



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

El agua como símbolo en tres cuentos de Juan Vicente Melo

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Mexicana

Presenta:

Lilia Hijuelos Saldívar

Asesor:

Dr. Alfredo Pérez Pavón

Xalapa-Enríquez, Veracruz

Octubre 2013

A mi familia, toda

Índice

1. Juan Vicente Melo en su generación.....	4
2. El agua y la mujer, la pareja y el mundo.....	18
2.1 Agua como vida.....	21
2.2 Agua como vehículo de pureza.....	26
2.3 Agua como muerte.....	30
2.4 Agua enamorada.....	34
2.5 Mujer, agua, mundo.....	36
3. El agua en tres cuentos de Juan Vicente Melo.....	38
3.1 Música de cámara.....	38
3.2 Sábado, el verano de la mariposa.....	56
3.3 Mayim.....	71
4. El narrador como juez y verdugo.....	86
5. Conclusiones.....	99
6. Bibliografía.....	106

Juan Vicente Melo en su generación

La evolución de las corrientes artísticas y literarias, a muy grandes rasgos, es comparable con la sucesión de las generaciones en la sociedad: existe una intención, a veces disimulada, a veces no tanto, de sostener actitudes, principios, valores e intereses en alguna medida opuestos a los que prevalecieron en la corriente precedente. Lo anterior es una afirmación poco precisa y con muchas excepciones, pero en el caso del presente trabajo sirve como punto de partida para hablar de la generación a la cual perteneció Juan Vicente Melo, en la que es especialmente clara y, se podría decir, un poco descarada la necesidad de romper con todo lo anterior.

Octavio Paz habla del tema en *Corriente alterna*, donde dice:

La historia del arte y la literatura se despliega como una serie de movimientos antagónicos: romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo. Tradición no es continuidad sino ruptura, y de ahí que no sea inexacto llamar a la tradición moderna: tradición de ruptura. La Revolución francesa sigue siendo nuestro modelo: la historia es cambio violento y ese cambio se llama progreso. [...]. Creo en la tradición de la ruptura y no niego el arte moderno; afirmo que utilizamos nociones dudosas para comprenderlo y juzgarlo. Los cambios artísticos no tienen, en sí mismos, valor ni significación; la *idea* de cambio es la que tiene valor y significación. De nuevo: no por sí misma sino como agente o inspiradora de las creaciones modernas.¹

Esta idea de cambio, como ya se dijo, es un motor fuerte para la creación literaria entre los miembros del grupo llamado por la crítica “Generación de medio siglo”, del cual no resulta pertinente hacer una descripción detallada en el presente trabajo,

¹ Octavio Paz, *Corriente alterna* (México: Siglo XXI, 1990) p. 19-20.

aunque sí dejar claros sus rasgos más esenciales. Es importante, más que hablar del grupo como totalidad, trazar un esbozo del camino andado por Melo en su obra, para lo cual es necesario, sin embargo, hacer un breve recorrido por el origen y características de su generación.

Desde el siglo XIX, la narrativa en México fue consolidándose cada vez más a como reflejo de la realidad compartida, ya sea creando un cuadro idealizado de costumbres que poco tenía que ver con lo que acontecía en la vida cotidiana del mexicano, como una denuncia del sufrimiento colectivo frente a la opresión o, posteriormente, a manera de testimonio del caos que representó la revolución. El individuo y sus posibles conflictos privados, ajenos a los grandes problemas que aquejaban al país, resultaban poco importantes frente a la crisis social y, ya en el siglo XX, quedaban en segundo plano ante a la necesidad de reafirmar la institucionalización de lo que fuera un movimiento revolucionario basado en las necesidades del pueblo.

No es sino hasta los años cuarenta del siglo pasado que, sin que se haya dejado de lado el tema social, es posible empezar a notar una mayor complejidad en la narrativa, concretamente en obras como *Al filo del agua*² y *El llano en llamas*,³ que constituyen un parteaguas para la narrativa nacional. Como apunta Federico Patán,⁴ este paso hacia la modernidad en la literatura se corresponde con el interés político por el avance tecnológico y social de México. Es en el ambiente de progreso posterior al maximato que se gesta la generación de medio siglo, caracterizada por un fuerte rechazo a la temática social y nacionalista de las décadas anteriores. Dicha tendencia

² Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (México: Editorial Porrúa, 1947).

³ Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

⁴ Federico Patán, "Juan Vicente Melo", en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998).

contaba con el apoyo del gobierno, que buscaba el fortalecimiento social de la identidad revolucionaria. Cabe mencionar que este grupo –entre cuyos miembros están Juan García Ponce, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, José de la Colina, Tomás Segovia y Salvador Elizondo– se enfrentó, en sus inicios, al rechazo de algunos de sus compañeros escritores pertenecientes a generaciones anteriores, del gobierno, como es lógico, y de la sociedad en general, por ser considerados sus miembros antinacionalistas y arrogantes, al grado de ser llamados “la mafia”.⁵ El origen de dicho rechazo está probablemente en la intención de sus miembros de ocupar espacios en la difusión de la cultura, en lo cual tuvieron bastante éxito, llegando a dominar el panorama cultural mexicano de mediados de siglo. Este éxito se debió, también probablemente, a su fuerte cohesión de grupo, que se manifestaba en el apoyo brindado a los escritores de la generación por encima de otros autores que publicaban en su momento. Es innegable que entre ellos existía cierta preferencia por incluir en las publicaciones a su cargo a los miembros del grupo que formaban, pero sería apropiado considerar si es o no posible afirmar lo mismo de la mayoría de las corrientes literarias en México a lo largo del siglo XX. Es lógico pensar que, si los miembros de un grupo literario se ven unidos por una serie de inquietudes o temas, así como por la postura estética desde la cual se abordan dichos temas e inquietudes, sus opiniones serán afines en cuanto a criterios de publicación.

Como grupo literario, se pueden caracterizar, además del afán cosmopolita y el rechazo al nacionalismo revolucionario, por buscar la diversidad en sus temáticas y acercamientos a la literatura, así como el diálogo cultural con otros países. Su

⁵ Deborah Cohn, “La construcción de la identidad cultural en México: nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual, 1945-1968”, en *Foro hispánico* (2002), vol. 22, núm. 1, pp. 89-103.

literatura es esencialmente urbana, lo cual representa un cambio importante, y pretende una mirada crítica hacia la realidad.

Una de sus obsesiones constantes es el enfrentamiento con el otro como una necesidad para definir la propia identidad del ser humano, situación que se puede ver reflejada de distintas maneras en la obra de todos sus integrantes. En *El arco y la lira*,⁶ Paz reflexiona acerca del momento en que el hombre se hace consciente de la presencia ajena en su vida. Ante la realidad cotidiana, sin sorpresas, el humano es repentinamente consciente de sí mismo. Se da cuenta de que es porque no es lo demás, y esto lo lleva a pensar en la posibilidad de lo sobrenatural. La conciencia del ser produce miedo porque se trata de una posibilidad vertiginosa de todo lo que queda fuera de uno mismo. El universo es enorme y el hombre tiene una capacidad limitada de comprensión; de ahí, nace la posibilidad de lo sobrenatural y, como consecuencia de ésta, del terror. Ahora, el terror sagrado no es simplemente miedo de lo que no se sabe. Es el horror, sí, pero éste se combina con la fascinación ante lo incomprensible, que, volviendo al asunto de la identidad, no es solamente lo lejano y maravilloso, sino, tal vez más incomprensible aún, lo inmediato. La presencia y posibilidad de una experiencia humana ajena a la propia, fuerza motriz de la creación literaria, se convierte en recurrencia intencionalmente consciente para la generación. El misterio no se encuentra exclusivamente en lo grandioso; de una manera perturbadora por su cotidianeidad, el misterio surge con el individuo enfrentado a sus congéneres.

Fue importante para la formación de los escritores que se consideran parte de la generación de medio siglo, y para el establecimiento de ese “Otro” a quien el humano

⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira: El poema, La revelación poética, Poesía e historia*. (México: Fondo de cultura económica, 1994)

debe enfrentarse, tanto la presencia en México de los intelectuales españoles exiliados por el régimen franquista –en el caso de Juan Vicente Melo, León Felipe resulta de vital trascendencia para su desarrollo como creador–, que proponían una visión distinta de la realidad mexicana, como la posibilidad de viajar ellos mismos al extranjero para buscar un intercambio literario con otros países. El “Otro” al que se enfrentan, como creadores mexicanos, reside muchas veces en lugares lejanos.

Un aspecto más que conviene destacar, y que suele quedar olvidado, es que, a partir de su participación en diversos espacios culturales, la Generación de medio siglo representó un apoyo importante para los jóvenes que buscaban internarse en el ámbito de la creación literaria. Ejemplo de esto son el Centro Mexicano de Escritores y el festival Poesía en Voz Alta, que buscaba, este último, la difusión de la poesía teatralizada.

