis Cernuda en *Los placeres prohibidos*.

³⁷ “Melo llegó al descubrimiento que la escritura no era la puerta de entrada al paraíso. Era, si acaso, la puerta a una comprensión de la imposibilidad del paraíso.” (Patán, 1989: 264)

³⁸ Ahondo en esta figura en el capítulo VI, 1.

5: INMUTABILIDAD

El pasado más lejano es el que más concentra la energía de la explosión. Todo recuerdo intenso se acerca a la fuerza.

(Quignard:12)

La tercera característica del ritual, según Rappaport, es la inmutabilidad. El tiempo y el espacio están conformados por la realidad mítica o sagrada y la profana, la nuestra. Por eso, la conjunción temporal se da en un *momentum* eterno o en el alargamiento de una minúscula fracción temporal, cuando el hombre está fuera del espacio y de sí, inmerso en un período inexistente, pues el tiempo y el espacio están disociados en la eternidad y en el instante, pero indisolubles en cualquier narración.

5.1: INMUTABILIDAD TEMPORAL

El hombre está conformado por tiempo aunque sea un concepto más que un hecho, pues como diría san Agustín, "¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro" (Borges, 1980: 128). El tiempo es una división autoritaria de la eternidad, es decir, desfragmentar la simultaneidad de los tiempos en pasado, presente y futuro. El hombre trata de calcular la unión de instantes en los que está inmerso para contabilizar su vida. Porque, como dice Guittou, "la eternidad es más fácil de captar que el tiempo de definir" (Carretero: 16). La naturaleza hace lo mismo: mide en ciclos repetitivos, es decir cuasi eternos, porque como dice Schopenhauer, desconocen la muerte y los recuerdos. Más allá del hombre y de la naturaleza, la divinidad es omni-temporal, su pasado es presente y futuro; la eternidad es un atributo único, vedado para los hombres.

Lo contrario de la eternidad es el instante, donde se detiene el tiempo, y se crea una sucesión de hechos que conforman la diferencia entre pasado-presente-futuro. El instante es el momento entre el antes y el después. En el ritual, el tiempo se detiene en un instante, no hay pasado ni futuro sólo un presente extenso que simboliza el eterno. A esto lo llamaré tiempo litúrgico, porque, como dicta Eliade, para el hombre religioso no es homogéneo ni continuo.

5.1.1: Tiempo litúrgico

El tiempo litúrgico es la unión del sagrado y el profano, la actualización del acontecimiento Sagrado ocurrido en una época mítica.

En LME el tiempo litúrgico se conforma tanto fuera del libro como de la narración. Los lectores somos los entes religiosos. En todos los tiempos y en todas las lecturas, el hecho se repite tantas veces como se lea. Es eterno el instante mientras algún lector evoque los innumerables caminos cargados de símbolos, pues

"[...] una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada." (Eco: 11).

Además de este elemento que eterniza el instante, fuera de la narración, se crea este tiempo litúrgico con dos elementos, los datos escondidos en hipérbaton y datos escondidos elípticos³⁹. El personaje-narrador se sacrifica⁴⁰, acelera, aún en contra de

³⁹ Mario Vargas Llosa los diferencia. el dato escondido en hipérbaton: es totalmente omitido en la historia; escondido elíptico: "el dato es provisionalmente suprimido, está solo descolocado, ha sido arrancado del lugar que le correspondía pero luego es revelado, a fin de que la revelación modifique la historia." (Vargas Llosa: 1971: 279)

⁴⁰ Tema que amplío en el capítulo VI,2.

sus deseos más íntimos, la linealidad vida-muerte, pero plantea el eterno retorno⁴¹ cuando le pide a su hijo⁴²:

No le digas “madre” porque tú no la habrás matado. Seré yo, en el mismo instante de mi muerte, al mismo tiempo, como nos ocurría cuando dormíamos juntos. No le digas “madre”, dile, por favor, “Josefina, amor”. (88)

Asesinarla será la única manera de regresar al tiempo sagrado y romper con este tiempo profano. El eterno retorno donde todos los espacios se concretan en un momento perpetuo.

En otro tiempo nos dijimos las mismas cosas, así nos amamos, de esta manera nos dimos muerte, él a ella, ella a él, el hijo al padre y la madre en recuerdo o en nombre o en orden del padre o de la madre. En un tiempo muy antiguo, olvidado hasta ahora. (89)

5.1.2: Tiempo sagrado

El tiempo sagrado es el tiempo primigenio, el Origen, donde vivían los dioses, es el pasado puro y fuerte. Este tiempo beatífico, fundacional, siempre es en el pasado y positivo.

Ese sentimiento se puede ver en la relación del narrador con su hermana en *La obediencia nocturna*, y en LME, ya que

Los habitantes de la obra de Melo avizoran aterrados el punto al que se aproximan mientras atisban nostálgicos, alentados por pueriles e inútiles regresos, los ecos del mundo que dejan atrás. (Ramos: 36)

El fin del ritual es regresar a ese Tiempo Sagrado, o más bien instaurar en el presente las características fundacionales. Recuperar, regresar al origen, sacralizar la realidad es el fin.

[...] ese mañana que quisiera vivir ahora, es ese momento, sabiendo de antemano lo que iba a ocurrir para vivirlo hasta morirse ahí mismo, hasta agotarlo, hasta huir para que nada de lo que iba a suceder sucediera. (84)

⁴¹ Borges dicta, en nombre de Marco Aurelio, de que cualquier lapso temporal contiene en sí toda la historia.

⁴² Ver capítulo VI,4

El personaje vive anclado a un pasado idílico, la Diosa era suya pero una intromisión lo desligó, ahora por todos los medios, incluida su muerte, está dispuesto a recuperar. Y el primer paso es recordar.

No le traía el recuerdo de ella, su cuerpo, sus ojos asombrados, aquella historia que vivió a su lado. No le dijo nada de la tarde en que se encontraron, de aquella tarde preparada para ellos, del camino recorrido para llegar a la fiesta. [...] No le dijo nada del calor que hacía aquella tarde en que se tomaron de las manos, en que ella torció la boca y contestó “sí, mañana nos veremos”, y de ese mañana todo nuevo para él [...] (84)

El tiempo sagrado se basa en el placer, el enamoramiento y en la fiesta, este hedonismo, se fundamenta, según Eliade, en que la fiesta social/sexual se desarrolla en el tiempo original. El tiempo “Que pertenezca a ella, que sepa a ella, que sea ella, nadie más.” (82)

5.1.3: Tiempo profano

El tiempo profano es el presente, el mundo de los humanos, -donde vive el narrador, el protagonista y el lector⁴³-, el de la naturaleza, es un presente perpetuo, un tiempo sin ruptura, monótono, donde las acciones se secundan con un orden aparente, pero insulso si no es “interrumpido” por la evocación del tiempo sagrado, y evocar siempre, es por medio de la palabra, ver hacia atrás⁴⁴, hacia lo indeterminado. En cambio, el tiempo profano es un tiempo contable.

⁴³ Bourneuf y Ouellet, determinan que el tiempo de la escritura está determinada por los avatares que vive el autor, y que ciertos mecanismos narrativos evolucionan de una obra a otra, en el caso de Melo es claro ver esto en el paso de LME a LON.

El tiempo de la lectura, es anacrónico, los hechos narrados no transcurren a la par de la lectura; Pimentel considera, y coincide, como una sinrazón que el tiempo narrado tengan que ser afín al tiempo de lectura. El otro elemento que los franceses abarcan es la distancia entre el lector original y el actual, que en el caso de LME no se da, porque en cuarenta años el lenguaje es el mismo.

⁴⁴ Como ejemplifiqué, las culturas se basan en la idea de que el tiempo de los dioses ha pasado, en el que vivimos es un momento desprovisto de la divinidad.

Habían caminado uno, dos, tres días, tres días y tres noches, el sol y la luna arriba, siempre sobre sus cabezas, disco rojo, disco blanco, advirtiéndoles de que cada paso los acercaba más [...] (82)

El tiempo profano se instaura cuando el protagonista está alejado de la divinidad, al perder a Josefina y encaminarse hacia el sacrificio, comienza la acción. Sólo al mutar en el hijo, en un futuro que en el momento de la muerte se convierte en presente, se une al tiempo sagrado. Aunque el futuro no existe, es un presente lejano que a pasos agigantados se aproxima, él es un profeta⁴⁵, actúa como un narrador protagonista y omnisciente a la vez, donde al conocer el futuro subraya que la ruptura con el presente es por medio del pasado, el tiempo sagrado, aunque las acciones sacralizadas ocurrirán en un presente cíclico que alternará lo sagrado y lo profano.

5.1.4: Tiempo narrativo

El tiempo narrativo es uno de los pilares de cualquier creación literaria, y Juan Vicente lo utiliza con maestría.

El siglo veinte fue, tal vez, el de mayor rompimiento formal dentro de la literatura y, ante todo, en el uso de la psique de los personajes, herederos de las transformaciones freudianas, y el tiempo, hijo de la teoría relativista de Einstein. Si el tiempo no es tan lineal como creíamos, las narraciones no tienen porqué serlo,

[...] hacen mayor hincapié en el instante que en la duración; el tiempo ya no es un río o un círculo mítico, sino un espejo roto en mil pedazos o fragmentos microscópicos. (Bourneuf: 155).

La Generación de Medio Siglo destaza la cronología sin marcas explícitas que anclen al lector en estos cambios vertiginosos (ejemplos: *Farabeuf* y *La obediencia nocturna*). En

⁴⁵ En el capítulo VI, 2 indago sobre la relación adivinatoria-profética del personaje principal.

LME, Melo utiliza con gran acierto los saltos cuánticos, el tiempo de la historia se debate entre lo sagrado (recuerdos) y lo profano (tres días de viaje).

Dentro de la historia, el principio temporal que utiliza es, usando la división de Evans-Pichard, de tiempo ecológico y tiempo estructural. El tiempo ecológico, usado por los primitivos, es la relación con el entorno, “tres días con el sol cayéndoles encima” (84), y el estructural refleja las relaciones y el proceso social, “Y destruye, borra el recuerdo, rompe la imagen del padre, la mano que caía que caía que caía contra su cara, la palabra, los diez, los doce, los quince años. “(86). El tiempo estructural es contable pero difuso, en cambio el ecológico es cíclico, natural, lineal.

¿Y el tiempo del discurso?

Como casi todos los relatos modernos, el cuento empieza *in media res*, en este caso al final de ese “segundo acto”, y por medio de analepsis y prolepsis le dan profundidad a la historia y a los personajes. Pero estos elementos no son los únicos que generan la rapidez del cuento. Y hablo de rapidez mental porque son elementos que atrapan al lector, pues como aclara Italo Calvino

La rapidez y la concisión del estilo agradan porque presentan al espíritu una multitud de ideas simultáneas, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas, y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que éste no es capaz de abarcarlos todos y cada uno plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones. La fuerza del estilo poético, que en gran parte es una con la rapidez, no es placentera sino por estos efectos, y no consiste en otra cosa. (Calvino: 55)

Esta sensación placentera creada por la velocidad se centra en varios elementos⁴⁶, como la pausa descriptiva⁴⁷, el resumen⁴⁸, la escena⁴⁹ y la elipsis⁵⁰. Melo utiliza los cuatro,

⁴⁶ Para el análisis tomo prestados los cuatro postulados del *tempo* narrativo de Pimentel.

⁴⁷ Pausa descriptiva: El tiempo de la historia se detiene, con descripciones *narratoriales*.

⁴⁸ Resumen: Los sucesos tienen una duración mayor en el tiempo diegético que en el discurso narrativo, es detallado.

⁴⁹ Escena: Relación concordante entre historia y discurso, con detalles y diálogos.

pero destaca la elipsis, visto no sólo como un acortamiento, sino aceleración de los hechos narrados, por medio de repeticiones activas y léxicas, y la elisión de signos puntuales.

[...] corre hasta su vestido su cabello sus senos el inmediato deseo de poseerla a ella la primera corre hasta la tarde preparada para su encuentro hasta su caminar su esquivar gentes su temor de saberla encontrada y perdida ahí mismo su miedo de verla desaparecer su acercarse su estar ya cerca su llegar (87)

Las repeticiones de Melo no sólo son palabras sino también hechos, lo que lleva a ese trance que mencioné. Al ser narrados de forma repetitiva, los hechos se vuelven fundamentales, y quedan impregnados en la mente del lector, pero, lo más importante, es que se utiliza la técnica del ritual, la repetición de ciertos pasajes, para dar una noción de circularidad temporal, ya que al ser repetidos en diferentes momentos, el lector no define la cronología del relato, y no sabe si ocurrió antes o después del discurso.

5.2: INMUTABILIDAD ESPACIAL

El primer efecto de las emanaciones cosmogónicas es el de limitar el escenario del mundo en el espacio [...].
(Campbell (1959): 249)

Carlos Fuentes dictamina que

El planificador de la ciudad la organiza para beneficio del ciudadano, en lugar de dejarle vivir y crecer libremente. ¿Cuáles son las reglas del planificador? [...] en realidad, nos ha llevado a todos los reinos del azar y, por lo tanto 'el peligro reside ahora en nosotros, en nuestras estructuras descuidadas y violentas'. El habitante de la ciudad se enfrenta al

⁵⁰ Elipsis: Saltos cuánticos, donde la relación entre historia y discurso es inconexa, con lenguaje sucinto.

planificador y le suplica una especie de comunión: una comunión autocrítica de planificadores y habitantes. (Fuentes: 132)

Ese planificador sujeta a los habitantes-personajes en un espacio que los conforma, en momentos los aprisiona, que intercede en las decisiones y sobre todo que los modifica. A fin de cuentas, como aclara Pimentel, el relato se sustenta en el tiempo, pero sin el espacio la ficción es inviable.

5.2.1: Espacio narrativo

Juan Vicente Melo es un buen planificador, no con la insoportable descripción de los escritores del siglo XIX, sino desplazando el espacio y con descripciones centellantes. Lo que si nos recuerda a algunos decimonónicos es la influencia del entorno en los actantes. Desde la polis medieval de “Los muros enemigos” hasta la ciudad que recorre el narrador en *La obediencia nocturna*, Melo conforma a la metrópoli como el espacio para la conformación del rito, pero también como un enemigo anónimo, un ente que conforma el destino trágico de los personajes, pues “La ciudad aparece como síntesis objetiva de una circunstancia siempre hostil” (Ramos: 65). En LON, la ciudad y sus habitantes son el enemigo

Beatriz: las calles están oscuras. Esta ciudad me da miedo. En una esquina, un grupo de muchachos grita y pelea. Cuando paso a su lado, alguien dice algo y empiezo a correr. (1969: 119)

En LME la ciudad también es un espacio adusto, que sería sagrado si se hubiese compartido con la divinidad, pero al anticiparse la muerte no se cumple la sacralidad; el espacio tiene un elemento no sólo simbólico-ritual sino narrativo, por medio de repeticiones, de anclajes descriptivos, Melo nos transporta y nos deleita por la

dimensión espacial del relato, de hecho el cuento comienza con una descripción detallada, topográfica, temporánea y memoriosa.