En una reseña publicada en *La Palabra y el Hombre*, con motivo de la publicación de *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*,⁷ Mario Muñoz señala que, de todo el grupo, el autor menos estudiado ha sido Juan Vicente Melo. Esto se podría deber, dice Muñoz, al hermetismo de su obra o a la molestia que sus temas podrían haber causado en ciertas susceptibilidades. Concluye que el motivo más probable de dicha falta de atención es el desconocimiento de la obra de Melo. Muchas personas saben quién fue, incluso lo conocieron personalmente, pero nunca llegaron a leer su producción a profundidad. Otra de las posibles causas del poco conocimiento que se tiene de la obra de Melo es el interés demasiado centrado en el personaje y su desarrollo interior. Los cuentos del autor veracruzano transcurren muchas veces dentro

⁷ Mario Muñoz, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/909/1/1998107P158.pdf>

de la mente de sus personajes, de modo que puede resultar un reto para el lector que espera del cuento una trama que gire en torno a la acción, fuera de la psique humana.

Cualquiera que sea el motivo, es verdad que Melo no ha sido muy estudiado, aunque tampoco ha sido abandonado por completo. Es posible encontrarlo como tema de algunas tesis, artículos periodísticos y estudios publicados por revistas especializadas. En *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, colección de ensayos publicada por la Universidad Veracruzana, en 1998, la presencia del veracruzano se limita a un ensayo, escrito por Federico Patán, que lleva por título simplemente “Juan Vicente Melo”, en el cual el autor hace un breve recorrido por la obra y los temas preferidos del escritor veracruzano, sin profundizar en algún aspecto de su narrativa.

Melo publicó su primer libro de cuentos, *La noche alucinada*,⁸ en 1956, año en que obtuvo su título de medicina por la UNAM. A esta primera colección de ocho cuentos, el autor adjunta, como prólogo, una carta en la que León Felipe le expresa su opinión de los mismos. El poeta elogia la capacidad lírica del joven Juan Vicente, pero le advierte que los cuentos son todavía inmaduros. La publicación del volumen era probablemente necesaria para el crecimiento de Melo como narrador, aunque posteriormente el autor muchas veces prefiere olvidar ese su primer libro. Haciendo a un lado las deficiencias de este ejercicio narrativo primerizo, inseguro e indefinido en sus características de género, es posible observar las que más adelante se consolidarían como obsesiones constantes en la narrativa de Melo: la soledad, el fracaso, la pérdida de la inocencia, el vacío en la vida del ser humano y la exploración de la intimidad.

⁸ Juan Vicente Melo, *La noche alucinada* (México: EFSA, 1956).

Melo se preocupa más por la vida interna de sus personajes que por el desarrollo de una anécdota que atrape la atención del lector.

Pasan seis años antes de que el autor veracruzano vuelva a publicar. En 1962, aparece *Los muros enemigos*,⁹ compuesto por cinco cuentos que giran en torno a la misma búsqueda infructuosa de sentido en medio del conflicto que supone el enfrentamiento con el Otro para los personajes. El hermetismo de que hablaba Mario Muñoz se hace evidente a partir de este momento, aunque más que hermetismo sería prudente hablar de cierta cualidad misteriosa que rodea a los personajes. Hay una falta de linealidad en sus relatos que estará presente a lo largo de su narrativa como expresión de la íntima confusión en el individuo; se podría pensar que éste es uno de los motivos por los cuales no ha sido tan popular, así como tampoco es estudiado con mucha frecuencia.

En 1964, publica *Fin de semana*,¹⁰ considerado por la crítica como su mejor libro de cuentos. Luis Arturo Ramos dice que “*Fin de semana* deviene síntesis de su producción cuentística”.¹¹ En el prólogo a *Cuentos completos*, Alfredo Pavón afirma que los tres relatos que lo componen incorporan “todos los elementos estilísticos, temáticos y técnicos de los libros precedentes”,¹² destacando especialmente en ellos el enfrentamiento del personaje con la otredad. Dicho tema es tratado por Claudia

⁹ Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos* (México: Universidad Veracruzana, 1962).

¹⁰ Juan Vicente Melo, *Fin de semana* (México: ERA, 1964).

¹¹ Luis Arturo Ramos, *Melomanías: la ritualización del universo* (México: UNAM/INBA, 1990) p. 14.

¹² Juan Vicente Melo, *Cuentos completos*, pról. de Alfredo Pavón (Xalapa: IVEC, 1997).

Albarrán en “Desdoblamiento, travestismo y otredad en los cuentos de Juan Vicente Melo”.¹³

El Otro, el que no se es, representa para los protagonistas de Melo una manera de construir el mundo. Esta institución de la realidad a partir de lo ajeno trasciende el plano del relato para situar al narrador como espejo, muchas veces nada inocente, del individuo. El narrador exige la participación del lector como cómplice para actuar sobre la vida de los personajes, muchas veces de manera casi explícita. Al respecto, comenta Prada Oropeza:

desde sus primeros relatos Melo encuentra una de sus dinámicas narrativas en la tensión que moviliza la oposición entre los elementos diegéticos, internos de la historia, y los extradiegéticos, externos a la historia; por ejemplo, el narrador, que muchas veces se confunde con un personaje convirtiéndose en un narrador-actor, pero, al mismo tiempo, manifiesta su voluntad de establecer la distinción jerárquica: el narrador en función de tal es el que cuenta – inventa– la historia; por tanto, es el que crea, para emplear un término demasiado fuerte, los personajes.¹⁴

La participación del narrador en la constitución del personaje es más clara a partir de los cuentos de *Fin de semana* que en los libros anteriores, pero es una constante a lo largo de toda su obra narrativa.

En 1966, Melo publica una temprana autobiografía en la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*,¹⁵ y posteriormente, en 1967, su novela *La obediencia nocturna*¹⁶. Esta primera novela es, sin duda, su obra más comentada, y fue seguida de un largo período sin publicar. En 1985, aparece *El*

¹³ María Claudia Albarrán, “Desdoblamiento, travestismo y otredad en los cuentos de Juan Vicente Melo”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004* (2007).

¹⁴ Renato Prada Oropeza, “La narrativa de Juan Vicente Melo”, en *Boletín de la asociación europea de profesores de español* (marzo de 1980), año XIII, núm. 22, p. 77.

¹⁵ *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, pról. de Emmanuel Carballo, (Empresas Editoriales: México, 1966).

¹⁶ Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*. (México: Era, 1969).

agua cae en otra fuente,¹⁷ última colección de cuentos que el autor publicó. En 1996, año de la muerte del autor, sale a la luz *La rueda de Onfalia*,¹⁸ novela en la que estuvo trabajando Melo hasta su muerte.

En 1997, el Instituto Veracruzano de Cultura publicó sus *Cuentos completos*, incluyendo en ellos el libro de cuentos *Al aire libre*, que se encontraba inédito.

Al margen de su producción narrativa, es importante mencionar que Juan Vicente Melo dedicó numerosos artículos a la crítica del acontecer cultural mexicano, especialmente a la música, de la cual tenía un conocimiento respetable por haberla estudiado desde la infancia. Varias de estas críticas fueron reunidas en *Notas sin música*,¹⁹ publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1990.

De los cinco volúmenes cuentísticos, se han elegido tres relatos como centro del presente trabajo: “Música de cámara”, “Sábado: el verano de la mariposa” y “Mayim”. Tienen en común, además de los temas cotidianos de Melo, el tratamiento que reciben por parte del narrador sus protagonistas, mujeres maduras que se enfrentan con la frustración de ver que sus vidas están atoradas en la esterilidad. Es preciso aclarar que el interés por los temas presentes en dichos cuentos se perfila desde *La noche alucinada*. En el cuento que da título a la publicación está ya la idea de lo acuático y femenino; se habla de una sirena como figura que alude a la inocencia perdida. La sirena no es la protagonista, y el tema dista mucho de la problemática femenina que se verá más adelante, pero se puede ver el agua unida a la mujer, el ensueño y la luna desde el primer relato del autor veracruzano. En “Mi velorio” está presente también el

¹⁷ Juan Vicente Melo, *El agua cae en otra fuente* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985).

¹⁸ Juan Vicente Melo, *La rueda de Onfalia* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996).

¹⁹ Juan Vicente Melo. *Notas sin música*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1990).

contraste entre agua y sequedad como representación del contraste entre vida y muerte. El protagonista se encuentra frente a la vida que ha perdido y ésta se presenta como una mujer, el mar, un jardín. “Parábola de la pintura de labios” tiene como protagonista a una mujer de edad madura superficial y ridícula, primera aparición en el volumen de una mujer protagonista. De nuevo se habla de sequedad en “¿Por qué lloras?”, pero su papel en la historia es más literal que simbólico, al contrario de “El inútil regreso”, relato en el cual hace su aparición la mujer valiente, la cara positiva de lo femenino. No se trata del personaje principal: la historia que se cuenta es la del marido abandonado, pero a pesar de ser ella la causante de los problemas del protagonista, se describe con respeto e incluso con cierta simpatía. El hombre en la historia está reseco, la mujer es humedad. Su figura es congruente con lo que se puede ver en los cuentos que motivan este trabajo. Vale la pena mencionar que la mujer valiente, que deja a su marido para ir tras el amor verdadero, al terminar el cuento “da como un suspiro, estirándose sobre la arena junto al agua amarilla del río. Sonríe, luego cierra los ojos”.²⁰ El agua, particularmente en el lugar de la hilogenia, –concepto que se tratará más adelante– y la sonrisa son símbolo de belleza y juventud. El interés por las frustraciones femeninas se hace presente en la figura decadente de “Estela”, que funciona ya como una premonición, todavía borrosa, de Titina y de Mina.

En *Los muros enemigos* vuelve Estela, de nuevo como proyección en la mente de un protagonista masculino, pero en este caso se trata de una niña recordada por el médico divagante, dependiente de una secretaria controladora. La Josefina de “Los

²⁰ Melo, *Cuentos completos*, p. 190

muros enemigos” es otra manifestación de la mujer que acepta su condición y se conecta con el agua; el mar une a los amantes y, a pesar de la venganza que cobra su vida, le permite a la esposa traidora volver idealmente al estado inicial. El relato gira en torno al hombre, pero la mujer y el agua se manifiestan de manera congruente con lo que se verá más adelante. Lo mismo sucede en “Cihuatéotl”: la culpa y la cobardía convierten al agua en verdugo de la felicidad de los personajes.

Fin de semana consta solamente de tres cuentos, uno por cada día del – valga la redundancia – fin de semana. Además de la señorita Titina, el sábado, está Maricel en el relato correspondiente al viernes como presencia femenina que se opone a la de la solterona. La muchacha es sólo evocada en “Viernes: la hora inmóvil”, pero se sabe que ha sacrificado su vida por el amor de Crescencio el mulato. Ella es la mujer valiente mientras que Titina es la cobarde que sigue las reglas.

En “El agua cae en otra fuente”, lo femenino existe como elemento en el que la mentira, la redención y la muerte se funden. Tampoco son las mujeres protagonistas de la historia, pero juegan un papel importante en ésta. “Abril es el mes más cruel” equipara, desde una perspectiva masculina, el bautismo con la posesión de la mujer deseada. *El agua cae en otra fuente* termina con “And my ending is despair”, cuento en el que, como en “Parábola de la pintura de labios”, es posible ver que la mujer, específicamente la mujer chismosa, superficial y rencorosa, se iguala con la muerte. En este caso, se trata de una mujer que existe en un entorno rural.

El último volumen de cuentos de Melo, que permaneció inédito hasta 1997, abre con “El hilo de la estrella”, narración que vuelve a la ilusión perdida en la infancia. De nuevo, como en “La noche alucinada”, el mar está presente en el momento de la

pérdida, en este caso, como catalizador de la emoción que embarga al niño cuando se enfrenta con lo real. “El canal de Suez” retoma la figura femenina decadente que se refugia en la mentira para soportar la realidad que ella misma se ha buscado, mientras que en “Los signos oscuros” la esposa obesa es descrita con desprecio. En “Tranvía con vista al mar”, Melo regresa a la infancia, el descubrimiento y lo marino que acompaña a dicho descubrimiento.

La partícula que une definitivamente a las tres protagonistas que se estudiarán, todas ellas mujeres cuya juventud ha quedado lejos, es la presencia del agua entre los elementos que dan forma a sus historias como símbolo – al no resultarles accesible – de las mismas deficiencias y limitaciones. Esta presencia actúa de manera tal que la actitud asumida por cada una de ellas hacia la proximidad del líquido en sus vidas será reflejo de su manera de enfrentar el conflicto que representa la relación amorosa –o su ausencia–, motivo de su posible felicidad o infelicidad.

Federico Patán dice que en los personajes de Melo “existe el ansia de penetrar fronteras hacia lo desconocido, pero se teme a dar el paso o, cuando se lo da, nos lleva a lo inesperado. En cualquiera de los dos casos la frustración nos aguarda”.²¹ Lo desconocido para las tres mujeres – que ocuparán la atención de este trabajo – es el amor, la sexualidad y la maternidad como condición posible, unida indudablemente a la feminidad. El agua funciona en sus relatos como símbolo de los distintos aspectos en los que pudiera manifestarse lo incierto amoroso, el encuentro con el otro, la muerte simbólica y el enfrentamiento con las expectativas sociales o familiares.

²¹ Federico Patán, “Juan Vicente Melo” en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. (Veracruz: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, 1998).

El origen de las asociaciones simbólicas que Melo establece para el agua se puede rastrear en diferentes manifestaciones culturales a lo largo del tiempo, desde mitos y leyendas hasta rituales cotidianos que forman parte de la vida diaria y sobre los cuales raramente reflexionamos.

Se ha hablado de cómo la obra narrativa de los escritores pertenecientes a la Generación de medio siglo, específicamente Juan Vicente Melo, busca profundizar en la vida interna de los personajes, es decir, en lo que transcurre de manera inconsciente en la mente del individuo. Es ahí donde se manifiestan los miedos y esperanzas que dan forma a las opiniones, decisiones y actitudes del ser humano. En otras palabras, es en el mundo interior de cada personaje que reside el misterio.

El camino que se seguirá en este intento por desentrañar lo misterioso parte de una visión simbólica del agua, para la cual será necesario el enfoque semiótico en la medida en la que el agua es símbolo y se observa en su funcionamiento dentro del relato conforme a la carga de sentidos que trae consigo. Posteriormente se hará un breve comentario de los cuentos siguiendo una perspectiva narratológica. Esto resulta necesario debido a que la configuración del personaje está marcada fuertemente por su relación con la voz narrativa. Es en conexión con el elemento agua y el narrador que el destino de las protagonistas toma forma.

Para entrar en el tema, es necesario hablar un poco acerca del agua, eje conductor del presente trabajo, y sus representaciones en el mito, la literatura y la cultura en general. Son estas representaciones las que dan cuerpo a lo desconocido.

Desde un punto de vista antropológico, se tomará como punto de partida el trabajo de Mircea Eliade sobre las manifestaciones religiosas y culturales primitivas de

las sociedades humanas. El aspecto literario del agua ha sido estudiado ampliamente por Gaston Bachelard, quien sigue los descubrimientos de Carl Jung en torno al inconsciente como espacio en el que la colectividad comparte sentidos. El tratado sobre el agua en la imaginación poética realizado por el filósofo francés será también una base importante para el análisis de los cuentos que se realizará a continuación, por lo cual es preciso hacer un breve recorrido por las ideas que conforman su *poética del agua*. Los dos autores mencionados no son los únicos que se citarán en el siguiente apartado, pero sí son los que darán forma al establecimiento de las ideas asociadas con el agua en los cuentos de Melo.

El agua y la mujer, la pareja y el mundo

En el apartado anterior, al hablar de los motivos recurrentes para la generación de medio siglo, se ha mencionado la necesidad de comprenderse a partir del otro, conciencia que produce en el hombre una mezcla de terror y fascinación. La voluntad literaria de indagar en las posibles conciencias ajenas viene entonces como resultado de la atracción hacia lo inescrutable: la mente humana y sus experiencia en lo que, creemos, es la naturaleza compartida.

Contradictoriamente, el hombre, dice Paz, es siempre el mismo. Sus necesidades básicas son iguales en cada región del planeta y sus sentimientos al satisfacerlas –o fallar en el intento– son, hablando en generalidades, las mismas. Todos tenemos hambre, frío, soledad. Todos somos presa de los mismos terrores ante la misma oscuridad. Los símbolos mediante los cuales representamos nuestro contacto con el mundo son, en términos generales, los mismos. A pesar de lo anterior, es precisamente en la incapacidad de acceder a algo tan cercano como la conciencia vecina que se funda el misterio, el mencionado asombro ante la realidad cotidiana y, a la vez, sobrenatural.

El siglo XX inicia, en el campo de la psicología, con el establecimiento del inconsciente como concepto científico por parte de Sigmund Freud. Para tratar de explicar lo que acontece detrás de la conciencia humana, Freud establece comparaciones con figuras míticas que forman parte de la tradición de la mayoría de

las civilizaciones occidentales, asignando significados simbólicos a las actitudes humanas que pueblan la vida diaria. El mito es el terreno del inconsciente porque nutre la manera en que el hombre se representa la configuración del mundo. La vivencia individual sigue patrones establecidos en representaciones culturales generalizadas dentro de la sociedad.

En *Arquetipos e inconsciente colectivo*,²² Jung habla del carácter arcaico y mitológico del inconsciente, pero el psicólogo suizo va más allá de las actitudes individuales del ser humano para afirmar la existencia de un “inconsciente colectivo”, común a toda la humanidad y manifestado en las diferentes cosmogonías a través de los arquetipos, de los cuales dice que designan “contenidos psíquicos no sometidos a elaboración consciente alguna”²³. En pocas palabras, son símbolos que se encuentran presentes en la mitología, pero esto se debe a que están en el inconsciente colectivo tanto como en el individual.

No está de más aclarar que los arquetipos nunca son demasiado concretos, es decir, más que definir exactamente una idea, sugieren posibilidades. La presencia de arquetipos en la literatura es una de las más claras evidencias de la relación entre ésta y el mito, del cual la palabra escrita es heredera, pero también es una consecuencia directa de la existencia de esquemas míticos en la vida del ser humano. Escribimos lo que somos y somos en gran medida mitos llevados a cabo en la realidad. En *Pathways to bliss*, Joseph Campbell dice que una de las funciones del mito es “llevar al individuo a través de las etapas de su vida, del nacimiento a la madurez, la senilidad y

²² Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Madrid: Paidós, 2009).