La Ciudad apareció de pronto. La vieja ciudad protegida por largas hileras de muros altos y grises, muros conocidos a fuerza de ser imaginados, de haberlos visto mañana, tarde, noche, en la mente, aquí, detrás de los ojos, altos, grises, largos, protegiendo la vieja ciudad, la ciudad y todas sus casas y sus gentes, la ciudad dibujada, señalada [...] (82)

Es tan importante el dónde, que el título del cuento remite al espacio. Un ejemplo de la preponderancia espacial es que repite treinta veces “muros”, 21 “ciudad”, 34 “espacio” y hay más de cuarenta anclajes locativos.

Las descripciones son de forma predicativa, cuando nota su lugar de origen “corre entre el chirrido de alambre y la hilera de hamacas blancas rojas azules que se balancean despacio suavemente” (86) o a dónde se dirige “cada paso los acercaba más, cada vez más a la gran extensión de médanos donde está erigida la ciudad, anunciándoles la visión de los muros” (82).

Al igual que con el tiempo, Melo utiliza la repetición y breve descripción “tipo inventario”, propia del relato, para dar la idea de fugacidad y de incertidumbre. Nunca conocemos cómo es el lugar de origen, el pueblo o ciudad sagrado, pero no es necesario, conocemos la perspectiva del personaje y del narrador, que representa cada lugar, ya que “La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo”. (Pimentel: 41)

5.2.2: Espacio sagrado

Si uno de los fines del ritual es comunicar al hombre con lo divino, la conformación de un espacio sagrado es fundamental, no se puede realizar el rito en un lugar profano, por eso se elige un Centro, que antes fue habitado por los dioses o donde la comunicación

puede ser directa, en ello se fundamenta la creación de templos que acercan al “cielo” y alrededor de este eje se conforma el mundo⁵¹, a fin,

[...] toda morada se sitúa cerca del *Axis Mundi*, pues el hombre religioso desea vivir en el ‘centro del mundo’, dicho de otro modo: en lo *real*. (Eliade: 52).

Si el hombre está alejado de lo divino se pierde, todos desean vivir en el mundo de los creadores, y se conforma esa nostalgia por el Edén perdido.

En LME, Melo utiliza esta idea de lo sagrado. El personaje habita un lugar sacro, ahí conoció a la Diosa y se enamoraron; la casa es la Tierra Santa, donde concretaron sus deseos, tuvieron un hijo, fue despojado de su humanidad y donde se consagra. Uno de los lugares sacralizados, al igual que en LON, es el cuarto, único espacio que le concede individualidad, donde se refugia, planea las batallas que espera nunca librar y escribe la carta que definirá la importancia ritual del cuento, el sacrificio y el eterno retorno.

Y la carta escrita en el cuarto oscuro mientras adivinaba lo que estaba pasando, un papel arrugado, unas frases que subían y bajaban entre sollozos, hipos y una pregunta estúpida atorada en la garganta. (88)

Sólo el cuarto está desposeído, porque con Josefina todos los espacios pueden ser consagrados. Es una teofanía constante y el ritual que sacraliza es el acto sexual.

El sentir a ella, el sentirse en ella, el ser ella, él y ella, no uno y otro, sino los dos al mismo tiempo [...] (84)

Porque no hay espacio más sagrado que el cuerpo “corre hasta su vestido su cabello sus senos el inmediato deseo de poseerla a ella la primera” (87). La concreción del cuerpo virginal en una posesión divina nos remite a las persecuciones libidinosas de los dioses

⁵¹ No es casual que todas las ciudades se erijan a partir de un centro religioso. Porque la creación de un territorio equivale a la fundación de un mundo, y lo que se encuentre fuera representa al caos.

griegos, pero ante todo a la fusión de lo terrestre y lo celestial durante el orgasmo, la concreción de la vida y la muerte en un instante.

Los espacios donde retoza con la diosa son ungidos. Pero, en el momento en que el General ultraja su vivienda⁵², se pierde el espacio sagrado, se vuelve un lugar sacrílego. Al no haber espacios sacros se debe imitar la cosmogonía.

[...] imitador de los actos divinos, el hombre debe reiterarlos. Si los dioses han tenido que abatir y despedazar un Monstruo marino o un Ser primordial para poder sacar de él el mundo, el hombre, a su vez, ha de imitarles cuando se construye su mundo, su ciudad o su casa. De ahí la necesidad de sacrificios sangrientos o simbólicos con motivo de las construcciones [...] (Eliade: 50)

Y él sabe que dará su vida para destruir un espacio que iba a ser sagrado pero que ahora será propiedad del trasgresor, del que lleva en sí lo profano. Como él no puede sacralizar el espacio lejos de la Diosa, tiene que sacrificarse y asesinarla para reinstaurar el orden y regresar al paraíso perdido. En LME se utiliza el mitema⁵³, la violencia sacraliza el espacio.

5.2.3: Espacio profano

Cuando la narración comienza, el personaje ha perdido su espacio sagrado, todo es un lugar profano que, como la palabra indica en latín, está “fuera del templo”. Está en el desierto, metafórica y espacialmente hablando, donde no hay símbolos ni signos que lo anclen a lo divino⁵⁴, por ello recurre a la *evocatio* que describe Eliade, al repetir su nombre, recordarla mientras transita por lo profano, sacralizando los espacios conforme avanza.

⁵² En la mitología y la historia hay varias impertinencias, como la historia del saco de Roma por las tropas de Carlos V en 1527, o la violación de Ajax a Cassandra en el templo de Atenea. Los dos ejemplos, fueron castigados por la historia y la divinidad.

⁵³ Levi Strauss maneja los mitemas, donde la perspectiva mítica es alterada en sentido opuesto al mito.

⁵⁴ El problema con el personaje es que no es panteísta, no puede seguir la idea cristiana de “levanta una piedra y ahí me encontrarás”.

Al abandonar su casa, pierde la idea de comunión y, es lo interesante en LME, se maneja un sentido opuesto al ritual. Los muros iban a ser un espacio sagrado, el mayor porque “[...] iba a escribir sus nombres en la pared del torreón llamado de los siete caballeros, ahí bajo la ventana de los cristales rotos.” (90) Al inscribir sus vocativos, la divinidad concreta ese lugar, no hay mayor espacio sagrado, que aquel donde la divinidad estampa su firma.⁵⁵

Algún día iremos, le había dicho aquella mañana, tres días y tres noches hasta toparnos, de pronto, con los muros. Pasaremos por la puerta del más bello de todos los torreones, el que llaman de los siete caballeros, así, tomados de la mano, como ahora, tú con tu vestido blanco y yo con mi pantalón nuevo, los dos muy juntos, como ahora, tocaremos las paredes de los muros y escribiremos nuestros nombres con una navaja para que nadie los borre y se sepa que estuvimos [...] (84)

En el momento en que Josefina le es infiel, el espacio y el tiempo se profanan, los muros se convierten en enemigo, como se titula⁵⁶ el relato, que debe ser destruido, por ello su mayor acción “terrena” es señalar el punto débil del torreón, para ser conquistado por el hombre que rompió su vínculo sacro.

Si la diosa no está con él, el espacio no tiene significado por lo que

Hay que desbaratar esos muros, derrumbarlos, reducirlos a polvo, acabar con la ciudad y todas sus gentes. (85)

⁵⁵ En la religión judeo-cristiana hay varios ejemplos, desde el monte Sinaí, donde Dios se “aparece” ante Moisés, hasta el Cerro del Tepeyac, donde la Virgen de Guadalupe estampa su faz en la tilma. Ambos espacios son símbolos sacros. “Entonces Dios le dijo: `No te acerques hasta aquí. Quítate las sandalias, porque el suelo que estás pisando es una tierra santa`”. (Éxodo, 3:15)

⁵⁶ Ver capítulo VII, 1

6: LOS ACTANTES

Ya no deseamos ni tememos, somos lo que se ha deseado y se ha temido.

(Campbell (1959): 151)

Un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida.

(Elizondo: 7)

Pueden ir en paz, la misa se ha celebrado. Los implicados se dispersan, el ritual se ha efectuado en un tiempo, un espacio y con una formalidad inherente, pero sin la gente no se habría realizado. El elemento fundamental de todo ritual son los participantes.

Un orden litúrgico es una secuencia de actos y expresiones formales y como tal se realiza, se hace real, se convierte en *res-* solamente cuando estos actos son ejecutados y esas expresiones son pronunciadas. Esta relación de acto de ejecución con aquello que se está ejecutando –que produce- no puede sino especificar también la relación del ejecutante con lo que se está ejecutando. No está simplemente transmitiendo mensajes que encuentra codificados en la liturgia, sino que está participando en el orden al que su propio cuerpo y aliento dan vida, es decir, está formando parte del mismo. (Rappaport: 183)

Todos somos parte del rito, y uno de los más importantes se da por la lectura, donde participan el autor, el lector y la obra. La célebre frase de Flaubert “Madame Bovary soy yo”, acarrea dos verdades, de ida y vuelta, los autores están inmersos en su creaciones y los lectores nos quedamos con residuos de lecturas impregnados en nuestro ser. Y es que toda historia -aun las generadas alrededor de la *Nouveau roman-* giran en torno a las acciones de los personajes⁵⁷.

Si los rituales no son ejecutados son inexistentes aunque los niveles de participación varían. Como aclara Rappaport, el nivel de implicación es diferente entre

⁵⁷ Aunque la novela se estructura en torno a los personajes y el relato alrededor de la anécdota, no por ello, los ejecutantes son prescindibles.

los participantes, al igual que en los personajes, dependiendo si son agentes⁵⁸ o pacientes. Pero los personajes se dividen no sólo de acuerdo a su nivel de participación, también al papel que ejecutan⁵⁹. Hay protagonista, el que conduce o comunica; antagonista, el que genera conflicto; el objeto deseado o temido; el destinatario, es el destino que se enfrenta con el personaje; el destinatario, beneficiario de la acción; y el adyuvante, el que ayuda a los anteriores.

Pasando de la narratividad⁶⁰ al ente, es fundamental que anclamos ciertas características para que los recordemos y nos transformen. Este impacto se da porque cada personaje es único, aún los estereotipos tienen alguna marca de individualidad, lo que los vuelve entrañables y los humaniza, tanto que la sociedad toma prestados personajes de la literatura para describir sus acciones: prometeico, quijotesco, kafkiano, bovarismo, etcétera.

El punto de partida para conformar esta permanencia es el nombre. Al igual que con los humanos, en torno al nombre los personajes adquieren identidad, podemos evocarlos con sólo escuchar el vocativo.

Walter Benjamin e Irving Wohlfarth hablan de la importancia del nombre como medio de individualización, el nombre vuelve único al ser y le da su carácter de existente, pues se les puede convertir en signo y símbolo. “*Josefina*, murmuró. El nombre le sonó a nombre y no a ella.” (82) Mas ante todo “para nombrar las cosas, entonces, el hombre no tiene más que prestarles atención. Al comunicarse entre ellas, se comunican con él” (Wohlfarth: 157). El nombre propio es la “inalienable esencia del dios

⁵⁸ Hay agentes influenciadores, modificadores y conservadores (Bourneff/Ouellet)

⁵⁹ Utilizo la distinción de Étienne Souriau en *La novela* de R. Bourneff y R.Ouellet

⁶⁰ No sólo es fundamental qué acción realiza sino cómo es presentado, lo que implica la objetividad o subjetividad de la acción y nos sitúa de forma cercana o distante, tanto en impacto como credibilidad con el personaje. La perspectiva puede ser de cuatro formas⁶⁰: presentado por sí mismo, por otro personaje; a través de un narrador heterodiegético, o la unión de éstos.

o la cosa nombrada". A la vez que la palabra, el verbo, crea, configura a través de la nada y por ello

Sólo en Dios las cosas tienen un nombre propio. Ya que, ciertamente, en el verbo creador, Dios les da existencia al llamarla por su nombre propio. (Wolfarth: 168).

Lo siguiente es la descripción física y psicológica del personaje. Los rasgos físicos nos permiten conformar al representante, los personajes más cimentados en el inconsciente colectivo son los que tienen una descripción "completa"⁶¹. En cambio, cuando es descrito de forma vaga, el lector recurre a la imaginación⁶² y arma el rompecabezas, muchas veces con piezas inexistentes. La descripción va desde lo general: altura, complexión hasta lo particular: facial, corporal, vestimenta y gestos. Los gestos son fundamentales, porque conllevan una descripción fisonómica y psicológica a la vez. Los elementos mentales son los que determinan a los individuos y cómo responden a las encrucijadas vitales; la congruencia entre la descripción psicológica y las acciones, generan la verosimilitud.

La novela tiende a la descripción detallada del personaje y la empatía con el lector, en el cuento es imposible, porque la brevedad haría que fuera agobiante y al centrarse en la anécdota es la reacción la que cimbra; aun en casos anticlimáticos⁶³.

Si una historia no es creíble no nos sacude, por ello el poder de persuasión se basa en la congruencia de los personajes en torno a la anécdota, y la libertad al autor. Como bien dijo Sartre, para que los personajes vivan hay que darles libertad.

Los personajes de Melo carecen de libertad en torno a la anécdota y al narrador, porque están destinados, no porque estén sujetos al capricho del autor. Tienden a ser

⁶¹ El Quijote o Satanás, son de características disímiles, tanto exteriores como internas, pero su impacto popular es auxiliado por la representación icónica (Cervantes-Picasso o Dante/Milton-Doré).

⁶² En literatura, las descripciones son metafóricas, y no abarcan todos los elementos visuales, por ello una clave de la lectura es la absorción individual del personaje, donde cada lector conforma un personaje único. Esta es una de las causas, que las grandes obras literarias fracasen en su extrapolación al cine.

⁶³ Ejemplo máxime es Raymond Carver, donde los cambios se sitúan fuera de la historia, pues los personajes inmutados continúan su vida sin percatarse que algo los transformó.

indeterminados, huecos, codificados. Melo utiliza personajes base con características físicas poco sugeridas y un trasfondo psicológico que les permita enfrentar una realidad/anécdota, la mayoría de las veces trágica, y cumplir su metamorfosis. En LON, no busca explicarle al lector los rasgos más cercanos al personaje -es complicado distinguir entre Marcos y Enrique- sino siti(u)arlos (al personaje y al lector) en un entorno y una anécdota donde lo relatado carece de importancia ante la exhibición de los recursos utilizados.