²³ *Ibid.*, p. 12

la muerte”,²⁴ en otras palabras, el mito, por medio de los arquetipos, acompaña cada momento del hombre. Debido a lo anterior, algunas imágenes literarias resuenan en la mente del lector con referencias casi inconscientes a un código entre escritor y receptor que se sirve del folclor, y cuya existencia es posible gracias a la imaginación colectiva. En dicho código habita lo que Bachelard, como base para sus estudios sobre psicología de los elementos, llama imaginación poética, individual y colectiva al mismo tiempo. Se trata de un ámbito compartido por la colectividad, pero que tiene manifestaciones individuales específicas para cada momento y lugar. El inconsciente colectivo es una fuente inagotable para la imaginación poética.

Bachelard afirma que “es posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra”.²⁵ Esta ley se sostiene gracias a la presencia de los arquetipos en la imaginación colectiva. Lo anterior, al ser tomado en cuenta en el momento de analizar la obra literaria, permite codificar el impacto de los elementos en la psique del lector y su funcionamiento simbólico depende, en gran medida, de la situación en la que se encuentren dentro del mundo narrativo de cada texto. En pocas palabras, la existencia de dichos elementos y su comportamiento en la narrativa contribuye al establecimiento de un aspecto complementario para la comprensión de la obra por parte del lector. En muchos casos, las resonancias arquetípicas tienen lugar de manera inconsciente para el propio lector, pero un análisis detallado de ellas contribuye a enriquecer el sentido de la obra.

²⁴ “the myth must carry the individual through the stages of his life, from birth through maturity through senility to death.” Joseph Campbell, *Pathways to bliss: Mythology and Personal Transformation*, (California: New World Library, 2004) p. 9 La traducción es mía.

²⁵ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños* (México: FCE, 1997), p. 10.

Este trabajo busca arrojar luz sobre la importancia del agua en la obra literaria de Juan Vicente Melo, concretamente en los tres cuentos que forman el corpus, partiendo de haber observado su presencia como símbolo femenino, de manera general, a lo largo de la narrativa del autor y, específicamente, cuando se alude al contexto de la relación amorosa vista desde la óptica del personaje mujer que, en la mayoría de los casos, se encuentra en una situación desfavorable. Los cuentos que conforman el objeto de estudio desarrollan como posible problema para la mujer la importancia que tiene la relación de pareja, con todas sus ramificaciones y posibles consecuencias, desde el punto de vista de las protagonistas. El concepto que de sí misma tiene el personaje en estos cuentos gira en torno a su posibilidad de lograr el enfrentamiento amoroso de manera exitosa, es decir, como una lucha que culmina en muerte y renacimiento. La fecundidad y el interés por la maternidad están presentes de manera tangencial, más como efecto que como causa, y la clave de la posible felicidad es solamente la actitud femenina de aceptar o rechazar lo que se le presenta.

En los tres cuentos seleccionados es notoria la presencia del agua, siempre ligada a la mujer, pudiendo dicha presencia tener resultados positivos o negativos, de modo que el interés por descubrir las posibles implicaciones que pueda tener para los personajes surge de creer que entenderlas facilitará la comprensión de los contenidos que resuenan en la imaginación del lector al momento de la lectura.

AGUA COMO VIDA

La naturaleza, según ha sido observada por el ser humano, suele estar organizada en cuatro grandes grupos elementales: fuego, tierra, aire y agua. Esto forma parte del

pensamiento de Empédocles.²⁶ A lo largo de los siglos, no nos hemos desprendido nunca de esta concepción segmentada en cuatro. Cada elemento tiene un valor simbólico en el inconsciente colectivo y abarca toda una gama de manifestaciones posibles. El agua, como parte de esta división elemental, comprende no sólo los líquidos que coinciden con su configuración química, sino cualquier líquido que exista a partir de ella.

De los múltiples significados que el elemento tiene o ha tenido en la imaginación el que parece más evidente es el de sustancia generadora de vida. Según algunas corrientes científicas²⁷, la vida probablemente comenzó en el agua, pero el conocimiento científico está precedido por siglos de intuición poética en torno al origen del ser humano. El producto de la misma está presente en el mito, en la creación literaria y en el pensamiento filosófico: en el aspecto religioso y mítico, la vida viene también del agua.

Según el diccionario de símbolos de J. C. Cooper, “Las aguas son la fuente de todas las potencialidades de la existencia; el origen y el final de todas las cosas del universo; lo indiferenciado; lo no manifiesto; la forma primera de la materia, ‘el líquido de la verificación entera’ (Platón)”.²⁸ De manera coincidente con esta definición, Mircea Eliade²⁹ habla del agua como la sustancia primordial de donde nacen todas las formas. Precede la existencia de lo sólido y constituye lo que en diversas cosmogonías equivale al caos primigenio. Las mitologías india, babilonia y hebrea comparten la creencia en un dios creador que flota beatíficamente en un líquido

²⁶ Gernot Böhme y Hartmut Böhme, *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos* (Barcelona: Herder, 1998).

²⁷ Alexander Oparin, *El origen de la vida* (New York: Dover, 1952).

²⁸ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Ed. Gustavi Gili, 2000), p. 11.

²⁹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (México: ERA, 1998).

indefinido antes de pensar en comenzar el proceso que llevará a la creación del mundo.

Las aguas representan el caos que precede al mundo debido a que lo líquido no tiene forma. En ellas se encuentra la posibilidad indefinida y la materia que generará vida, por lo cual la inminencia del nacimiento se asocia directamente con el agua. Dice Cooper que “las aguas son símbolo de la Gran Madre y están asociadas al nacimiento, el principio femenino, útero universal, la prima materia, las aguas de la fertilidad y el frescor”.³⁰ La conexión del agua con lo femenino es evidente aquí, en el contexto de nacimiento y maternidad, pero se extiende también a la mujer en su papel de amante abarcando elementos eróticos y estéticos.

Bachelard³¹ habla, siguiendo el estudio psicoanalítico de Marie Bonaparte acerca de la obra de Poe, del simbolismo que liga el agua con lo maternal como una conexión encontrada principalmente en su asociación con la leche materna. Si se entiende que, para el hombre adulto, la naturaleza cumple la función de una madre idealizada y total, el alimento líquido que fluye por sus venas, que simbólicamente son los ríos, y brota de sus fuentes o manantiales, necesariamente será equiparable a la leche. Cabe aclarar que Bachelard asocia este alimento maternal con las aguas calmas, ya que, afirma, no se puede relacionar un torrente violento con el alimento de la infancia. Tenemos entonces que, además de ser maternales en la medida en que son comparables con el vientre en que se gestan todas las cosas, son el alimento necesario que brinda la madre tierra, la naturaleza, al ser humano.

³⁰ Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 11.

³¹ Bachelard, *El agua y los sueños*.

La relación entre agua y mujer está, en muchas culturas, enriquecida por la influencia de la luna, símbolo femenino que rige por igual mareas y ciclos reproductivos. El resultado es la fecundidad, aunque se debe mencionar que, según Eliade, el agua es también asumida como la fertilidad masculina, al identificarse con el semen.

El líquido asume la capacidad masculina de penetrar y fecundar solamente cuando entra en contacto con la tierra (en la agricultura), pero al formar junto con ésta el limo o lodo, las facultades que presenta son predominantemente femeninas. Eliade llama hilogenia al origen cosmogónico del hombre en el agua y afirma que el lugar por excelencia de la hilogenia es el limo de las orillas. El agua turbia y lodosa es la más rica en elementos vitales: da origen a la vegetación más abundante y es el lugar al que acuden las mujeres para buscar la fecundidad.³² El limo de las orillas es también el lugar al que son restituidos los niños que no debieron nacer, bastardos o deformes, para morir y ser asimilados de nuevo por el líquido, lo cual permitirá su regreso a la vida como algo nuevo.

Bachelard sostiene que la combinación de agua y tierra es un tipo de agua compuesta, relacionada directamente con la creación. El agua disuelve la tierra pero, al mismo tiempo, la “coagula” convirtiéndola en una materia básica, susceptible de llegar a ser algo más. Para esta concepción, el barro es completamente femenino y se destaca su necesidad de ser tocado, moldeado, amasado, palabras que remiten de manera evidente al papel que cumple tradicionalmente una mujer en la relación de pareja.

³² Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 182.

Como extensión de la posibilidad de generar vida, las aguas suelen tener la facultad de curar las enfermedades y los maleficios. Según el diccionario de símbolos de Hans Biedermann, “sobre todo en el ámbito céltico era corriente la veneración de las fuentes sagradas, ya que su agua se relacionaba con la madre tierra dispensadora de dones”.³³ Eliade habla de las fuentes medicinales como poseedoras de las propiedades del agua primordial, esto es, absorben el mal porque pueden asimilar y desintegrar todas las formas. Al mismo tiempo, estas aguas son depositarias de la posibilidad de la vida, es decir, están vivas, por lo cual pueden rejuvenecer a quien entra en contacto con ellas. De ahí la existencia de mitos acerca de la fuente de la juventud o fuente de Juvencio. Bachelard afirma que la fuente rejuvenece porque da vida y a la vez porque purifica, mencionando también que la imaginación cotidiana la iguala con el baño matutino. El contacto con el agua después del sueño devuelve la vida al rostro, funciona como una pequeña fuente de la juventud casera y reproduce los esquemas, presentes en la imaginación, en una especie de ritual de rejuvenecimiento.