Si nos preguntamos sobre la índole de estos personajes, un rasgo que parece caracterizarlos: el que vivan apartados y el que parezcan extraños al común de los mortales; esto sin dejar de pertenecer al mundo más cotidiano que pueda imaginarse. [...] Pudiéramos afirmar que hay una voluntad de singularización. Voluntad no siempre conciente pero sí constante. En los personajes de Melo se da como señal descriptiva un desasosiego eterno, de ser incómodo en la encarnadura que le ha tocado como destino. (Patán, 1989: 263)

En LME, Melo utiliza 5 participantes: Josefina (La Diosa), el protagonista (Profeta), el general (la otredad negativa), el hijo (el eterno retorno) y los soldados (la concurrencia).

6.1: La Diosa

El eje de LME es el ritual para reconfigurar el vínculo amoroso. Y la figura focal es la amada.

El amor otorga carta de identidad al hombre, de ahí que su búsqueda y recuperación resulten el proyecto del género humano. (Ramos: 43)

El primer punto del ciclo del amor, como lo define Stendhal⁶⁴, es la admiración. El ver en el otro lo maravilloso, un ser único que puede completar la bipartición platónica.

⁶⁴ Stendhal es ejemplo del amor occidental; en oriente, particularmente en la India se manejan cinco grados amorosos (Campbell, 1994: 177). El primero, es el de servidor a amor; el segundo el amor entre amigos; el tercero, el amor hacia los niños; el siguiente entre los esposos; y el último grado es el amor

Corre hasta llegar a la tarde en que descubrió a Josefina entre todas las mujeres de la fiesta (86)

Después viene el deseo de poseer al otro, o más bien de ser poseído y la esperanza de relacionarse, con el miedo de fracasar, al deleitarse las virtudes que caracterizan al otro.

corre hasta la tarde preparada para su encuentro hasta su caminar su esquivar gentes su temor de saberla encontrada (87)

Después viene lo que se llamaría “un mal de amores”, el amante sufre por la amada, “y perdida ahí mismo su miedo de verla desaparecer” (87), hasta llegar a la enajenación amorosa, ese deseo que sólo los amantes tienen: ser omnipresentes y omniscientes del otro, que es en sí el mismo: amante y amada se funden hasta ser uno.

Pero qué ocurre cuando esta enajenación se da por la diferencia irreconciliable entre Él y Ella, pues él es un humano más ella es perfecta, es totalizadora, es la divinización de la amada y Josefina es la Diosa. Si Eros es el mayor dios heleno, la mujer es para la mitología, como aclara Joseph Campbell, la Totalidad, lo que engloba el mundo, por ello el origen y el fin es femenino: La naturaleza, La tierra, La madre, La muerte...

La Diosa⁶⁵, oculta en la figura de la madre y de la amada, es divinizada cuando el profeta llega al quinto escalafón hindú: el amor pasional y eterno hacia el humano o Dios. Esta idealización es la que la convierte en deidad del narrador.

pasional, entre humanos o hacia Dios, es un amor eterno, donde se sacrifica todo por la revelación amorosa.

⁶⁵ Durante las épocas neolíticas el eje mítico era la madre Tierra, la dadora de los elementos vitales y receptáculo de los muertos. Era una deidad pasiva, de sociedades agrícolas y pacifistas, que daba a los hombres sus frutos y recibían los deshechos, de una forma maternal y amorosa. Durante más de cuatro mil años los hombres adoraron a la Tierra en el día y la Luna en la noche, pues los alejaba de los peligros nocturnos. Pero alrededor de 1250 a.n.e., los guerreros carnívoros arrasaron con sus dioses activos, solares, e impusieron la divinidad patriarcal. Los sacerdotes pasaron de ser hijos y amantes de la Diosa a convertirse en comparsas o súbditos del Dios reinante, sobre todo en las culturas fundacionales como la helena y la hebrea.

No sólo existe una diosa femenina cuando la diviniza, pues antes se manifiestan los rituales hacia la divinidad femenina, la fertilidad. Es una sociedad agrícola y las mujeres buscan que la próxima siembra sea fecunda⁶⁶. El día que la conoce es la celebración de la Diosa. Hay bailes, música, el clima es cálido y las mujeres avientan semillas a la suelo, para que Perséfone abandone su lecho infernal y regrese con su madre, Demetris, la que fecunda la tierra.

No le dijo nada de la tarde en que se encontraron, de aquella tarde preparada para ellos, del camino recorrido para llegar a la fiesta, de la puerta que chirrió cuando cruzó la alambrada, de la música que se oía a lo lejos, de las hileras de hamacas amarradas al tronco de las palmeras [...] los brazos morenos que aparecían y se escondían y volvían a aparecer y arrojaban unos granos de maíz al viento. (83)

Desde que se conocen y comienza el camino amoroso, la diosa es celebrada. Después, él personalizará el amor divino. Esa unión compasiva de los seres convierte al amor en el mayor sacralizador, pero a la vez degenera a los participantes, pues rompe con su individualidad y convierte a la amada en centro y eje de su vida, en una divinidad personal, es decir, transforma a un ente accesible en una deidad que sublima la vida.

A diferencia del personaje-narrador, la Diosa es un ser que tiene los elementos que brindan individualidad: nombre y forma física.

El nombre (anteriormente citado) es un ente designador y el suyo es Josefina. Josefina, según la RAE, es el nominativo relativo a personajes históricos que llevaron el nombre de José o de las congregaciones devotas de San José. En el cuento no se hace ninguna relación con estos elementos⁶⁷, aunque si Dios envió a Josué para derrumbar Jericó, ella lo encamina para que derribe los muros enemigos.

⁶⁶ “Así, en la teoría de la magia homeopática una persona puede actuar sobre la vegetación, ya para bien o para mal, según la calidad buena o mala de sus actos o según su condición [...]” (Frazer: 53)

⁶⁷ Célebres son los sueños de José, el primer hijo de Raquel y Jacob. Se llama José, porque dijo: "Que el Señor me conceda un hijo más", Víctima de la envidia de sus hermanos, es llevado de Canaán a Egipto, donde es vendido como esclavo. Él estará detrás del nacimiento del Pueblo elegido. Es el primer patriarca con el que Dios no interactúa, pero si lo acompaña. Con la historia de José comienza el Éxodo.

Josefina, murmuró. El nombre le sonó a nombre y no a ella. Trató de verla, de reconstruir su cuerpo, su rostro, sus ojos, para que el nombre adquiriera el sentido de antes, para que al decirlo una y otra vez ella apareciera, no otras Josefina sino ésta, la suya. Trató de ver sus ojos, sus grandes ojos negros que parece que están asustados, trató de verse en sus ojos. Las manos. Trató de tocar sus manos suaves, los dedos largos, introducir una uña en una de sus uñas, recorrer la pequeña cicatriz que rompe la redondez del puño, seguir el ritmo tranquilo de su pulso. No, no los ojos, no las manos. El cabello. Su oscuro, brillante, sedoso, perfumado cabello cuidadosamente recogido en la nuca, sostenido por un broche de plata. Acariciar su cabello desordenado en el aire. Y su cuerpo, los senos pequeños, el vientre ligeramente abombado, el minúsculo lunar en la ingle, el olor, el olor y el sabor de su ingle, de sus axilas, del cabello y de su boca, de su sexo. *Josefina*, murmuró. No, no los ojos, no nada, no la boca, ni siquiera el sexo, ya ni siquiera, tampoco la piernas duras, ya no el sexo ni el cabello largo, trenzado, cuidadosamente trenzado en la nuca, no nada; el nombre, sólo el nombre. *Josefina*, murmuró. Que pertenezca a ella, que sepa a ella, que sea ella, nadie más. (82)

6.2: El profeta

Si parto de que Josefina es la Diosa, él es su profeta⁶⁸, idolatra las creaciones divinas, se maravilla con todas sus muestras y es el

“sumo sacerdote del Templo de un Mundo, armonizando con los Decretos del Autor de este Mundo, cooperando con ellos sin oponerse en vano.” (Carlyle: 59).

Es un profeta menor, no propone una nueva cosmogonía pues su contacto es con una Diosa menor y lo que busca es personal.

La Diosa fue inaccesible para los hombres, pero según Graves y Campbell, reconocible por el poeta y por el héroe. El protagonista de LME, en momentos duda si tratarla como una diosa o como objeto del deseo, pues no es heroico ni poeta pero se asume como amante, es decir, el elegido por la divinidad.

Recordemos que Josué es el que derriba, por orden de Yavhé, los muros de Jerico. Otro José fundamental es el padre de Jesús de Nazaret.

⁶⁸ Profeta deriva del griego, προφήτης, (de la la palabra hebrea nêbi), que significa "llamado". Para los hebreos, había tres tipos de profetas: rôeh, hôzea, y hôlem, los que ven y sueñan el futuro. Para los acadios, los Barû eran videntes, especializados en oráculos, sueños y visiones; los sabrû interpretaban sueños y oráculos por incubación; y los asipu, sacerdotes mágicos y exorcistas.

Aún así, es un profeta-héroe, según Thomas Carlyle, muy similar a Mahoma. Un hombre del desierto, un hombre sincero que nota la maravilla ante él y lo comunica, un ser que da su vida por una creencia sincera y que busca la comunión porque carece de individualidad.

Esta necesidad del otro parte de que el profeta carece de nominativo, porque “el personaje es su nombre, tenerlo o no implica dejar de ser.” (Ramos: 38), y los anónimos son los que actúan, los nombrados son los que definen. Él no tiene nombre porque no habla por sí, sino que lleva (utiliza) la palabra (nombre⁶⁹) de Dios. Sólo es un mensajero, no tiene impacto personal.

Es un mensajero enviado desde el Infinito Desconocido; le llamamos Poeta, Profeta, Dios, y sus palabras suenan en nuestros oídos de modo distinto a las de todos los demás. Concedor del Espíritu de las cosas, vive y tiene que vivir en continuo contacto con él, sin que las vulgaridades se lo velen; ciego, errante, despreciado, perseguido por el vulgo, mas penetrado por ese espíritu. ¿No son sus palabras una especie de revelación? (Carlyle: 44)

Los profetas nos revelan una buena nueva, una idea tan pura que muchas veces nos es incomprendible, llega por medio de mensajes crípticos, poéticos, como afirmaba Hölderlin, que sólo unos pueden entender; para el vulgo permanecen ocultos, se vuelven peligrosos. Aunado a ello, para llegar a esa revelación, primero tiene que existir un rompimiento con las ideas arcaicas, con las establecidas por los Padres de la Sociedad y fuertemente establecidos en el corazón del Pueblo. Por ello, los profetas tienden a ser vilipendiados. Tanto que se tiene como “característica” del profeta el sacrificio. Y es que como aclara René Girard no hay empresa en cuyo nombre no se pueda ofrecer un sacrificio.

⁶⁹ Así como Fausto tiene a Mefistófeles y en *La tempestad* Próspero a Ariel, él conoce el nombre de la Diosa (Capítulo IV,5), y la invoca constantemente: Josefina. La forma en que los tres actantes utilizan los poderes se basa en encontrar el vocativo *innombrable* que remite a la divinidad a la “subyugación”, y los ritos necesarios para decodificarlos. El sentido negativo de esta relación se da entre Lilith y Dios.

Jesucristo es el máximo ejemplo del profeta sacrificado. Porque Mahoma murió viejo, Buda no pereció sino alcanzó el nirvana; Quetzalcóatl no regresó o volvió como conquistador barbado; entre muchos más. Jesucristo es un profeta-Dios que muere para demostrarle al mundo la veracidad de su Palabra, no porque sea su destino y sepa que resucitará, sino que

El sacrificio tiene una función real y el problema de la sustitución se plantea al nivel de toda la colectividad. La víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecida a tal o cual individuo especialmente sanguinario, sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. (Girard: 15).

Como dice el credo católico, murió en la cruz por la humanidad, liberando a la sociedad del pecado original⁷⁰. Por ello es un redentor.

En cambio, el protagonista de LME no es divino ni su muerte salvará a la humanidad, en términos sociales permite la conquista y el reino –cúmulo social del que forma parte- se engrandece.

En muchos mitos y ritos⁷¹, el sacrificio humano salva al hombre. En este caso, la valentía radica en alcanzar lo desconocido por medio del sacrificio. Además, si muere podrá reordenar el cosmos, y reencarnar.

[...] es ese momento, sabiendo de antemano lo que iba a ocurrir para vivirlo hasta morirse ahí mismo, hasta agotarlo, hasta huir para que nada de lo que iba a suceder sucediera. (84)

Pero es un sacrificio individual, es la única forma de enmendar la relación con la divinidad, pues antes de que salga hacia esa muerte destinada, ha perdido la interconexión.

⁷⁰ Según San Abelardo, Cristo murió por amor a la humanidad, para que, por medio de su sacrificio, los hombres olvidaran sus deseos terrenales y voltaran hacia Dios. (Campbell (1994))

⁷¹ Recuerden las tragedias griegas, y principalmente sus protagonistas femeninas (Ifigenia, Medea, Cassandra, entre otras) o la prueba de fe de Abraham hacia Yavhé, al tratar de inmolar a su hijo Isaac.

No por ello el sacrificio es innecesario, pues si no muere viviría en lo profano, como dice Girard, si a la víctima no se le matara no sería sagrada y el espacio se sacraliza cuando él muere. Aunque está alejado de la divinidad, es expulsado a un mundo profano mas no desacralizado, que vierte su característica en el momento en que muere; la bala, la arena, la sangre, todos los elementos circundantes son sagrados pero a la vez temidos. Por ello nadie lo quiere tocar, nadie lo auxilia, él está en un mundo sagrado y profano a la vez, pues es sacralizado por medio de la violencia, mas los alrededores están impregnados de violencia, de impureza ritual.

Este caminar entre los dos escenarios, lo vuelve no un chivo expiatorio sino una víctima, pues es muy cercano a la sociedad de la que proviene, no es linealmente bueno ni malo, y se desenvuelve en un mundo violento: un mundo de guerras (la función de las batallas es limitar el deseo sangriento de una sociedad y extrapolarlo a otros seres para salvaguardar el orden interno), de enfrentamientos con el orden y dentro de lo sagrado maneja el desarrollo amoroso más violento, el sexual (contrario a la dulzura amorosa donde el amante y la amada son el uno y el otro a la vez, el placer⁷² es violento, pues se basa en la lucha entre opuestos, en la encabritada fricción producida por un asesinato sangriento o por un canibalismo metafórico que produce la bella agonía o la pequeña muerte.)

Es un anti-héroe⁷³ con características trágicas y, al igual que todos, duda de su llamado, pero entre esta separación y transfiguración que clama Campbell, la sumisión por el destino es mayor. Para alcanzar esta sujeción tiene que enfrentarse a sus demonios y vencerlos; el personaje de LME los arrastra durante tres días y tres noches. A fin de cuentas lo que lo separa de los personajes catárticos es que rehuye, es una

⁷² Platón en el *Filebo* examina el placer, considerándolo “*génesis* es decir, un proceso entre el *ápeiron* (lo indeterminado e infinito) y el *péras* (límite) una mezcla para encontrar la ousía (esencia) por cuanto el placer es proceso de un más y un menos que busca ser metro (medida).