Pensado en función del elemento femenino dentro de la pareja, todo lo anterior apunta al agua como representación de la vida que se cumple a través de la unión sexual. El agua representa, sí, a la mujer como principio de la existencia, pero no es ella sola quien tendrá la capacidad de la creación. Necesita estar unida de manera armoniosa al hombre para generar la materia propicia al nacimiento de un ser nuevo. La armonía en la relación de pareja, simbolizada por las aguas puras y fértiles, es vehículo de sanación y juventud para la mujer y su mundo.

³³ Hans Biedermann, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Paidós, 1993), p. 20.

AGUA COMO VEHÍCULO DE PUREZA

La pureza del agua es una de sus virtudes más codiciadas. En palabras de Biedermann, “en la iconografía cristiana, el agua desempeña predominantemente el papel del elemento purificador”³⁴ y, al mismo tiempo, “la idea de que el agua consagrada puede proporcionar bendiciones, con lo cual el efecto purificador y también fertilizador del agua se integra en un rito religioso, no se limita al culto católico, sino que también aparece en cultos extraeuropeos”.³⁵

El agua pura es un elemento medicinal porque disuelve y arrastra la suciedad, lo cual remite a la idea de lavar. El ser humano, cuando nace, está limpio y sano, pero el contacto con el mundo lo ensucia, exponiéndolo a infecciones y enfermedad. Se lava para restaurar la pureza inicial y eliminar la suciedad en cualquier forma en que ésta se presente. Esto es sencillamente cierto sin necesidad de una interpretación simbólica, pero, según explica Bachelard, la pureza moral del agua nada tiene que ver con la higiene. Acerca de la prohibición que hace Hesíodo de orinar en los ríos, dice lo siguiente: “Para explicar esas prescripciones, los psicólogos que postulan el carácter inmediato de las miras utilitarias encontrarán en seguida sus razones: imaginarán un Hesíodo preocupado por las enseñanzas de la higiene elemental. ¡Como si hubiese, para el hombre, una *higiene natural*! ¿Existe acaso una higiene absoluta? ¡Hay tantas maneras de estar sano!”³⁶. Si se busca entender las reglas de Hesíodo, Bachelard afirma que es necesario recurrir al psicoanálisis. No se debe orinar en los ríos porque resulta una falta de respeto a la pureza del símbolo materno. La cualidad purificadora

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ *ibid.*, p. 21

³⁶ Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 207.

y digna de veneración del agua es entendida en la imaginación como un atributo de su condición maternal, generalmente asociada con las aguas dulces y corrientes. La carga moral que la limpieza del agua tiene sobre la imaginación explica la repulsión hacia la imagen de las aguas contaminadas: la suciedad es considerada una ofensa a la madre. Esta idea se ve claramente confirmada en muchas leyendas que tienen como protagonistas a seres acuáticos. Las hadas o ninfas defienden sus fuentes imponiendo severos castigos a quienes pretendan ensuciarlas. De manera casi inconsciente, el ser humano, en su vida cotidiana, rechaza la contaminación del agua más que la de otros elementos. De alguna forma, produce más aversión la idea de beber agua contaminada que la de respirar el aire sucio o impuro, por ejemplo.

Es importante decir que si el agua tiene una carga moral que la obliga a la pureza es porque existe lo que Bachelard nombra maniqueísmo de las aguas. En la medida en que el agua pura es considerada buena, el agua sucia despierta un disgusto natural en el ser humano: es mala. La pureza del agua, cuando se logra, alcanza un nivel metafísico en el que se puede volver a la materia primordial poseedora de la vida como germen. El agua sucia, en cambio, cancela toda posibilidad de vida.

Para abordar otro aspecto de la función purificadora del agua, es conveniente volver al ejemplo de la fuente de Juvencio: la purificación a través de la inmersión. Las fuentes medicinales curan y limpian porque disuelven el mal, pero también porque disuelven la vida. La inmersión, según Eliade, equivale a la muerte, y emerger de las aguas es igual a nacer de nuevo. La fuente de Juvencio rejuvenece al individuo porque, antes de dar vida, mata al hombre viejo. En este sentido, está conectada con el ritual del bautismo, tan importante en la cultura cristiana.

El bautismo funciona dentro de la cosmogonía cristiana en dos planos: el personal y el cósmico. En el personal, representa la muerte con Cristo para volver a nacer con él. Es así como se purifica al hombre del pecado: el “hombre viejo” muere y nace un ser nuevo, limpio de maldad. Dios se ha servido del agua para dar vida a la tierra – en la *Biblia* se habla de que los primeros seres creados aparecen en los mares – y también para permitir la presencia del hombre en la creación. La mano de Jehová usa el agua para formar barro y crear al hombre – alusión a la combinación de agua y tierra como la composición perfecta para la creación de vida –, por lo cual se puede deducir que si la tierra es la materia tangible y, en este momento, femenina, entonces el Espíritu Santo está en el agua. Es así como posteriormente, con el surgimiento del cristianismo a partir de la religión judía, el agua portadora del Espíritu da vida al hombre nuevo.

En el plano cósmico, el bautismo es equiparable al diluvio. Las historias acerca del diluvio universal, sin importar de qué religión vengan, tienen como constante la maldad del hombre que llega al grado de provocar la desesperación de los dioses. Éstos, habiendo traspasado el límite de su paciencia frente a la constante transgresión, deciden purificar la tierra a través de las aguas, que hacen morir al hombre malo permitiendo a la humanidad empezar de nuevo.

La purificación se resume, tanto en el nivel personal como en el cósmico, en los dos efectos básicos del contacto con el agua: creación y reintegración. Como caos inicial, el agua plantea la posibilidad de la creación y la destrucción. Para poder destruir, primero tiene que haber creación, de modo que el primer estadio es la vida. La destrucción o reintegración viene posteriormente, pero con ella se vuelve a la

posibilidad de la creación, formando un ciclo de vida y muerte que impera en la mayoría de las mitologías. La purificación es un resultado natural del proceso, pero da paso siempre a la contaminación, lo cual hará necesaria la repetición de todo el ciclo y así sucesivamente, hasta el infinito.

Como se verá en el siguiente capítulo, el lugar que suele ocupar el agua purificadora en los cuentos de Melo, específicamente en los que son narrados desde la perspectiva de la mujer, es el de vehículo para la liberación. Las mujeres están contaminadas de miedo, prejuicios, derrota, inseguridad, deshonestidad, en fin, de todas aquellas actitudes que les impiden alcanzar la felicidad amorosa. El bautismo purifica a las protagonistas de todo esto y permite la vida nueva, surgida de la aceptación del amor. Cabe recalcar que para esto es necesaria la muerte, y no todo el mundo sobrevive a la muerte por agua.

La purificación consiste en la muerte de lo que no es apto o digno de vivir. Aplicar lo anterior a los personajes implica la posibilidad de que algunos de ellos no sean dignos, que sus elementos negativos sean tantos que no sea posible para ellos sobrevivir al proceso de purificación. En caso de que esto llegara a suceder, el personaje se enfrentará con la muerte, literal o simbólica, y perderá toda posibilidad de conseguir lo que necesita. En caso de que suceda lo anterior, la mujer – ya que en este caso se trata de mujeres – se verá enfrentada al agua como vehículo de muerte. Se ha visto que la muerte puede ser parte natural del proceso y que, incluso cuando aparece, cabe todavía una pequeña posibilidad de que a través de la aceptación el personaje pueda disolverse armoniosamente para luego renacer. La muerte puede ser positiva e incluso necesaria.

AGUA COMO MUERTE

Cuando la muerte se asume naturalmente como un complemento de la vida, el agua viene acompañándola porque disuelve todos los elementos, que se integran de esta manera al “caldo primigenio” para dar lugar de nuevo a la vida. Es precisamente esta capacidad de reintegrar lo que la hace poseedora del germen vital que se encuentra en la mezcla de los elementos informes dentro del caos acuático. En este sentido, la muerte por agua es una muerte plena, natural. Eliade habla de los niños restituidos a los pantanos. De la misma manera, Bachelard menciona a los “niños maléficos”,³⁷ lanzados al mar en una balsa. Eran considerados errores de la naturaleza, por lo tanto, se devolvían al agua para ser disueltos y asimilados armoniosamente. Si, de manera milagrosa, algún niño sobrevivía a las aguas y era devuelto a la orilla, entonces había sido purificado y, normalmente, destinado para cosas grandes.³⁸ El agua es un complemento apropiado para la muerte; por esta razón, Eliade aclara que el tormento de los que ya no viven es la sed: el muerto que no puede ser disuelto en agua se convierte en un ser capaz de sentir sólo sufrimiento. El agua es deseada porque, al disolver por completo la esencia de la persona, anula la posibilidad de sentir el dolor, la soledad, la sed. En la cosmovisión judeocristiana, el lugar de los muertos se concibe como un “lago de fuego”, lugar donde se sufre constantemente calor y sed. Al mitigar la necesidad de lo líquido se ayuda a quienes han fallecido a desaparecer totalmente

³⁷ Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 116.

³⁸ Aquí se pueden observar tres manifestaciones del agua: como muerte, purificación y vida. También está presente el viaje por agua, que se verá más adelante. El niño que sobrevive es también vencedor de las aguas, de la muerte.

del plano terrenal. Esta es la explicación de que en muchas culturas se ofrezcan libaciones funerarias.

La capacidad del agua para desintegrar es la explicación más elemental de su relación con la muerte, pero la imaginación poética ha generado maneras más complejas de relacionarlas. En la concepción de Bachelard, basada en su análisis de la obra de Poe, las “aguas muertas” tienen dos manifestaciones opuestas: como elemento aceptado y como elemento deseado. El agua muerta, como elemento aceptado, implica el miedo y, a su vez, la invitación a morir. Así como las aguas que fluyen mansamente evocan el alimento y la madre, las aguas quietas, profundas o “dormidas”, traen a la mente de quien las sueña una invitación a morir. Son oscuras y pesadas porque en ellas se encuentra el dolor de lo desconocido y, al permanecer inmóviles, representan el sueño de la muerte.

Dentro del concepto de “muerte aceptada” entra también lo que Bachelard llama “complejo de Caronte”, es decir, la concepción de la muerte como un viaje interminable. La costumbre de realizar funerales en el agua sirve como base para establecer una equivalencia entre la muerte y el viaje por las aguas, territorio completamente desconocido por el hombre primitivo. Bachelard se pregunta si “mucho antes de que los vivos se confiaran a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar o al torrente? El ataúd, en esta hipótesis mitológica, no sería el *último* viaje. Sería el *primer viaje*. Para algunos soñadores profundos, será el primer viaje verdadero”.³⁹ A esto se debe el enorme prestigio adquirido por quienes regresaban vencedores de un viaje por mar: el héroe del mar es el héroe de la muerte. Es por esto

³⁹ Bachelard, *El agua y los sueños*, pp. 114-115.

también que la despedida en el mar representa un verdadero adiós. El muerto que está en una tumba permanece en la tierra, tiene una “casa” y se le puede hacer visitas. El muerto que está en el mar no deja nunca de moverse, alejarse. En contraposición con la carga de miedo e incertidumbre que conlleva viajar sobre las aguas, Bachelard menciona también la posibilidad de que la característica maternal del agua sea imaginada como protección ante la inseguridad que produce no conocer el destino de dicho viaje. El muerto es depositado en el seno del mar o el río para ser protegido durante su viaje, como por una madre.

La barca de Caronte se imagina siempre como un vehículo lento, pesado, que se dirige a los infiernos, pero pocas veces se representa llegando a su destino. El infierno, la muerte, es más bien el viaje que no termina nunca.

No resulta difícil, tomando en cuenta lo anterior, comparar el amor con la muerte para la mujer. Es una transición necesaria, que surge de una invitación permanente. Inspira temor, implica una ruptura y muchas veces trae consigo dolor, pero si se acepta de manera adecuada puede significar la paz y la disolución armoniosa del pasado. Más aún, puede ser una muerte deseada.⁴⁰

Considerar la muerte en el agua como una situación deseada es una consecuencia de la invitación a morir contenida en las aguas y el deseo de la muerte surge del mismo motivo: el viaje misterioso e interminable, visto ahora como algo que ya no se acepta pasivamente sino que, por el contrario, se busca. Bachelard lo llama “complejo de Ofelia” y no es otra cosa que la respuesta afirmativa a la invitación.

⁴⁰ El agua representa tanto el amor como la muerte, especialmente para la mujer, porque para ésta aceptar el amor suele significar morir a la voluntad propia, embarcarse en un viaje del cual no se conoce el destino y ceder el control de su vida a alguien más. Lo anterior es especialmente cierto en el contexto desde el cual escribe Juan Vicente Melo, sus mujeres son provincianas y están encerradas en un esquema patriarcal que no les permite combinar amor con libertad.

Parece evidente que quien accede a la propuesta acuática debe ser una mujer: desear la muerte en el agua es de alguna manera una celebración de su feminidad.

La figura de Ofelia remite normalmente al suicidio romantizado y establece la muerte como una conexión más entre la mujer y las aguas. Ofelia muere cantando y, al bajar con la corriente, parece dormida. El ahogado convierte la relación entre muerte y sueño en un algo favorable: ya no es el agua dormida lo que inspira terror porque remite a la muerte, ahora es la muerte lo que aparece como algo deseable porque es equivalente al sueño. Se plantea la posibilidad de soñar eternamente como un escape agradable de la vida cuando ésta resulta pesada y dolorosa.

La mujer ahogada que describe Shakespeare no es una imagen realista. Ofelia, con sus vestidos y sus cabellos ondeando en la corriente, tiene una belleza melancólica y etérea, característica de lo que se ve a través del agua clara. Su voz se confunde con la música del río, de la misma manera que las lágrimas, las suyas y las de quienes lloran por ella, forman parte del torrente que la lleva. Más que aceptar la muerte líquida, Ofelia humaniza y, en cierta medida, erotiza la muerte al fundirse con el río que se convierte en su amante.⁴¹

Otra imagen que Bachelard menciona como evocadora de una muerte oscuramente deseada es la unión entre agua y luna. El reflejo de la luna en el líquido oscuro es sinónimo de melancolía, porque, en su frialdad, parece afirmar que todo muere. El agua llora con todos los que lloran la muerte y son estas imaginaciones atribuladas las que suelen caer en la desolación, efecto de la combinación entre agua y

⁴¹ Además del erotismo, en la imagen de Ofelia está presente el simbolismo maternal del agua. El río la adormece mientras ella canta canciones de cuna, de modo que la mujer vuelve de alguna manera a la infancia para morir.

noche. El mar de las tinieblas es la expresión más directa de los miedos nocturnos a la muerte. En este mar, como Ofelia en el río, la luna convierte la muerte en amor.

AGUA ENAMORADA

La carga sexual atribuida al agua se desdobra formando un par de vertientes que desembocan en sentidos diferentes. El aspecto más directo y menos completo de esta carga es la conexión del agua con el elemento femenino a través de lo materno. El agua se relaciona con la madre porque da vida y la madre, para dar vida, necesita ser un ente sexual. Esto remite a la fertilidad y a la concepción instrumental del sexo. El aspecto del agua que se une al erotismo tiene que ver con una situación mucho más tangible y física: el agua proporciona placer para los sentidos. La imagen vista a través del agua se distorsiona mediante el movimiento y el brillo, representando un engaño placentero para los ojos, que se complementa con los sonidos acuáticos, musicales para el oído, la caricia fresca, agradable para el tacto, y el sabor dulce que fascina al sentido del gusto. Eliade habla de las ninfas y divinidades acuáticas como seres volubles, fuertemente eróticos, que inspiran miedo y fascinación a los seres humanos. Menciona también la creencia de algunas religiones orientales en princesas del agua o “princesas con olor a pescado”⁴² que seducen a los hombres para dar origen a un linaje de gobernantes.

En su estudio acerca de las sirenas en las mitologías americanas, Félix Báez Jorge⁴³ rastrea el origen de los diversos mitos en torno a las mujeres que habitan las

⁴² Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 197.

⁴³ Félix Báez Jorge, *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas* (México: Universidad Veracruzana, 1992).

aguas, destacando en estos personajes acuáticos el fuerte erotismo que adquieren al entrar en contacto con el catolicismo: la sirena en la Europa católica representa el pecado carnal. Son comunes las leyendas acerca de mujeres hermosas con cabelleras ondeantes, como la de la inocente Ofelia, que seducen a los hombres para llevarlos a la muerte. Estas características, curiosamente, son atribuidas a las prostitutas en la tradición judeocristiana. Generalmente, se sirven de su belleza y sus hermosos cantos para inspirar un deseo incontenible en los marineros, pero, a veces, ni siquiera necesitan ser hermosas. El hechizo de su voz y el sonido del agua son suficientes para atraer a sus embelesadas víctimas.

Para Bachelard, el erotismo de las aguas empieza por la imagen propia. El agua tiene la facultad de reunir al sujeto reflejado en ella con la naturaleza, idealizando las formas y asumiéndolas como parte del paisaje. Las aguas claras, primaverales, son para él que las imagina sinónimo de movimiento y belleza. La música de la fuente, como la voz de la sirena, tiene un efecto hipnotizante en quien se ve reflejado, de modo que el observador se convierte, a través del espejo líquido, en un objeto deseable. Como es lógico suponer, el hechizo de las aguas no se detiene en el individuo: el contacto del ser deseado con ellas lo convierte también en parte de la naturaleza, haciéndolo a la vez irresistible y, en cierta medida, intocable. De cualquier manera, especialmente para el personaje femenino, el erotismo empieza con la visión de sí misma como un objeto de deseo sexual.

Como ejemplo de lo anterior, Bachelard habla de la mujer bañista como motivo literario. La gracia de la mujer desnuda en el agua es generalmente representada por la

figura del cisne, aunque se menciona como excepción el mito de Leda: Zeus es quien toma la forma del cisne, pero el agua permanece como catalizador de la unión carnal.

En la ensoñación cotidiana se asume también al agua como elemento erótico. De la misma manera que el agua fría en la cara devuelve la juventud, el baño restaura al cuerpo la belleza. La higiene diaria se transforma en un ejercicio, inconsciente en la mayoría de los casos, de narcisismo, y la imagen de la bañista sumergida en el río es sustituida por la despreocupada joven adormecida en la bañera. La expresión “baño de novia” alude al agua como elemento de preparación para la unión sexual, con lo cual se ve que en la imaginación popular, hasta el día de hoy, la mujer que se sumerge en el agua del baño está aceptando simbólicamente su sexualidad y la posibilidad de una relación de pareja.