⁷³ Carlyle determina que el profeta-héroe está en la segunda fase del culto al Héroe y es un incendiario

aventura negativa, no quiere cruzar las fronteras físicas y espirituales, prefiere ocultarse en un cuarto y suplicar por una vida sin sentido; es Jonás y no Cristo.

Esa otra realidad, la oculta pero a fin de cuentas definitiva, acecha en las partes oscuras de los protagonistas y en buena medida funciona como una especie de destino. Y como tal, como destino, es inevitable. Emite un llamado al que no puede negarse el personaje central. (Patán, 1989: 265)

El llamado se convierte en el miedo puro, el miedo de todos a la muerte, por eso no quiere viajar, pero necesita de un impulso externo, en este sentido del “auxilio” del contrario –al no haber un tutor que lo enfrente a lo desconocido, para él es certero que si se acerca al enemigo morirá-, aunque al final sigue rechazando el llamado.

Lo único que lo regresa a la senda heroica es el “reencarnar” en el hijo, el que cumple el ciclo y reordena el mundo. Sólo al convertirse en el otro, el sacrificio y el regreso se unen, pues

Un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y un renacimiento. (Campbell (1959): 55)

Él vence y cumple el rito, con el renacimiento, cuando emite las palabras

Amor, dijo él.

Amor, dijo ella.

Pues antes que profeta y héroe es amante. Buscó a Josefina como sólo se busca a la amada; y la perdió. Recuperar el amor, para él representa instaurar el orden, porque perdió el nombre cuando fue-dejó de ser el amante,

Vivir en el amado implica la pérdida del propio ser, la enajenación, el altruismo, pues sólo en contadas ocasiones se da la correspondencia contemplativa. (Seres: 139)

La pérdida del amante se da cuando Josefina le es infiel, en ese momento el fin del ritual es recuperar el orden, es decir re-instaurar el amor.

Él, que lleva su nombre, la contempla sin lástima, sin lágrimas, sin rabia. Sabe que están juntos, exactamente igual que aquella primera mañana. *La orden ha sido cumplida*, grita, en la noche, mientras camina bajo la lluvia. (90)

6.3: La otredad⁷⁴ negativa

Hay innumerables ejemplos donde el amante se une a la esposa para asesinar al marido, pero tal vez el ejemplo más representativo sea el de David⁷⁵, que por el deseo de una mujer se aleja del beneplácito divino, demostrando que por una pasión se justifican los crímenes, al menos ante los hombres porque los Dioses siempre castigan.

La pasión del general, en LME, es el poder: poseer a la Diosa y conquistar el reino contrario, sin importarle alterar el orden; por ello es la otredad negativa. Y la muestra de este poder creciente es que todos están sometidos a su voluntad. Josefina rompe su condición de esposa y madre ante los embates del contrario, se entrega sexualmente.

Desde el cuarto en que se había escondido escuchó lo que pasaba. El general salió y ella permanecía junto a la puerta, inmóvil, tiesa, sin hacer caso de los llantos del hijo. (87)

El profeta no puede ocultarse ni escapar, son tan fuertes los lazos del comandante como del destino.

⁷⁴ **La otredad**

El ente que es yo sin ser yo es para Juan Vicente un elemento obsesivo.

Como determina Octavio Paz en *El arco y la lira* -tratado poético que cimbró a la generación

El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original [...] (Paz, 1955: 180)

Melo utiliza varios estratos de la otredad, desde la negativa, donde el ser se oculta y asesina ese ente y/o espacio enemigo; la positiva que se alcanza por medio del desencadenamiento amoroso o de la mentira; y la otredad en espiral, muñecas rusas que desencadena la invención: el autor miente para crear a otro, el personaje, que a la vez miente para transformar esa realidad impuesta y ser otro. Ejemplo de ello es “Abril el mes más cruel”

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 (...) (1985: 215)

⁷⁵ En la Biblia se cuenta la historia de David -el más amado - que sucumbió ante los encantos de Betsabé, mujer de Urías. El rey hebreo consciente de que la única forma de obtenerla es asesinando a su general, lo envía, desamparado, a una guerra donde perece. De esta forma, David es libre, por la ley de Judá, para retener a Betsabé y tener a su hijo Nathan, pero provoca la ira de Yavhé. En este caso, el sacrificio ayuda a los hombres mantener alejada la venganza.

Amarraron sus manos a las del general, las ataron con una cuerda que raspa los dedos, que marca los puños. Y luego, tres días y tres noches de camino. (88)

Sus hombres siguen sus órdenes, por su alto rango militar sólo les resta la obediencia. Es un general y representa el orden y la imposición -elementos que a Melo le desconcertaron y atemorizaron, sobra ver la relación que llevó con la autoridad -. El militar, representa al superviviente, con la idea darwiniana de la lucha universal por existir-evolucionar, sólo los asesinos, los carnívoros, los devoradores de civilizaciones, perduran. Basta citar culturas como los aztecas, que creían que sin sacrificio no se perduraba el orden cósmico, los macedonios o los mongoles dos culturas distantes que conquistaron el mundo; los árabes que por medio de la guerra legan sus avances culturales y religiosos; o los imperios que la humanidad ha soportado: Roma, España, Inglaterra, Estados Unidos, menos efímeros que los anteriores pero igual de sangrientos. Usando la idea de cambio de filósofos como Heráclito o Hegel, sólo ellos sobrevivirán.

El general representa ese mando; los otros reinos tiemblan ante sus embates, pues la imposición y la violencia son los ejes de su vida, como de los héroes clásicos. Pero, por abusar de estos mecanismos, no es un guerrero sino un villano⁷⁶.

El poder que se busca como fin en sí mismo es esencialmente un género de relación personal, porque la medida de este poder es que la demás gente esté indefensa ante el villano. La voluntad de éste (ejercida en cualquier asunto) es de importancia capital, y la de los demás está subordinada. Si tienen alguna participación en su mundo, es característicamente como instrumentos de su voluntad: el que los demás tengan voluntades independientes no tiene nada que ver (Palmer: 35)

Pero el sacrificio ha sido consumado, como en el caso del rey hebreo, no habrá reprimenda a sus acciones, pues la venganza es sobre ella, aunque, al fin, el profeta lo arrastra hacia la perdición física.

⁷⁶ La palabra villano proviene del latín *villanus*, que designaba al siervo o campesino, al que vivía en una villa. El sentido negativo se instaura en la Edad Media, la pobreza se equiparaba a la corrupción moral.

al caer, arrastró al general que gritaba, “fuera, quítenmelo”, y él, él mismo, sollozando, mordió la cuerda que raspaba sus puños, lo dejó libre, lo dejó corriendo en busca del caballo, lo dejó proyectado contra los muros, saltando, revolcándose, aullando un idiota “ya me dieron” [...] (89)

Pero la figura del general no representa sólo la villanía del poderoso, sino algo mucho más drástico, simbólico, pues

Se calumnia al hombre cuando se dice que tiende a los actos heroicos por la facilidad, esperanza de placer, recompensa, postres de cualquier clase, éste o en el otro mundo. Algo noble hay en el más despreciable de los hombres. (Carlyle: 65)

Por ello, regresemos a la historia bíblica. Los preceptos religiosos son el eje del sistema legal. Mecanismos necesarios para impedir que la venganza y el desorden corrompan a la sociedad. Si se cumplieran no sería necesaria la venganza⁷⁷, sacrificio humano que reinstaura el orden.

En LME, se conforma el paso del sacrificio ritual de las sociedades primitivas, comandado por el líder religioso, a la instauración legal de la justicia a manos del poder militar. La muerte del protagonista a manos del villano también representa el paso de la sociedad teocrática primitiva a la moderna, pues

A partir del momento en que es el único en reinar, el sistema judicial sustrae su función a las miradas. Al igual que el sacrificio, disimula –aunque al mismo tiempo revela– lo que le convierte en lo mismo que la venganza, una venganza parecida a todas las demás, diferente sólo en que no tendrá consecuencias, en que no será vengada. (Girard: 29)

Rompe con la tradición arcaica por medio de la profanación; es un asesinato para instaurar la ley sobre la creencia. Únicamente no previó el sacrificio de la Diosa para generar el eterno retorno.

⁷⁷ Los musulmanes creen que si la víctima no muere, el victimario debe ser perdonado, pero si fallece, debe ser asesinado, para que los dos lleguen a la par frente a Alá, quién juzgará los actos equitativamente.

6.4: El eterno retorno⁷⁸

El hijo es el eje del ritual, sin su función no se reestructuraría el orden, la otredad vencería, la Diosa sería pagana y el profeta moriría de forma infructuosa, es por medio de la venganza que los elementos se nivelan.

En la historia literaria hay claros ejemplos de que la función trágica de los hijos es la venganza, son una ampliación del padre-madre y concluyen lo que el antecesor no pudo al ser asesinado. Al leer LME, el personaje infantil recuerda a Orestes. Él no desea asesinar a su madre pero debe hacerlo porque se lo confirieron.

Electra: No te acobardes, y caigas en falta de hombría; antes bien, ve a tenderle el mismo engaño con el que destronó y mató a su marido, con la ayuda de Egisto.

Orestes: Voy a entrar. Estoy emprendiendo un cometido terrible y voy a realizar una acción verdaderamente terrible. Si así lo han resuelto los dioses, así sea. Amarga, pero también dulce, me resulta la proeza esta.

(Eurípides: 114)

Es una orden impuesta, y aunque sabe que debe hacerlo rehuye del matricidio. En LME el hijo también duda por lo que el padre le exige

En ese momento, ni antes ni después, búscala, no le digas nada, usa tus manos, sin miedo, sin llanto, que sus ojos no te espanten, que no te horricen sus gritos, que nada te detenga. (88)

El hijo no es malo⁷⁹ porque no la asesina, sigue el designio del profeta, que justifica su crimen como un acto de amor, como el fin de poseer al otro, y de esa forma deja de ser un ejecutor para convertirse en salvador. El hijo es él, desde compartir el mismo nombre hasta asesinarla en el momento en que los dos mueren, al mismo tiempo, como “cuando

⁷⁸ En “Viernes: la hora inmóvil”, primer cuento de *Fin de semana*, Melo aplica con maestría la idea del eterno retorno, la lucha que nunca termina. “eso sucedió hace veinticuatro años. Eso sucedió ayer.” (1964: 341). En el cuento se muestra que la venganza será eterna, como el castigo a Prometeo y Sísifo.

⁷⁹ Este asesinato no se basa en la maldad pura

Es mal, justamente porque no tiene ni puede tener sentido. Cualquier sentido lo disminuye y lo evapora. Extrae por completo el sentido de una acción, destruye por destruir, daña por dañar: ahí tienes el mal destilado y puro. (Hiriart: 68)

dormíamos juntos”, esta unión cíclica conforma el rito y se ha concretado. A fin de cuentas “Ya no somos nosotros ni esta muerte es la nuestra.” (89)

6.5: La concurrencia

Rappaport aclara que uno de los ejes es que los participantes no codifican ni conocen completamente el rito, son espectadores y a la vez corifeo; le dan sentido a la celebración. En LME, los que observan el rito son los soldados, los miles de anónimos acompañantes que están ahí sólo para ver que se cumpla la liturgia.

Y atrás, cientos de hombres que no saben por qué están ahí, los ojos escondidos bajo el sombrero, los ojos atravesando el sombrero y fijándose, clavándose, sorprendiéndose (...)(83)

Ellos caminan, observan y ayudan de forma escueta a que se cumpla el rito: apresan al profeta, secundan al general, aceptan el rito y sólo son “cientos de hombres que no entendían nada” (85).

7: SÍMBOLOGÍA

La humanidad es una especie que vive y sólo puede vivir en función de significados que ella misma debe inventar.

(Rappaport: 32)

En esta época cargada de signos, tendemos a confundirlos. Los signos son elementos prácticos e inequívocos, determinan acciones reguladas que todos podemos entender. Son una imagen del objeto, si son de forma directa, según Charles S. Peirce, son íconos. No fumar, prohibido estacionarse, muerte. Dentro de los signos, Peirce también incluye los índices, que están conectados físicamente con el objeto referido y los símbolos.

Los símbolos son sintéticos y crípticos, representan más que lo que aparentan. Peirce los divide en singular, cuando es un “individual existente” y abstracto cuando es un “carácter”. Aristóteles los denominaba como un signo convencional. Ernest Jones y su contraparte Jacques Lacan, hablan de que el símbolo se desplaza de una idea concreta a una abstracta. Para Levi-Strauss, los símbolos son más reales que lo que simbolizan.

Si nos basamos en la idea de Rappaport, de que la humanidad se erige en torno a significados propios y de que los ritos, para ser entendidos con mayor profundidad que el acto en sí, se sustentan en estos elementos, es necesario que veamos las características y estructuras de los símbolos en el ritual.

Victor Turner habla de los componentes de los símbolos: la condensación (metáfora⁸⁰), cosas y acciones representadas en una sola idea, aunque en doble sentido;

⁸⁰ Para Helena Beristáin la metáfora es “una coposición de semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico” (Beristáin: 308) fundada en la relación de las palabras que la conforman en un contexto desasociado. Esta figura es fundamental, tanto que Nietzsche definía al hombre como animal metafórico.

unificación (metonimia⁸¹) de significados interconexos asociados en un hecho o pensamiento; polarización de sentido, ya sea ideológico, ordenación normas y valores, o sensorial, que provocan emociones.

Centrarme en la idea del símbolo, sería una tarea desbordante para este trabajo, el fin es mostrar ciertas nociones en diferentes corrientes y épocas. Lo que todos concuerdan es que son convenciones que van de lo concreto a lo abstracto y conllevan un significado mayor que lo que aparentan⁸².

Melo es un escritor simbólico, sus narraciones están cargadas de componentes que van más allá de la palabra en sí: la otredad en “El verano de la mariposa”; el eterno retorno en “La hora inmóvil”; la culpa por una homosexualidad velada en “Los amigos”; la noche en “La noche alucinada”; los estragos del tiempo y el amor cíclico en “La rueda de Onfalia”; el uso de objetos como el anillo en “Abril es el mes más cruel” o el alcohol en “La obediencia nocturna”.

En LME, recurre a ciertos aparatos simbólicos.

7.1: Símbolos principales

7.1.1: Título: “Los muros enemigos”

Existen varios ejemplos de obras de arte tildadas con muro, desde “El muro” de Jean Paul Sastre, hasta “The wall” de Pink Floyd. A este amplio sector se une “Los muros enemigos”, título del relato que denomina el segundo libro de cuentos de Juan Vicente Melo. Pero veamos porque tantas obras recurren a este elemento.