MUJER, AGUA, MUNDO

Es evidente que el agua puede tener, para la imaginación humana, significados diversos y en algunos casos aparentemente opuestos, pero, si se pone atención, no es difícil encontrar la conexión entre ellos. Las aguas que dan vida también deben, como parte del ciclo de vida, matar. Disuelven y generan existencia nueva gracias a la facultad de contener todas las cosas y privarlas de su forma, para, posteriormente, fungir como aglutinante y permitir que la creación emerja. Purifican porque lavan, pero también porque matan y dan vida; representan el pecado carnal y el encantamiento de los sentidos, al mismo tiempo que evocan la pureza: son el emblema de la madre, pero también del sujeto deseado y perfeccionado eróticamente. Reflejan y

alteran lo reflejado para perdición de quien se mira por la misma facultad por la que embellecen y alejan lo idealizado.

Todo lo anterior, en el caso de los cuentos que son objeto de este trabajo, es puesto en el contexto del problema que representa para la mujer el enfrentamiento con el otro en el terreno amoroso. Esta batalla femenina empieza consigo misma, es decir, con la imagen que se tiene de sí misma, y trasciende hacia su enfrentamiento con el mundo. Desde el momento en que se habla de un enfrentamiento ya se sabe que el mundo le es adverso a los personajes. Las mujeres que serán estudiadas a continuación se encuentran en la inminencia de una batalla contra ellas mismas, contra su situación de pareja – o sus respectivas parejas – y, a fin de cuentas, contra el mundo. Su relación con el agua definirá su actitud hacia la pareja y la vida decidiendo finalmente sus posibilidades de tener la victoria en el combate.

El agua en tres cuentos de Juan Vicente Melo

MÚSICA DE CÁMARA

El papel del agua en los cuentos que son objeto de estudio del presente trabajo se puede evaluar fundamentalmente a partir de la perspectiva de los personajes. La transformación, real o imaginaria, que se lleva a cabo en las mujeres protagonistas de ellos está invariablemente conectada, de una u otra forma, con alguna manifestación acuática, y consiste en el resultado de un enfrentamiento entre lo deseado y lo real. En este sentido es que resulta pertinente descifrar la naturaleza del cambio efectuado en los personajes a través del agua, puesto que es ésta la que permite el enfrentamiento, al provocar una fractura en la frontera que divide realidad y deseo. Siguiendo un orden cronológico, el primer cuento, que se tratará a continuación, es “Música de cámara”⁴⁴, relato que abre *Los muros enemigos*.

Su protagonista es una mujer, cuyo nombre nunca se menciona, que se levanta un lunes por la mañana y oye, luego ve, caer la lluvia desde su recámara con las ventanas cerradas. Es importante destacar que ella escucha primero, ya que posteriormente en el cuento se habla de un despertar en la mujer. El primero de los sentidos que estimula la conciencia a volver del sueño es el oído, de modo que desde un momento inicial queda establecido que el lector será testigo de un cruce entre realidad y sueño. Contradictoriamente, la realidad que ella vive es equivalente al

⁴⁴ Melo, “Música de cámara”, en *Cuentos completos*.

sueño, el tiempo ha pasado sin que la mujer pudiera ser plenamente consciente de ello y cuando se dice que despierta es hacia un mundo de ensoñación y deseo que evoca su vida anterior a la situación en la que se encuentra. Lo que el lector no sabe del personaje, y que irá descubriendo poco a poco, es que se trata de una mujer cuya juventud ha quedado atrás; es vieja y su cuerpo está consumido por la sequedad, pero su deseo de vivir permanece intacto. Su compañero, por el contrario, se ha establecido en la comodidad del encierro para dejarse morir, razón por la cual ella espera la muerte del hombre para ser libre de nuevo y recuperar su juventud. La relación entre sequedad y vejez es física: el cuerpo pierde humedad al envejecer, de modo que se va deteriorando hasta convertirse en un cadáver seco. Es al menos lo que se espera del hombre que habita el cuarto cerrado. En el marco de esta espera, las gotas de agua desatan para ella una tormenta de recuerdos y el desagrado por su vida presente, constantemente comparada con la pasada.

Desde el inicio del cuento se establece un contrapunto entre realidad y ensueño que manifiesta el deseo. La polarización de cada elemento que constituye la narración se irá haciendo evidente en una división clara entre masculino y femenino: el universo femenino abarca la lluvia, como humedad propicia para la vida, la calle que representa libertad, la juventud, sinónimo de lucha y pasión, la esperanza de un futuro que pueda replicar al pasado feliz y, en suma, lo que está afuera. Lo masculino evoca, por el contrario, el presente, dominado por el hombre moribundo, el sol que reseca y quita la posibilidad de vida, el encierro de años en compañía de un cuerpo decadente, la vejez y la decrepitud producidas por este encierro, la pasividad y la desesperanza del presente, en fin, todo lo que está adentro del cuarto. Esta dualidad enfrentada

contribuye a dar sentido al título del relato. Además de estar escrita para ser interpretada en una atmósfera íntima, la música de cámara tiene como característica principal que, debido a la ausencia de un director, los músicos necesitan estar frente a frente para verse y coordinar mejor su ejecución. El encuentro de elementos opuestos en un contrapunto armonioso, pero tenso, es una imagen que alude a la batalla entre los contrarios librada en la vida de la protagonista. El problema con su situación actual es que una de las partes ahora guarda silencio: ella se queda sola. La combinación de lo sonoro con lo visual está presente a lo largo del cuento y tiene lugar precisamente en el espacio más íntimo posible: la recámara.

Si la construcción del espacio juega un papel de gran importancia en el desarrollo de la narración, esto es debido a que la interacción de la mujer con su entorno es en todo momento simbólica. El relato se desarrolla en un espacio que no muestra la más mínima ilusión de referencialidad; es tan difusa la descripción que podría tratarse de cualquier recámara, en cualquier ciudad. Sólo hace falta que tenga una ventana a través de la cual se ve una calle mojada por la lluvia. El contacto limitado e indirecto con el mundo exterior es una constante para las tres protagonistas: lo que para Titina, de “Sábado: el verano de la mariposa”, y la mujer de “Música de cámara” es la ventana, para Mina, protagonista de “Mayim”, es el teléfono obsesivamente limpio. La falta de un referente real que pueda ser identificado por el lector confiere universalidad a la historia a la vez que refleja la intimidad de la atmósfera que se quiere conferir a los hechos. Lo que importa no son los detalles concretos de la vida de la mujer, que podría ser muchas mujeres, sino sus pensamientos y emociones.

El elemento central en la configuración espacial es la ventana, que representa el punto de encuentro entre los mundos opuestos. El cristal es la barrera contra la que chocan, por un lado las gotas de lluvia que bailan y recorren sus caminos, por el otro las manos y la frente de la mujer que trata de alcanzarlas. El vidrio funciona como eje de oposición a través del cual se enfrentan lo deseado y lo real, pero es también la barrera que los separa de manera aparentemente irremediable, al menos dentro de la dinámica del relato. La mujer puede ver y oír las gotas de lluvia, pero no puede tocarlas. Esto está implícito en el valor icónico del concepto “ventana”, que permite cierto intercambio, pero no representa un acceso real. Convertirla en un punto de entrada y salida sería caer en una violación de su función inicial, pero el carácter libre de la protagonista hace posible imaginar dicha transgresión. En este caso, de todos modos, la ventana ni siquiera se abre. El cristal acaba siendo el frío receptor de un contacto que quisiera ir más allá de él.

A través del vidrio se puede ver la calle. El recorrido visual por el interior de la habitación se centra en el hombre casi inerte que ocupa la cama mientras que hacia fuera de la ventana la calle aparece “deforme, distante, borrosa. Sus mejillas se llenan del tenue golpetear de las gotas. La calle ante sus ojos: quebrada, mil veces espiada. La calle cómplice de sus ojos, del cuerpo envuelto en esa piel roída de los codos, cómplice del cuarto de paredes sin pintura, de su rostro sin pintura, del cuarto desnudo pero cómodo, desnudo como el cuerpo inservible, cómplice de sus ojos proyectados a la calle, de su vieja sonrisa ya casi olvidada, del no saber qué hacer y de la ausencia de miradas otras, encubridora calle de sus no recuerdos y de sus movimientos

circulares”.⁴⁵ Es el objeto impreciso de deseo, pero, al mismo tiempo, resulta ser también el doloroso cómplice del hombre y la habitación. Adelante en el relato será claro que fue precisamente la calle, la gente que habita el exterior, que juzga y que condena, lo que la llevó inicialmente al encierro. El contraste inmediato con el “acre sabor del aire encerrado”⁴⁶ convierte el espacio afuera del cuarto en un recordatorio de su condición de prisionera, pero a pesar de todo es también claro que la calle es cómplice de su mínima esperanza.