⁸¹ Metonimia: Metasemema opuesta a la metáfora que se basa en la sustitución de un término por otro cuya referencia se funda en una relación causal, temporal y espacio-temporal, pero autónomos de sí. (Beristáin: 328)

⁸² Un ejemplo contrario es la prostitución icónica, clave en la estética kitsch: no importa la simbología sino la representación.

Un muro ha tenido varias acepciones, desde la concepción medieval de lugar sagrado para las visitas divinas, pues “el reino del cielo descansa en la cuatro esquinas de la tierra” (Campbell: 45); para los egipcios representaba la ascensión; para los psicoanalistas es símbolo materno de protección; hasta la bíblica que determina “Yo soy un muro” (Cantar de los cantares 8,10). Todas estas acepciones en torno a la palabra de origen latino, *murus*.

Muros que también sirven para plasmar ideas y palabras. Los primeros hombres mostraron su lenguaje en cuevas como Altamira, usando las paredes porosas como lienzo perenne. Siglos más tarde, los egipcios, en sus pirámides, y los mayas, en espacios como Bonampak, impregnaron sus muros de jeroglíficos y dibujos, legándonos su cosmogonía. Gracias a esas paredes conocemos el pasado de la humanidad. Pero no sólo en el tiempo acaecido, miles de años transcurrieron, los dioses perdieron su fuerza plurinomial y se convirtieron en uno, los templos dispersos se unieron en iglesias monoteístas, pero las palabras e imágenes divinas siguieron marcadas en los muros.

Los hombres siempre queremos dejar nuestra marca, y si los muros son el espacio para conservar a la divinidad, hay que mostrar nuestra estada por medio de la palabra

“[...] tocaremos las paredes de los muros y escribiremos nuestros nombres con una navaja para que nadie los borre [...]” (84)

Según Jack Tresidder, el muro cumple dos funciones, la que separa y la protectora “altos, grises, largos, protegiendo la vieja ciudad, la ciudad y todas sus casas y sus gentes [...]” (82). Desde los siglos VI y V antes de nuestra era –como determina Joseph Campbell-, los hombres empezaron a construir muros para separar tribus o civilizaciones, la causa, todos los muros se arman para defenderse del atacante. El más claro ejemplo de muros “infranqueables” son los de Troya, que soportaron el asedio

decenario de los Aqueos, y sólo la astucia pudo desbaratarlos o de Jericó⁸³. Como en LME tenemos la visión del atacante, la guardiana carece de fuerza.

Un muro separa, escinde un espacio geográfico y en varias ocasiones, como lamentablemente la historia lo ha demostrado⁸⁴, rompe vínculos culturales y sociales, desde los fronterizos que confirman la noción de que si atravesamos esos *limes* encontraremos a los bárbaros, hasta incisiones internas que nos impiden relacionarnos con nuestros semejantes.

Los muros de los personajes también son personales, les impiden vivir en armonía con los demás. Son edificaciones que los aíslan de la sociedad al destruir los preceptos fundamentales, pues los cuatro caracteres tienen algo que recriminarle al miembro más cercano.

El profeta se lamenta durante todo el viaje heroico, se lamenta de su destino, de sus creencias amorosas, de que alterna en el espacio sagrado y el profano, y lo único que consigue es convertir, por instantes, el amor en un odio puro. Esta pérdida de significación y las barreras que se levantan entre el profeta y su diosa son mayores que los muros que derribará. Para él, los muros enemigos son paralelos al Muro de las lamentaciones judío, erigido en una pared que antes fue su templo y después se convirtió en el palacio de Herodes, el rey enemigo. Pero aquí no simboliza la diáspora sino la caída.

Una caída espiral, porque los personajes se dividen entre odios y lamentaciones. El profeta con la Diosa; ella levanta un dique con el general, al usurparle el poder divino por el deseo terrenal; el general con el adivino, que lo llevará hacia la gloria y lo

⁸³ Dios le indica a Josué que toda la gente, acompañados por siete sacerdotes con siete trompetas de cuerno, diera una vuelta alrededor de Jericó durante seis días. El séptimo día darían siete vueltas alrededor de la ciudad y los sacerdotes tocarían las trompetas. A la señal, todo el pueblo entonaría cánticos de guerra. En ese momento, los muros cayeron y, a pedido divino, saquearon la ciudad y a sus habitantes.

⁸⁴ Ejemplos hay muchos, desde el Muro de Berlín hasta la barrera que protegía a Delfos, en el siglo V, de las invasiones eslavas y lo separó de los pueblos aledaños.

arrastrará a la muerte; el hijo con cada uno, con la Diosa por traicionarlos, con el general por resquebrajar a su familia, y ante todo, con su padre por exigirle que cumpla un sacrificio demasiado doloroso.

Todos se convierten, en lo profundo de su ser, en la otredad enemiga y las acciones son ajustes sangrientos, donde lo único que les queda es erigir muros que los salvaguarden de los demás, los seres más cercanos, para conformar muros enemigos, hasta perder la noción si el contrario está fuera o al interior de las cercas.

7.1.2: Adivinación

Uno de los componentes más importantes del cuento es el fundamento mágico del personaje principal. Predice acontecimientos futuros y habla por inspiración divina. Es su misión en la vida, más que su elección, una llamada imposible de resistir; y esa atracción por determinar el futuro de su sociedad lo lleva a la muerte.

La ciudad que él marcó con un punto rojo sabiendo que ahí sería la última batalla, en la que se pierde o se gana, que la señaló inocentemente, transcribiendo una orden secreta dictada en las orejas, igual que tantas otras veces desde el día en que no tenía nada que hacer y estaba solo y aburrido y fue hasta el cuartel del general y habló con él y le explicó los caminos más fáciles para ganar la guerra, desde el día en que él planeaba los asaltos y el general se subía al caballo y corría seguido por cientos de hombres que no entendían nada, desde el día en que unas voces le ordenaban en la oreja y él ordenaba todo y se quedaba esperando las victorias. (85)

Y es que él sólo lanza profecías, mas no predicciones -previsiones basadas en un proceso lógico-, sin saber qué ocurrirá, pues, al igual que los demás profetas, no conoce “el plan divino”, por lo que no sabe qué le ha sido mostrado ni de qué está hablando. Por ello, los profetas utilizan un lenguaje simbólico, que exige una interpretación⁸⁵.

⁸⁵ Ejemplo de ello es la Pitia que emitía palabras sueltas o frases inconexas que un sacerdote recogía y escribía en forma de verso. La interpretación era personal.

Él profetiza, es un mensajero, pero no es un mago⁸⁶ por lo que no tiene el poder para manipular⁸⁷ a la divinidad. Es un adivino. La palabra proviene del latín *addivināre*, y significa predecir lo futuro o descubrir lo oculto, por medio de agujeros o sortilegios⁸⁸; acertar lo que quiere decir un enigma. Él vislumbra, sabe lo que va a ocurrir, pero al no controlar los poderes mágicos no puede evitar el proceso de ese ritual, por ello aunque sabe que va a morir, no puede protegerse con un yelmo o esconderse antes de que la bala sea dirigida a su pecho.

Pero ahora no cuenta que él aclare que no sabe cargar un arma, que él sólo es un estratega que obedece voces invisibles, que él es el que permanece atrás y sabe que toda lucha es una victoria. Lo que importa es que tiene que ir también, que caminará el camino pensado para ella, que encontrará los muros, que señalará el bello torreón llamado de los siete caballeros, por donde iba a pasar un día, que alargará un dedo y exclamará “ese” y que ayudará a derrumbarlo. Lo que importa es que de ahí, precisamente de ahí, de la alta ventana con vidrios rotos, arriba de la pared que guardaría el secreto de sus nombres, saldrá una bala, un pequeño y casi invisible cilindro disparado por mano desconocida contra su pecho. (86)

Es un personaje similar a Casandra. Nadie les cree, no desean su destino pero lo asumen, porque es inevitable, y en momentos dudan de la veracidad de las palabras dictadas.

¿Dónde quedan, pues, las revelaciones de Apolo, que afirman, según me han sido explicadas, de que aquí moriría? Sobre lo demás, empero, no voy a emitir reproches. (Eurípides: 215)

Es un profeta, y cuando se desprende de la Diosa, “Las voces se apagaron, desaparecieron los otros hombres [...]” (88). Obtiene el mutismo, la soledad, y la

⁸⁶ La magia, proveniente del término griego *magos*, designaba a los sacerdotes persas y sus prácticas. La magia se divide, según san Agustín en *Geocia*, la peor de las magias, y la *Teurcia*, sublime; popularmente se divide en baja o popular, que es la curación, la adivinación y la hechicería, y la magia alta o culta, que incluye la alquimia, astrología y la nigromancia; y de acuerdo a sus fines en magia blanca, con fines benéficos, y negra, por medio de conjunciones demoníacas o sobrenaturales y contraria al hombre.

⁸⁷ Los ritos mágicos constan de cuatro partes: invocación, ofrenda, praxis (designación de la tarea a cumplir) y un amuleto (para protegerse del demonio invocado).

⁸⁸ El sortilegio -del latín *sortis*, suerte, y *legere*, leer-.

muerte. Estos tres procesos son propios de la naturaleza y del hombre, pues "en toda tristeza existe la más profunda inclinación a la mudez" (Wolhfarth: 168); sabe que no puede vivir sin ella y que la única manera de romper esta tristeza primigenia es la muerte. Conoce como perecerá, las voces se lo dijeron, pero también lo supo por las aves; a manera de Tiresias ve su vida "marcada por los brincos y los vuelos de los zopilotes negros" (82).

Escuchar voces, observar el vuelo de las aves, son elementos propios de los profetas y de los adivinos. Las voces determinan su vida, los pájaros le confirman sus presagios, por medio de la ornitomanía, de que el elemento que lo persigue es la fatalidad, el zopilote, el animal que devora a la muerte, el ave lujuriosa que se deleita con la necrofilia, el pájaro mexicano de los muertos. Este carroñero que da brincos y vuelos es, como todas las aves, símbolo de la relación entre el cielo y la tierra, con ciertos gorjeos, cambios impetuosos y precisas maniobras en el aire dan pie a ensoñaciones adivinatorias; como especifica su nombre heleno, son pájaro y presagio a la vez.

La magia es un fin soberbiamente humano, la adivinación una elegante forma de controlar y en momentos reconciliarse con la naturaleza; pero profetizar es un bien mayor, porque conlleva un diálogo con Dios.

7.2: Otros símbolos

Analizar todos los símbolos que acarrea el ritual aunados a los que conlleva la escritura de Juan Vicente Melo sería una tarea ardua y extensa, lamentablemente en este trabajo no me puedo alargar más, por lo que tocaré sólo algunos elementos de forma escueta.

7.2.1: Torreón de los siete caballeros

[...]la misma exacta navaja, no otra, que iba a escribir sus nombres en la pared del torreón llamado de los siete caballeros, ahí bajo la ventana de los cristales rotos. (90)

Los muros, los nombres, la otredad, la ventana, llevan al Torreón de los siete caballeros.

En la Edad Media, la torre era símbolo de vigilancia y ascensión, era lo que unía la tierra con el cielo y a mayor altura más cerca estaba de la divinidad. De ahí parte la idea de crear las torres⁸⁹ más altas, siendo la más famosa la Torre De Babel, un zigurat con el que los hombres pretendían alcanzar el cielo. Aunque en sus inicios la función era defensiva, como en el ajedrez, se mantuvo como símbolo aspiracional, de poderío y ante todo de unión de mundos sacro y profano. Un ejemplo de ello, es el uso de la torre como espacio de retención, y símbolo de la castidad, de la virginal doncella en los cuentos de hadas.

En LME este espacio sagrado, donde todo tiene origen y fin, conlleva la idea de Levi-Strauss de que los símbolos no son accesibles, en los mitos-ritos, sino como referencia locativa. Es uno de los símbolos más directos, pues el personaje constantemente lo nombra (15 veces). La noción medieval del relato se centra en los símbolos espaciales, y en particular en “el torreón de los siete caballeros”, nombre que tiene más elementos simbólicos que la torre en sí.

En la Edad Media, los caballeros representan la clase más noble⁹⁰: luchaban por la amada, la patria naciente y por Dios.

El símbolo del caballero se inscribe pues en un complejo de combate y en una intención de espiritualizar el combate [...] El sueño de un caballero revela el deseo de participar en una gran empresa, que se distingue por un carácter moralmente muy elevado y de cualquier forma sagrada. (Chevalier:)

⁸⁹ No es casual que los maxiedificios sean denominados torres: La torre mayor en México, las extintas torres gemelas en Nueva York, las torres petronas en Malasia, etcétera.

⁹⁰ En la literatura medieval hay incontables ejemplos, tal vez los que mejor se ajustan sean: Lancelot, Tristán y Amadís de Gaula.

Pero detrás de esta figura, se encuentran vejaciones que rompen con la supuesta filosofía caballeresca, ejemplos incontables en guerras como las cruzadas, la reconquista española o en la dominación de colonias y países aledaños, a fin de cuentas,

"La caballería es la regla social que las élites del siglo sueñan en oponer a las peores 'locuras' cuya amenaza sienten" (Rougemont: 49).

El caballero, hombre de armas y en algunos casos de letras, buscaba mantener sus principios y sublimar los deseos brutales. En LME, los caballeros representan ese espacio arcaico, son un referente locativo más que descriptivo, pues el francotirador rompe con la idea de caballerosidad, se oculta, se aleja y le dispara al emisario.

[...] el bello torreón llamado de los siete caballeros, por donde [...] saldrá una bala, un pequeño y casi invisible cilindro disparado por mano desconocida contra su pecho.

7.2.2: Mar

Quiero ir al mar con ella, escribir nuestros nombres en las paredes, marcar un lecho en el mar. (87)

El mar es el espacio sacralizado en ensoñaciones y uno de los símbolos reiterados no sólo en LME sino en la obra de Melo⁹¹. Juan Vicente es de Veracruz, el puerto por donde llegaron los que conquistaron o desearon doblegar al país, el puerto por el que arribó el progreso y por donde se fueron los viajeros y los exiliados. En este espacio nació y murió Juan Vicente, rodeado por la brisa marina y por sirenas de cantos enloquecidos.

El mar es la mar para los que viven cerca, es la Diosa Blanca, es el origen y el fin de todo, por ello las religiones politeístas tienen patronas-matronas que radican entre las olas: Poseidón, Rahbad, Tiamat, Shiva, Isis, Venus, etcétera, y los elegidos divinos

⁹¹ En la obra melidiana, tal vez la historia con mayor influencia acuosa sea "Viernes: La hora inmóvil", donde los personajes llegan por río y mares de tierras lejanas para cumplir su destino.

se sumergen en aguas profundas: Ulises, Jonás, Jasón, Noé, Kukulcán, entre muchos más. El mar es infinito e inagotable, barroco como dictaminaría Lezama Lima, e implica renacimiento y transformación. La idea heraclitiana del cambio es completa en el mar.

En LME representa el espacio que el profeta nunca visita con la Diosa, donde iba a alcanzar el estatuto de la Diosa al gravar su nombre junto al de ella; al final representa el espacio bautismal, aguas a las que se acerca para purificarse

[...] el arrastrarse tratando de encontrar algo en qué sentir que todavía está vivo caminando como víbora hasta la orilla del mar en busca de remedio para esta sed. (89)

Al final, la muerte la encuentra al tocar el agua, una sola gota que lo absuelve. En la casa de Josefina, empieza a llover, el diluvio limpiará la sangre corrupta. Además de que para muchas culturas el mar divide el mundo de los vivos del mortuorio.

Como recita Machado:

*del viejo cansado que,
a orillas del mar,
bebióse sorbo a sorbo
su pasado.*

7.2.3: Ventanas y espejos

Las ventanas son puertas hacia otras realidades, al igual que los espejos. La diferencia es que el espejo es un reflejo de la figura del ser convertida en el otro, mientras que la ventana es una separación de la realidad, no conformando la otredad sino situando al ser en su relación con el entorno.

En “Sábado: el verano de la mariposa”, uno de los mejores cuentos mexicanos para Domínguez Michael, la disimilitud de existencias se conforma a través del espejo:

Bajó los ojos, turbada, sabiendo que había enrojecido, que todo estaba igual y que sin embargo debía abrir completamente la ventana, asomarse, convencerse de que algo pasaba. (1964: 342)

En LME, la ventana es un espacio sagrado, porque es el lugar indicado por el “destino” para que se concrete el rito.

Lo que importa es que de ahí, precisamente de ahí, de la alta ventana con vidrios rotos, arriba de la pared que guardaría el secreto de sus nombres, saldrá una bala [...] (86)

7.2.4: Numerología

El número es tanto el lenguaje del universo, como una de las mayores creaciones humanas. Desde la música celeste de Pitágoras, la perfección de Fibonacci, hasta la posibilidad matemática e imposibilidad humana de que todo ocurra, el hombre se ha cuestionado de dónde surge la lógica matemática, del hombre hacia el cosmos o viceversa. Para ello ha creado “ciencias” como la numerología, donde se analiza la carga simbólica y formal de cada dígito, o disciplinas mágicas como la cábala.

Como este no es el espacio para descifrar qué representan los números, me abocaré a los tres números que, de forma recurrente se utilizan en LME: el tres, el siete y el quince.

7.2.4.1: Tres

En diferentes culturas y épocas, las divinidades se han asociado en tríadas, desde los griegos con las Parcas, las Gracias o la relación Zeus-Poseidón-Hades; en la India con Brahma-Vishnu-Shiva; y la trinidad cristiana. Fuera de la creencia, para Pitágoras la armonía era representada por el número tres; para Aristóteles, la totalidad, simboliza el cuerpo, el alma y el espíritu. Por ello, el tres es “el número más positivo no sólo en el simbolismo sino en el pensamiento religioso, mitología, leyenda y sabiduría popular (Tresidder: 233)

En LME, el tres cumple funciones negativas, lo profano ocurre alrededor de este número. Tres son los hombres del general que lo buscan y apresan, después de que se ha

concretado la separación divina; tres días y tres noches de camino hacia la muerte. Y la más importante, es que los personajes se desarrollan en tríadas⁹²: Él-Josefina-General; Padre-Madre-Hijo⁹³.

7.2.4.2: Siete

Simboliza el orden cósmico, desde los siete cuerpos celestes (Sol, Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno), los días de la semana, los círculos cosmológicos del Islam, los siete pecados capitales cristianos, los Pilares de la sabiduría, los dones del espíritu, entre otros. Para los musulmanes el siete representa la perfección.

En LME, Melo utiliza el siete para nombrar un espacio, el torreón de los siete caballeros. Caballeros-caballos, como aclara Chevalier, son siete caballos los que en el Rig Veda arrastran el carro del sol.

7.2.4.3: Quince

Quince años. Eso se dice aprisa. Y dicho no tiene sentido. Pero esos quince años son su vida. (85)

Quince es un número triangular, no primo, resultado de la unión de dos números excepcionales: el tres y el cinco.

El tres tiende a ser un número combinatorio de fuerza mística, cabe recordar que para Dante⁹⁴ y la cosmogonía cristiana: hay tres estratos (infierno, purgatorio y cielo), con nueve (3 x 3) cada uno, lo que conforma 27 niveles (3 x 3 x 3) en total.

El cinco es el número humano (cinco dedos, cinco extremidades del tronco - brazos, piernas y cabeza-), el cósmico (las estrellas tienden a ser representadas con

⁹² Como describimos en el capítulo anterior.

⁹³ Misma tríada que utiliza Melo en "El inútil regreso", penúltimo cuento de *La noche alucinada* (1956).

⁹⁴ "La *Comedia* se convierte en otra escritura, un novísimo testamento que constituye un suplemento de la Biblia Cristiana." (Bloom: 88).

cinco picos, de igual forma, el quinto dígito representa a Venus, Quetzalcóatl e Ishtar, dioses que son la estrella primaria de la mañana y la noche) y de la totalidad: el quinto elemento, los cinco sentidos y las cinco regiones del cosmos. En LME durante quince años está unido a la Diosa, quince años ejemplares que lo llevan a la muerte. Quince años son también los que generan el rito de transición.

La fiesta de quince años representa el paso de la infancia a la adolescencia, son ritos prehispánicos que conllevaban un giro en la responsabilidad social de las mujeres, es el paso de hija a madre. En los hombres y en las mujeres, el cambio de etapa representa la conformación de la identidad, la búsqueda de la autonomía y de la responsabilidad.

En LME representa las incisiones en la vida, a los quince años su padre de una bofetada lo separa de la infancia; a los quince años, el hijo asesinará a su madre, y esa muerte se convertirá en el rompimiento.

El número quince se repite de forma significativa, son las incisiones que conforman el rito: la muerte del profeta, el asesinato de la diosa y el rompimiento-regeneración del eterno retorno en manos del hijo-amante-padre.

¿CONCLUSIONES?

¿Cómo concluir algo que apenas comienza?

La búsqueda de la sacralidad por medio de la literatura es un trabajo mayúsculo, que requiere más de ochenta páginas, dos años de trabajo y un análisis escueto de un pequeño cuento de sólo un autor. Partiendo de que hay muy pocos libros sobre esta generación y muchas palabras que desmembrar, este trabajo mínimo es el preámbulo de otro mucho mayor. El fin, encontrar la divinidad en las letras como lo logró un grupo que no concebía la idea de divinidad. Melo, Arredondo, Elizondo -por citar sólo tres ejemplos de un grupo reducido- encuentran la sacralidad en los textos y nos hacen partícipes.

Pero recapitulemos, todavía faltan muchos años para concluir este trabajo.

“La primera condición del cuento es que sea necesario. La historia, por llamarla de algún modo, debe surgir de una impresión o percepción lo bastante aguda y apremiante para obligar al cuentista a escribir” (Bowen: 136). Y “Los muros enemigos” lo es, surge de la necesidad, constante en la vida de Juan Vicente Melo, de ordenar por medio de las palabras. De poner las palabras exactas en torno a un relato magistral que te envuelve desde la primera frase, una muestra de que la literatura conlleva una ritualidad no sólo fuera, en la relación emisor-mensaje-receptor, sino dentro, reuniendo todos los elementos.

Todo el relato resulta una celebración litúrgica señalada desde el principio por la conciencia del protagonista de llevarla a cabo. El cuento entero puede ser leído como un acto propiciatorio preconcebido donde los oficiantes conocen el papel que les toca representar así como las consecuencias del mismo. (Ramos: 43)

Juan Vicente Melo logra atraparnos no sólo como lectores sino como concurrentes a un rito, donde nada queda fuera, pues no hay elementos circunstanciales en sus obras, ni en las de su generación. A diferencia de otras generaciones, no buscan crear una cosmogonía sino el rito, la parte activa de toda relación mítica. Y el rito que Melo desarrolla en sus libros es la restauración del orden por medio de la reestructuración amorosa.

El protagonista ama a Josefina y al divinizarla se asume como profeta, aunque busca un amor agradable y duradero, también busca transformar el espacio y el tiempo profano en una inmutabilidad sagrada. En LME, en el tiempo primigenio se dio esta correspondencia, sin embargo, como en todas las historias de Melo, los finales felices se encuentran distantes, y en este caso, la Diosa rompe con el orden cósmico y el amor se convierte en la mejor excusa para morir. Si la relación con la divinidad se acaba, el *religio amoris*, la transmutación en el amante, se evapora. La única forma para restaurar el orden perdido es por medio de la muerte- sacrificio-reencarnación para retornar al tránsito de lo profano a lo sagrado.

Y es que el hombre siempre busca romper con lo profano de la vida cotidiana y recuperar el tiempo mítico, donde se erigió el orden, aunque no había cambio. Las culturas, en todas las épocas y latitudes, han efectuado ritos para regresar, aunque sea un momento a ese tiempo. Para retornar hay que imitar, los ritos repiten las condiciones y acciones de las deidades.

Pero qué ocurre cuando no existe la idea de divinidad. Melo encuentra la sacralidad por medio de sus textos; fuera de los libros, la claridad de Juan Vicente se rompe, pues si no existe Dios, las palabras son la deidad y él su creador, es tan fuerte esta relación que lo que lo llevó al mutismo y la autodestrucción.

La divinidad misma se convirtió en objeto de su terror, porque obviamente, si uno es el dios de sí mismo, entonces Dios mismo, la voluntad de Dios, la fuerza que ha de

destruir nuestro sistema egocéntrico, se convierte en un monstruo. (Campbell (1959): 62)

Y este monstruo tiene más cabezas de las que resaltan a simple vista. Hay un mundo dentro de sus textos, sin importar la extensión de los mismos. Indagando en “Los muros enemigos”, encontré que analizar la literatura es descifrar al hombre; pues los libros nos muestran lo más puro del ser que muta de formas incomprensibles.

Espero haber logrado mi cometido. Sólo falta releer a esa generación y continuar con su labor, pues como aclara Rose Corral.

La búsqueda de lo sagrado [...] permite sin duda revelar otras dimensiones de la experiencia humana, explorar territorios prohibidos. Esta noción es también decisiva para comprender la obra de varios escritores de su generación [...] Cabría entonces preguntarse, en una reflexión posterior, qué significa esta coincidencia generacional, ese intento colectivo por crear un “nuevo sagrado” en una época particularmente desacralizada [...] (Corral, 1988: XV)

El camino aún es largo. Por el momento, ojalá cumpla lo que determina Melo en “La noche alucinada”

Salgo triunfal al son de trompetas y tambores riendo a carcajadas después de poner con mi propia mano a esta historia. Fin.

APÉNDICE I:

REPRODUCCIÓN DEL CUENTO “LOS MUROS ENEMIGOS”⁹⁵

⁹⁵ En la tesis utilizo esta paginación para los ejemplos del relato analizado, con el fin de que sea fácil encontrar la cita en su contexto.

LOS MUROS ENEMIGOS

Para Inés Arredondo

La Ciudad apareció de pronto. La vieja ciudad protegida por largas hileras de muros altos y grises, muros conocidos a fuerza de ser imaginados, de haberlos visto mañana, tarde, noche, en la mente, aquí, detrás de los ojos, altos, grises, largos, protegiendo la vieja ciudad, la ciudad y todas sus casas y sus gentes, la ciudad dibujadas, señalada con un punto rojo en los mapas y en los papeles sucios del general, marcada por los brincos y los vuelos de los zopilotes negros, la ciudad olorosa a tronco mojado y a mar, al mar nunca antes encontrado. *Josefina*, murmuró, y paseó los ojos por la larga, gris, lejana, temida, interminable hilera de paredes.

Josefina, murmuró. El nombre le sonó a nombre y no a ella. Trató de verla, de reconstruir su cuerpo, su rostro, sus ojos, para que el nombre adquiriera el sentido de antes, para que al decirlo una y otra vez ella apareciera, no otras Josefina sino ésta, la suya. Trató de ver sus ojos, sus grandes ojos negros que parece que están asustados, trató de verse en sus ojos. Las manos. Trató de tocar sus manos suaves, los dedos largos, introducir una uña en una de sus uñas, recorrer la pequeña cicatriz que rompe la redondez del puño, seguir el ritmo tranquilo de su pulso. No, no los ojos, no las manos. El cabello. Su oscuro, brillante, sedoso, perfumado cabello cuidadosamente recogido en la nuca, sostenido por un broche de plata. Acariciar su cabello desordenado en el aire. Y su cuerpo, los senos pequeños, el vientre ligeramente abombado, el minúsculo lunar en la ingle, el olor, el olor y el sabor de su ingle, de sus axilas, del cabello y de su boca, de su sexo. *Josefina*, murmuró. No, no los ojos, no nada, no la boca, ni siquiera el sexo, ya ni siquiera, tampoco la piernas duras, ya no el sexo ni el cabello largo, trenzado, cuidadosamente trenzado en la nuca, no nada; el nombre, sólo el nombre. *Josefina*, murmuró. Que pertenezca a ella, que sepa a ella, que sea ella, nadie más. *Josefina*, dijo, en voz alta. Y los demás se volvieron para mirarlo. *Josefina*, comenzó a sollozar.

Habían caminado uno, dos, tres días, tres días y tres noches, el sol y la luna arriba, siempre sobre sus cabezas, disco rojo, disco blanco, advirtiéndoles de que cada paso los acercaba más, cada vez más a la gran extensión de médanos donde está erigida la ciudad, anunciándoles la visión de los muros donde habrá de librarse la última, la feroz y desesperada batalla. Su caballo junto al del general, amarradas sus manos y su pecho, las manos unidas a las manos grandes y callosas de ese hombre que camina a su lado, su pecho comprimido por la cuerda que anuda en la silla del otro caballo. Y atrás,

cientos de hombres que no saben por qué están ahí, los ojos escondidos bajo el sombrero, los ojos atravesando el sombrero y fijándose, clavándose, sorprendiéndose en los muros como si se tratara de una aparición mágica. Después de uno, dos, tres días, tres días y tres noches de camino la tierra se reblandece, se acaban los árboles, la ciudad surge de pronto protegida por las paredes grises, allá lejos, la ciudad callada. Los ojos te todos están fijos en los muros, adivinando la batalla. Y él pensando en Josefina, murmurando su nombre, diciéndolo en voz alta.

Descubrió el torreón llamado de los siete caballeros. Será ahí, se dijo, ahí será de donde salga el disparo. Una hora, se repitió, será dentro de una hora. Y volvió a ver su lenta agonía, el horrible abandono en que permanecería antes de dejar de sentir que todavía estaba vivo. Vio su muerte como aquella tarde al saber que tendría que ir a librar esta batalla, él que no sabía cargar un arma pero que organizaba, que planeaba las batallas. Vio el caerse con todo y caballo, el revolcarse entre la fina y pegajosa arenilla de los médanos, el arrastrarse como una víbora hasta la orilla del mar en busca del remedio para esa sed, tratando de encontrar algo en qué sentir que todavía estaba vivo. Recorrió de arriba abajo el torreón llamado de los siete caballeros, midió la altura y el espesor de las paredes, calculó la resistencia de cada bloque de piedra, deseó derribarlo, en este preciso momento, no en el tiempo ordenado por el general, sino ahora, no después cuando ya estuviera muerto. Deseó lanzarle, a gritos, la pregunta que se le atoraba en la garganta, deseó insultarlo, maldecirlo, acariciarlo. Pero sabía que todo era inútil. Lo sabía con la misma inocencia con que planeaba batallas e indicaba puntos estratégicos, así, como si alguien se lo dijera al oído, con la certidumbre de que todo lo que pensara o hablara, sucedería fatalmente. Oyó el disparo, no los otros, sino ése, el que iba dirigido a él, el aire rasgado por la bala, el impacto producido contra su pecho, el relincho del caballo, las patas del animal bailando, sus ojos horriblemente abiertos, el cielo y el enorme disco rojo arriba, la sangre escurriendo del agujero pequeñísimo, la sangre pegajosa y caliente corriéndole entre las ropas, bajando por su vientre, tocando y bañando y calentando su sexo y sus muslos y sus piernas, la sangre aplastada contra la arena que quemaba. Se vio las manos atadas. Vio los muros enfrente. *Josefina*, murmuró. Los altos, magníficos muros. Llegaba a una cita fijada hace mucho tiempo.

Murmuró: *Josefina*, murmuró: *Josefina*... El nombre ya no era nada. No le traía el recuerdo de ella, su cuerpo, sus ojos asombrados, aquella historia que vivió a su lado. No le dijo nada de la tarde en que se encontraron, de aquella tarde preparada para ellos, del camino recorrido para llegar a la fiesta, de la puerta que chirrió cuando cruzó la

alambrada, de la música que se oía a lo lejos, de las hileras de hamacas amarradas al tronco de las palmeras, las hamacas blancas, rojas, azules, delgadas, moviéndose suavemente, lentamente, balanceándose, dejando asomar los brazos morenos que aparecían y se escondían y volvían a aparecer y arrojaban unos granos de maíz al viento. No le dijo nada del calor que hacía aquella tarde en que se tomaron de las manos, en que ella torció la boca y contestó “sí, mañana nos veremos”, y de ese mañana todo nuevo para él, ese mañana que quisiera vivir ahora, es ese momento, sabiendo de antemano lo que iba a ocurrir para vivirlo hasta morir ahí mismo, hasta agotarlo, hasta huir para que nada de lo que iba a suceder sucediera. No le dibujó el vestido que traía encima, ni sus senos pequeños subiendo, bajando en el corpiño, no le dibujó su virilidad erecta golpeando contra el pantalón nuevo. El nombre ya no era nada. No era ese silencio, el roce primero, el desprender el cabello del broche de plata, el recorrer los ojos, no los ojos sino la boca, no la boca sino los senos, no los senos sino el sexo. El besar, morder, lamer la boca, la lengua, las orejas, los senos, el sexo. El mirar el minúsculo lunar en la ingle. El sentir a ella, el sentirse en ella, el ser ella, él y ella, no uno y otro, sino los dos al mismo tiempo, el gemir, el gritar, el apretar, el arañar, y morder y escuchar sin escuchar ese silencio de aquella primera mañana, el pensar sin pensar que algún día irían a hacer lo mismo junto al mar, el mar de aquella vieja ciudad protegida por los muros grises y el alto, bello torreón llamado de los siete caballeros. *Josefina*, y comenzaba a llorar.

Ahí están los muros. Cierra los ojos, los aprieta ahora fuerte para no verlos. Pero los conoce de memoria, los tiene aprendidos aquí en el fondo de las órbitas. Tres noches, apenas soplando un airecillo fresco, tres días con el sol cayéndoles encima, caminando sin detenerse, caminando en su búsqueda, hacia su encuentro, sabiendo que ellos pueden moverse y que la ciudad permanece fija, inalterable, irremediablemente erigida sobre el inmenso mar de arena caliente. Algún día iremos, le había dicho aquella mañana, tres días y tres noches hasta toparnos, de pronto, con los muros. Pasaremos por la puerta del más bello de todos los torreones, el que llaman de los siete caballeros, así, tomados de la mano, como ahora, tú con tu vestido blanco y yo con mi pantalón nuevo, los dos muy juntos, como ahora, tocaremos las paredes de los muros y escribiremos nuestros nombres con una navaja para que nadie los borre y se sepa que estuvimos, caminaremos por todas las calles, saludando gentes desconocidas, saludando y cantando, mirando esas aves negras que vuelan y brincan, que pican rápidamente la basura arrojada en las puertas, que limpian las calles y se quedan quietas en las azoteas

uniformes, caminaremos buscando la calle que lleva a la playa, olfateando el mar, imaginando el mar, deteniéndonos a cada momento para retrasar el encuentro, equivocándonos a propósito, perdiéndonos en los callejones, asomándonos en las ventanas, dando vueltas en la plaza, conservando la imagen fabricada durante años, corrigiéndola, aumentando la impaciencia, avanzando, retrocediendo. Y luego, en la playa abandonada, sobre la arena que arde, tú yo, los dos marcamos un lecho, lo protegemos con un muro de arena y agua, te arranco el broche de plata que sostiene tu trenza, te desabotono el corpiño, te quito el vestido, te toco, te beso, te muerdo. Y tú arrojas al mar mi sombrero, rasgas la camisa blanca, cortas el nudo de mis zapatos, tú me besas, me muerdes, me sientes. Yo ya no soy yo. Soy tú, soy tu vestido y tu cabello, tus ojos y tu lunar, tu olor, la pequeña cicatriz que rompe la redondez de tu puño. Y tu nombre. Y tú eres este golpeteo que siento en el pecho, este calor, esta alegría, este deseo que tengo de acariciarte sin hacerte daño, de rozar tus párpados, este olvidarme de todo. Ahí, en la playa abandonada, junto al mar.

Una pared, una torre, pared, torre, pared, torre. Contó las paredes y las torres. No quiero morir, se dijo nuevamente. No quiero oír el silbido de esa bala, no quiero ver que los muros se me vienen encima, que se desbaratan y me aplastan, y el mar, no quiero el mar, morirme solo en el mar, sin ella en el mar. Se bajaron de los caballos. Él permaneció unido, ridículamente pegado al general.

Quince años. Eso se dice aprisa. Y dicho no tiene sentido. Pero esos quince años son su vida. Son ella, Josefina, la del nombre que ya no importa. Quince años, día a día, sintiendo y sabiendo su presencia. Su casa, su cama, su hijo. Todo para que aquella tarde el general abriera la puerta y dijera “el batallón se apresta a sitiar la ciudad”, aquella tarde, hace apenas tres días y tres noches, y él no supiera de qué hablaba, ni de qué ciudad, ni de qué batallón. “La vieja ciudad junto al mar y rodeada de muros”, explicó. “Estamos en guerra” dijo, como si no lo supiera. En guerra. Hay que desbaratar esos muros, derrumbarlos, reducirlos a polvo, acabar con la ciudad y todas sus gentes. La ciudad que él marcó con un punto rojo sabiendo que ahí sería la última batalla, en la que se pierde o se gana, que la señaló inocentemente, transcribiendo una orden secreta dictada en las orejas, igual que tantas otras veces desde el día en que no tenía nada que hacer y estaba solo y aburrido y fue hasta el cuartel del general y habló con él y le explicó los caminos más fáciles para ganar la guerra, desde el día en que él planeaba los asaltos y el general se subía al caballo y corría seguido por cientos de hombres que no entendían nada, desde el día en que unas voces le ordenaban en la oreja y él ordenaba

todo y se quedaba esperando las victorias. Pero ahora no cuenta que él aclare que no sabe cargar un arma, que él sólo es un estratega que obedece voces invisibles, que él es el que permanece atrás y sabe que toda lucha es una victoria. Lo que importa es que tiene que ir también, que caminará el camino pensado para ella, que encontrará los muros, que señalará el bello torreón llamado de los siete caballeros, por donde iba a pasar un día, que alargará un dedo y exclamará “ese” y que ayudará a derrumbarlo. Lo que importa es que de ahí, precisamente de ahí, de la alta ventana con vidrios rotos, arriba de la pared que guardaría el secreto de sus nombres, saldrá una bala, un pequeño y casi invisible cilindro disparado por mano desconocida contra su pecho. Lo que importa es que no valen de nada los quince años que ha vivido junto a ella. *Josefina*, se mordió la lengua. *Josefina*, dijo comenzó a gritar, gritó, aulló, fuerte, más fuerte, temblándole los labios, sorbiéndose los mocos. *Josefina, Josefina, Josefina*. Corriendo, gritando, cayendo, arañando, tragando la arena, pegado, ridículamente pegado al general que corría, caía, vociferaba a su lado, hasta que el puño se levantó y le pegó en la cara. Cállese, pendejo. Y le pegó en la cara.

La sangre. Cuando tenía diez años(o doce, o quince) vio la sangre que salía de la pierna rota de su tío una pierna inflada, deforme, llena de costras y de tierra. La sangre negruzca, apelotonada sobre la piel abierta como hoja quemada. Recordó el olor del alcohol, los gemidos del tío, el sudor frío en su cuerpo, el vacío en el estómago, el temblor de las manos, el oscurecimiento de la habitación. Y luego su caída, su golpe contra el suelo, la mano del padre alzándose una y otra vez sobre su cara. Levántese, pendejo. Le había dicho. Pórtese como un macho. La sangre y el olor del alcohol y la pierna rota. No quiero morir nunca. Había contestado.

Será dentro de una hora. Eso acaba de decirle el general, sacudiéndose el pantalón, limpiándose la cara, las huellas de sangre de la boca, lo suben de nuevo al caballo. Y destruye, borra el recuerdo, rompe la imagen del padre, la mano que caía que caía que caía contra su cara, la palabra, los diez, los doce, los quince años. Corre hasta llegar al día que oyó voces secretas revelándole batallas, el día en que estaba solo y aburrido y no tenía nada que hacer y fue a buscar al general y le repitió lo que le habían dicho las voces y ganaron una batalla, una y dos batallas, una dos cientos de batallas, él señalando puntos estratégicos y horas de ataque y los otros matando y volviendo siempre victoriosos. Corre hasta llegar a la tarde en que descubrió a Josefina entre todas las mujeres de la fiesta, corre entre el chirrido de alambre y la hilera de hamacas blancas rojas azules que se balancean despacio suavemente dejando asomar apenas los brazos

morenos que se esconden toman los granos aparecen arrojan los granos al viento se esconden aparecen corre hasta su vestido su cabello sus senos el inmediato deseo de poseerla a ella la primera corre hasta la tarde preparada para su encuentro hasta su caminar su esquivar gentes su temor de saberla encontrada y perdida ahí mismo su miedo de verla desaparecer su acercarse su estar ya cerca su llegar su oírle decir, “mañana nos veremos”, y luego el mañana y la noche y la otra noche y todas las noches el dormir con ella la primera la única el fundirse cada vez como si fuera la primera vez y luego la alegría de ver engordar su vientre y sus llantos mezclados con los gritos del hijo y mecerlo y cuidarlo y vestirlo observándolo crecer no darse cuenta de que pasaban quince años hasta que un día el general abre la puerta y dice que estamos en guerra (como si él no lo supiera) y que tiene que ir que va a morir lo presiente lo sabe inmediatamente se lo dijeron las voces que nadie más escucha que tiene que ir sin esperar repuestas porque es el estratega el hombre que señalará el bello torreón todos los torreones las paredes los muros las casas los techos los zopilotes negros las gentes del mar y encontrar la bala que han fabricado hace tiempo para él que lo espera tranquila sabiendo que no puede evitarla y que la buscará por que es la batalla decisiva que la buscara como buscó a Josefina. Y luego subir sigilosamente hasta el cuarto oscuro y húmedo, el escuchar los ruidos, asustarse, temblar, repitiendo “no quiero morir nunca”, como cuando tenía diez o doce o quince años y vio la pierna rota de su tío, como entonces, como ahora, el sol rojo y grande quemándolo, el médano quemándolo, el olor del mar quemándolo, los muros enfrente, siempre ahí, aunque cierre los ojos, todo su cuerpo hirviendo en un calor de sangre dislocada, de arterias rotas, de venas destrozadas, todo él reducido a un simple, minúsculo agujero en el pecho. No es miedo, simplemente no quiero morir nunca. Quiero ir al mar con ella, escribir nuestros nombres en las paredes, marcar un lecho en el mar. Ver al hijo crecer y tener hijos. Pronunciar el nombre de ella. *Josefina*, murmuró.

Desde el cuarto en que se había escondido escuchó lo que pasaba. El general salió y ella permanecía junto a la puerta, inmóvil, tiesa, sin hacer caso de los llantos del hijo. Tal vez pasó un minuto (o a lo mejor fue una hora) antes que el general volviera con los hombres. Los gritos. Escuchó los gritos. ¿Dónde está? Tiene que ir. Sólo él puede indicarnos el camino. Sólo él sabe cómo hay que ganar esta batalla. No ve nada, pero puede imaginarse al hijo contemplando la escena, a ella inmóvil junto a la puerta, la mirada que empieza en el suelo, que sube por las piernas, que se detiene en el vientre, que encuentra los ojos y la boca, la mirada que tuvo para él aquella tarde primera y

luego olvidó. Las voces se apagaron, desaparecieron los otros hombres y el general se acercó a ella. Sus ojos encontraron la boca y luego los senos y después el vientre y descendieron por las piernas hasta el suelo. Se miraron como ellos dos la primera tarde. Las manos callosas desprendieron el cabello del broche de plata y el cabello se derramó en la espalda (él escondido diciendo “no quiero morir nunca”, repitiéndose que no es posible que suceda lo que está sucediendo; el hijo mirando la escena), la boca la mordió, el sexo se introdujo en su sexo, lo bañó, lo inundó, la hizo gemir, reír, gemir, reír, decir a gritos “allá arriba, en el cuarto de la izquierda, solo, oscuro, temblando de miedo”. Hubo un largo silencio. Tres hombres subieron a buscarle. Amarraron sus manos a las del general, las ataron con una cuerda que raspa los dedos, que marca los puños. Y luego, tres días y tres noches de camino. La ciudad inmóvil esperando. La ciudad quieta. La vieja ciudad protegida por los muros. La bala fabricada para él, el pequeño y casi invisible cilindro que chocará contra su pecho. Su caballo caminando al lado del caballo del general, escuchando lo que ese hombre dice de Josefina, escuchándolo sin odiarlo, odiando a ella, a ella y a la bala y a los muros de la ciudad. Y la ciudad y los muros que aparecen de pronto. Se borra la tarde primera, el día siguiente, las otras noches, los quince años, su figura. Sólo queda el nombre. Y la carta escrita en el cuarto oscuro mientras adivinaba lo que estaba pasando, un papel arrugado, unas frases que subían y bajaban entre sollozos, hipos y una pregunta estúpida atorada en la garganta.

Nombre mío repetido en ti. Una bala saldrá de la ventana situada en el más bello de todos los torreones. La bala pasará a través de un orificio negro, atravesará un largo conducto y llegará a mi pecho. En ese momento, ni antes ni después, búscala, no le digas nada, usa tus manos, sin miedo, sin llanto, que sus ojos no te espanten, que no te horroricen sus gritos, que nada te detenga. Quémale el cabello, destrózzale la boca, amputale los senos, grita muy fuerte para que no oigas el silencio, arañale el lunar que tiene en la ingle, clávale la navaja en el sexo, en tus diez o doce o quince años, en aquella tarde, en el “sí, mañana nos veremos”. Mírala cómo va cayendo, mírala cómo se arrastra. No le digas “madre” porque tú no la habrás matado. Seré yo, en el mismo instante de mi muerte, al mismo tiempo, como nos ocurría cuando dormíamos juntos. No le digas “madre”, dile, por favor, “Josefina, amor”.

Josefina, amor.

Más que una orden: un grito. Más que un grito: un aullido- y más todavía: no un sonido humano. Ordenó, gritó, aulló: “ahora”, señalando el torreón con furia, con un repentino deseo de que todo terminara inmediatamente. Los caballos golpean la arena,

tantarantán, la mano del general amarrada a una de sus manos, los muros allá lejos, menos lejos, más cerca, muy cerca, aquí frente a mí, observándome, centrándome el pecho, tantarantán, el estruendo de los caballos y los gritos, mis gritos que no reconozco, una alegría sin remedio, tantarantán, los disparos, la nube de arena avanzando, el sol arriba, el olor del mar, la larga hilera de muros, la larga interminable hilera de paredes grises donde íbamos a poner nuestros nombres y la ventana de vidrios rotos que se abre y la mano desconocida que toma el arma que introduce la bala en el cañón que sube hasta los ojos que mira que centra que lo sigue que aprieta el gatillo y la bala que recorre el conducto negro que sale que silba que corre en el aire bajo el sol entre el calor al lado de otras balas dirigiéndose a él buscando su pecho el sitio preciso abajo exactamente abajo y un poco a la izquierda de la tetilla izquierda y no sentir nada sólo ver el agujero y los muros enfrente y luego el caerse con todo y caballo el revolcarse entre la fina y pegajosa arena de los médanos el arrastrarse tratando de encontrar algo en qué sentir que todavía está vivo caminando como víbora hasta la orilla del mar en busca de remedio para esta sed el arrastrarse dejando un delgado camino de sangre que corre libre fuera de las arterias y venas rotas destrozadas las figuras rojas y azules de su cuerpo y el aire rasgado el relincho del caballo las patas del animal bailando sus ojos horriblemente abiertos al cielo y el enorme disco rojo arriba y abajo de sus ojos y los muros siempre enfrente y la sangre saliendo del agujero de su pecho y la sangre pegajosa y caliente corriendo entre las ropas bajando por su vientre tocando balando calentando su sexo y sus muslos irguiendo su virilidad provocando la última feroz quemante eyacuación y la sangre aplasta contra la arena que quema,

al caer, arrastró al general que gritaba, “fuera, quítenmelo”, y él, él mismo, sollozando, mordió la cuerda que raspaba sus puños, lo dejó libre, lo dejó corriendo en busca del caballo, lo dejó proyectado contra los muros, saltando, revolcándose, aullando un idiota “ya me dieron”,

al caer, una piedra se deshizo, y luego otra, y todas las piedras, se desbarataron los muros, cayó pulverizado el alto, hermoso torreón llamado de los siete caballeros, se derrumbó con las ventanas de cristales rotos, con la desconocida mano que empuñó el arma y disparó el arma,

al caer, ella se esconde, el hijo avanza, se arrodilla, implora, el hijo avanza. No quiero morir nunca. Es horrible todo esto. Es monstruoso. No parezco yo, ni mi hijo parece mi hijo, ni ella parece ella. Ya no somos nosotros ni esta muerte es la nuestra. En otro tiempo nos dijimos las mismas cosas, así nos amamos, de esta manera nos dimos

muerte, él a ella, ella a él, el hijo al padre y la madre en recuerdo o en nombre o en orden del padre o de la madre. En un tiempo muy antiguo, olvidado hasta ahora. La playa sola y el mar tranquilo. El sol arriba. El broche desprendido de su cabello y el cabello que cae sobre la espalda. Desabotona el corpiño, le quita los zapatos, la toca y la besa y la muerde, le amputa los senos, *Josefina, amor*. La boca destrozada, aprieta fuerte sin escuchar los llantos, grita fuerte sin oír ese silencio, le araña el lunar que tiene en la ingle, siente el olor y el sabor de la ingle, de la axila, de la lengua, del sexo, le clava en el sexo la navaja, la misma exacta navaja, no otra, que iba a escribir sus nombres en la pared del torreón llamado de los siete caballeros, ahí bajo la ventana de los cristales rotos. *Josefina, amor*.

Él estiró la mano hasta que logró alcanzar el agua. Una sola gota.

Ella se arrastró fuera de la casa. Llovía. A lo lejos alguien tocaba una canción. Llovía. Estiró la mano hasta que logró alcanzar el agua. Una sola gota.

Amor, dijo él.

Amor, dijo ella.

Él preguntó (o dijo la respuesta).

Ella dijo la respuesta (o preguntó).

En sus ojos abierto, quedan, fijos, los muros.

Ella los mira, los reconoce. Sonríe. Los guarda.

Él, que lleva su nombre, la contempla sin lástima, sin lágrimas, sin rabia. Sabe que están juntos, exactamente igual que aquella primera mañana. *La orden ha sido cumplida*, grita, en la noche, mientras camina bajo la lluvia.

Juan Vicente Melo (1964

“Los muros enemigos” en *Los Muros Enemigos*, México, 1997, Frondas Nuevas, IVEC, p. 223-238.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

Melo, Juan Vicente, *Cuentos completos*, México, Instituto Veracruzano de Cultura-FONCA, 1997

---, (1956): *La noche alucinada*, México

---, (1962): *Los muros enemigos*, México

---, (1964): *Fin de semana*, México

---, (1966): *Autobiografía*, México

---, (1985): *El agua cae en otra fuente*, México

---, (1969): *La obediencia nocturna*, México, ERA, 1969

---, (1990): *Música de cámara*, México, FCE, 1990

---, (1996): *La rueda de Onfalia*, México, ERA, 1997

Consultada

Albarrán, Claudía (2000): *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos.

Alligheri, Dante (1995): *La Divina Comedia*, Madrid, M. E. Editores.

Ayala, Francisco (1984): *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Editorial Crítica.

Bataille, Georges (1980): *Lo imposible*, México, Premio- La nave de los locos.

- (1998): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- H. Beristáin (1991): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Billington, Sandra y Miranda Green comp. (1996): *The Concept of the Goddess*, Londres, Routledge.
- Borbolla, Óscar (2002): *Manual de creación literaria*, México, Nueva Imagen.
- Borges, Jorge Luis (1993): "La cábala", *Siete Noches en Obras completas 1976-1985*, Madrid, Círculo de lectores.
- (1979): *Ficciones*, Madrid, Alianza-Emecé.
- (1992): *Historia de la Eternidad*, Buenos Aires, Emecé.
- (2001): *Arte Poética*, Barcelona, Crítica.
- Bourneff, R. y Ouellet R. (1975): *La novela*, Barcelona, Ariel.
- Bloom, Harold (1996): *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Calvino, Italo (1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona, Siruela.
- Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras*, México, FCE.
- (1992): *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1994): *Los mitos*, Barcelona, Cairos.
- Carlyle, Thomas (1999): *De los héroes*, México, CONACULTA-Océano.
- Carretero, Luis Abad (1954): *Una filosofía del instante*, México, El Colegio de México.
- Cernuda, Luis (1991): "Los Placeres Prohibidos" en *La realidad y el deseo*, Madrid, Clásicos Castalia.
- Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder
- Conolly, Cyril (1995): *La tumba sin sosiego*, México, UNAM.
- Corral, Rose (1988): "Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado" en *Inés Arredondo*, México, Siglo XXI.
- Cotterrell, Arthur (2004) *Enciclopedia de Mitología Universal*, Barcelona, Parragón.

Díaz y Morales, Magda et al. (1998): *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

Eliade, Mircea, (1967) *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Elizondo, Salvador (1965): *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz.

Eco, Humberto (1990): “La poética de la obra abierta” en *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

Eurípides (2001): *Las troyanas/Electra* en *Tragedias II*, Madrid, Cátedra.

Filinich, María Isabel (2004): *La Voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés-UAP University Of Texas at El Paso.

Forster, E.M. (1983): *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate.

Fuentes, Carlos (1993): *Geografía de la novela*, México, FCE.

Frazer, Sir James George (1944): *La rama dorada*, México, FCE.

Gardner, John (1987): *El arte de escribir novela*, México, Publigráficos.

Girard, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

González Levet, Sergio (1980): *Letras y opiniones*, Xalapa, Ediciones Punto y Aparte.

Graves, Robert (1983): *La Diosa blanca*, Madrid, Alianza Editorial.

Heidegger, Martin (1958): *Arte y Poesía*, México, FCE.

Imízcoz, Teresa (1999): “Quién cuenta la historia” en *Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Madrid, Ediciones Eunete.

Iser, Wolfgang (2005): *Rutas de la interpretación*, México, FCE.

Kara, Juro (1988): *La carta de Sagawa*, Barcelona, Anagrama.

Kundera, Milan (1988): *El arte de la novela*. México, Vuelta.

Lispector, Clarece (2001): “escribir” de *A Descubierta do Mundo*, en C.L., comp. Laura Freixas, Barcelona, Omega.

Lyons, John (1984): *Introducción al lenguaje y la lingüística*, Barcelona, Teide.

- Maisonneuve, Jean (2005): *Las conductas rituales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Menton, Seymour (1996): *El cuento latinoamericano*, México, FCE.
- Muir, Edwin (1984): *La estructura de la novela*, México, UAM.
- Nietzsche, Frederich (1969): *Así habló Zaratustra*, Buenos aires, Poseidon Pocket.
- (1998): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edad y Editores.
- Palmer, Jerry (1983): *Thrillers, la novela de misterio*, México, FCE.
- Patán, Federico (2006): “*No más de tres cuartillas, por favor...*”, México, Editorial Ariadna.
- Pavón, Alfredo (1997): *prólogo* en Melo, Juan Vicente, *Cuentos completos*, México, Instituto Veracruzano de Cultura-FONCA.
- Paz, Octavio (1994): *Los hijos del limo* en *La casa de la presencia*, México, FCE.
- (1994): *El arco y la lira* en *La casa de la presencia*, México, FCE.
- (1980): “La palabra edificante” en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.
- Pereira, Armando (1997): *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, IIFL.
- Pimentel, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI Editores.
- (2001): *El espacio en la ficción*, México, UNAM-Siglo XXI Editores.
- Quignard, Pascal (2007): *Las sombras errantes*, México, La cifra editorial.
- Ramos, Luis Arturo (1990): *Melomanías: La ritualización del universo*, México, UNAM-INBA.
- Rappaport, Roy (2001): *Ritual y religión*, Madrid, Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (1991): *La tempestad*, en *Grandes clásicos (Obras completas)*: México, Aguilar.
- Segalen, Martine (2005): *Ritos y rituales contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial.

Seres, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.

Stendhal (1998): *Del amor*, Madrid, Edaf.

Tresider, Jack(2003): *Diccionario de símbolos*, México, Tomo.

Vargas Llosa, Mario (1971): *Historia de un deicidio*, Barcelona, Monte Ávila Editores.

--- (1997). *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta.

Yates, Frances A. (1982): *La filosofía oculta en la Época Isabelina*. México, FCE.

Lauro Zavala (1993): comp., *Teorías de los cuentistas*, Vol. I, México, UNAM.

La Sagrada Biblia (1968): Madrid, Nacar Colunga, Sagradas escrituras.

Hemerográfica

Albarrán, Claudia (2006): “La revista S.nob: Laboratorio experimental de una generación”, en *Revuelta*, núm. 4, México, septiembre.

Colina, José de la (1996): “La tela de Penélope Melo”, en *La palabra y el hombre*, núm 100, México, octubre-diciembre.

Domínguez Michael, Christopher (1997): “La rueda de Onfalia”, en *Vuelta*, núm. 245, México, abril.

Helguera, Luis Ignacio (1993): “Melomanía y musicología mexicanas: Jomí, Melo, Brennan” en *Vuelta*, núm. 195, México, febrero.

Hiriart, Hugo (2003): *El mal porque sí*, en *Letras libres*, núm. 60, México, diciembre.

Nathan, Elia (1996): "las diversas valoraciones de la magia en el Renacimiento", en *Acta Poética*, núm. 17. México, UNAM.

Rivas Iturralde, Vladimiro (2000): “Perfil de Juan Vicente Melo”, en *Letras Libres*, núm. 21, México, Septiembre.

Rosado, Juan Antonio (2006): “Letras de medio siglo, ¿invención o movimiento literario?” en *Revuelta*, núm. 4, septiembre.

Sigg Palares, Mónica (2006): “Otra temporada en el infierno, un viaje por la literatura de Juan Vicente Melo”, en *Revuelta*, núm. 4, septiembre.

Tapia Zúñiga, Pedro C. (1996): "La magia de la hechicera de Teócrito", en *Acta Poética*, núm 17. México, UNAM.

Vargas Llosa, Mario (2000): “Un mundo sin novelas”, en *Letras libres*, núm 22, México, octubre.

Wohlfarth, Irving (1989): "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin" en *Acta Poética*, México, UNAM.

Red:

www.rae.es

www.wikipedia.org

López Parada, Esperanza, *El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro*, El cuento en red, n.4, Otoño, 2001

Espinosa, Jorge Luis, Entrevista con Salvador Elizondo, El Universal, Domingo 13 de noviembre de 2005.

Pierce, Charles S., *El icono, el índice y el símbolo*, comp. Sara Barrena, en www.uan.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html