Como resultado del enfrentamiento entre el interior y el exterior, ella “borra todo lo no suyo, el cuerpo de ahora, el cuarto sin pintar, borra este encierro, este no hacer nada, este despiértate, camina, come, orina, come, acuéstate, fornicar, duérmete, de todos los días. Lo borra a él, al de ahora, al que todos los días pregunta ‘¿Qué día es hoy?’, al viejo cuerpo flaco, cuerpo cero, nada, nadie; los borra a él y a ella, a los dos, los encerrados, los siempre callados, que se despiertan, comen, orinan, duermen, fornican, en el cuarto sin pintura pero cómodo”,⁴⁷ es decir, el espacio físico que la rodea queda eliminado, junto con los propios personajes, para dar lugar a la ensoñación de la mujer a través de la reconstrucción de otro espacio: la calle recordada, la de afuera de la escuela, cuando ella tenía dieciséis años. La concreción del lugar, de por sí poca, se va quedando de lado al tiempo que el recuerdo evoca movimiento y lucha para culminar finalmente en el espacio inicial: la recámara. La calle sólo aparece al final del cuento, como esperanza casi intangible de una nueva libertad.

⁴⁵ Melo, *Cuentos completos*, p. 202

⁴⁶ *Ibid.*, p. 203

⁴⁷ *Ibid.*, p. 203

El conflicto que rige la acción se ve reflejado de igual manera en la organización temporal del relato. Así como el espacio se divide en un adentro y un afuera, que son equivalentes a lo rechazado y lo deseado, el tiempo también es dual en la medida en que tiene valor positivo o negativo para la mujer. El presente es el momento real, odiado, mientras que el pasado y el futuro se combinan en un solo instante ficticio y deseado. El tiempo diegético comprende desde la adolescencia de la mujer, cuando sale de la escuela para encontrarse con el hombre y enfrentar junto con él a la sociedad entera, hasta el momento en que, después de toda una vida, su piel se pone arrugada. El marcador más importante del presente narrativo es la descripción física de los personajes que ya tienen el “cuerpo envuelto en esa piel roída de los codos”⁴⁸. La contraposición con el “cuerpo de dieciséis años”⁴⁹ indica el paso de los años aunque la narración se ocupa solamente de dos momentos: los dieciséis años a la salida del colegio y la edad madura, actual, de la mujer. El tiempo discursivo hace evidente el enfrentamiento de estos dos momentos que, como los respectivos lugares en los que sucede la acción, se contraponen y se complementan. El presente de la mujer es equivalente al interior de la recámara; es la realidad de la que se quiere escapar. Antes y después se funden en un tiempo idealizado que representa la felicidad porque son los momentos en los que ella ha podido estar en el exterior. El tiempo deseado está afuera y es accesible solamente por medio de la participación ritual y simbólica del agua.

El relato se sirve de dos anacronías para establecer el tiempo real y el deseado. En el primero, la mujer reconstruye su pasado –analepsis– como un momento feliz, al ritmo de la tormenta que inaugura su lunes: “los reconstruye a él y a ella, los de

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 202-203.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 204.

entonces, los nunca nombrados.”⁵⁰ Así establece el pasado como venturoso para ella. La analepsis abarca desde el día en que conoce al hombre hasta el inicio del encierro, cuando éste es aún voluntarioso y se ve como una victoria. La mujer excluye de su pasado ideal todo lo que sucede en la transición al encierro negativo, manteniendo intacto el deseo por el tiempo pretérito. El salto temporal termina con las últimas gotas de lluvia, que van llevándose la victoria, pero permiten que permanezca en la protagonista el deseo de lucha. Después de negar el agua al hombre, favoreciendo activamente la deshidratación de su cuerpo ya demacrado y enfermo, la mujer se permite una pequeña prolepsis hacia el momento en que “caminará entre los charcos de la calle, caminará por el primer lunes mojado de lluvia fresca, delgada, tímida”.⁵¹ El futuro se une con el pasado en el deseo femenino de volver al exterior, a “sus dieciséis años interrumpidos un día de sol a la salida de la escuela”.⁵² Es importante subrayar que la presencia del sol alude al elemento masculino. En su faceta positiva, significa la posibilidad del enfrentamiento amoroso. En la medida justa el sol permite al agua generar vida, pero, cuando la presencia del fuego supera la del líquido, entonces lo fértil se convierte en desierto. A los dieciséis años, el sol es bueno. Después de años de encierro, el mismo sol, el hombre, ha convertido lo húmedo en estéril.

La imagen con la que empieza el cuento es la gota de agua que rompe la quietud de la mañana:

⁵⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁵¹ *Ibid.*, p. 206.

⁵² *Ibid.*, p. 207.

Una gota. Primero una sola gota: delgada, minúscula, incolora. Y en seguida un silencio largo como su encierro callado de años inmóviles. Y luego otra gota, otra, otra más, delgadas e incoloramente minúsculas, golpeando tan calladamente los cristales que apenas se pueden escuchar. Sonríe. La primera lluvia del año, lluvia fresca, monorrítmica, lluvia fina que parece lejana, soñada, inexistente; gotas delgadas que al unirse se vuelven azulosas. Sonríe nuevamente (esa sonrisa, la sonrisa casi olvidada).⁵³

La presencia inicialmente tímida del agua crece de manera gradual hasta convertirse en una voz que golpea los cristales. En este momento se establece el antagonismo entre la lluvia y el cristal e inmediatamente la mujer hace su entrada en escena: sonríe. La gota se contrapone con el encierro de años que constituye la vida real de la protagonista, convertida en humedad estancada, trayendo consigo la posibilidad de un rompimiento de la barrera que divide la realidad del deseo. Ella está acostada y sonríe al oír la lluvia. La sonrisa, como se verá en los otros cuentos también, tiene una conexión directa, dentro del mundo de Melo, con la juventud. Su sonrisa, casi olvidada, es su juventud, casi olvidada. El énfasis de lo anterior debe estar en el “casi”.

En un primer momento, no se mueve de su lugar. De esta manera permite que las gotas tengan su efecto evocador, se da prioridad al elemento auditivo antes de tener algún tipo de contacto visual con la lluvia. La manifestación inicial del proceso que el agua desata en el personaje es el encantamiento del sonido; la música suave y monótona favorece una especie de trance hipnótico en el que la mujer puede atravesar del presente al ensueño. De nuevo, se puede observar que el relato se desarrolla en dos planos opuestos: el primero de ellos es la realidad, el presente monótono y lento, el segundo es la ensoñación, ubicada en el pasado y un posible futuro. Las gotas de agua, para la protagonista, son en este momento una manifestación positiva, símbolo de purificación y fertilidad que le permite desplazarse al mundo deseado.

⁵³ *Ibid.*, p. 201.

Después de escuchar ella mira, lo cual provoca una toma de conciencia acerca del efecto que tiene en las gotas de lluvia el choque con el cristal. Al tocar la ventana, las gotas se convierten en jeroglíficos: están cansadas, son perezosas, lentas, y no tienen la posibilidad de las caricias. En el choque, las gotas representan la vida actual de la mujer encerrada detrás del cristal y, al menos por el momento, vencida. El recorrido monótono del agua que baja por la ventana es resultado del contacto con el cristal. La libertad previa del agua es similar a la que la mujer tenía antes de caer en el encierro; esta libertad se ha convertido en rutina debido al impacto con el cristal, símbolo y frontera del confinamiento. Aun así, ella sonríe indicando que todavía es joven para enfrentarse al mundo, que empieza a decidir ser fuerte y valiente de nuevo, y que la frontera se ha debilitado al menos un poco.

La lluvia, “la primera lluvia del año”,⁵⁴ sucede en un lunes que, gracias a la combinación del agua con el inicio de la semana, es diferente a los otros días. Es “el primer lunes después de tantos años”⁵⁵ y trae el presentimiento de una posible transformación. El lunes es el primer día de la semana, lo cual habla del inicio como posibilidad, pero es también el día de la luna, símbolo femenino por excelencia que afecta las mareas y los ciclos hormonales de las mujeres. Además de esto, la enunciación de la palabra es un acto ritual para la protagonista que, al “decirlo sin temor a equivocarse: lu-nes”⁵⁶, confiere realidad a un posible nuevo comienzo. Igual que en el caso de Titina, la palabra dicha en voz alta da inicio a la ceremonia que permitirá la transformación. En este momento, el agua es vida y posibilidad. Al

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 202.

entenderse junto con la idea de un principio, es el caos primordial que encierra el germen de vida. Esta posibilidad no es accesible aún para la mujer y contrasta con el enfatizado vacío de su “cuarto sin pintar”⁵⁷, cómodo para ella y su compañero pero sin ninguna evidencia de fertilidad. La protagonista no ha dejado de ser agua estancada, su encierro estéril continúa aunque la esperanza traída por el agua contra los cristales, en el primer día de la semana, sea la premonición de una oportunidad. Dicha esperanza la mantiene en un estado de ensoñación solamente interrumpido por el movimiento del hombre que duerme a su lado.

Cuando el cuerpo del hombre se mueve, lo masculino irrumpe en el ambiente femenino que hasta ese momento predominaba. Lo deseado, que empezaba a cobrar forma gracias a la lluvia en lunes, parece desmoronarse ante la presencia del hombre. La mujer reacciona apartándose “como si acabara de recibir una descarga eléctrica”⁵⁸ que la devuelve violentamente a la realidad. La descripción del cuerpo masculino, “las piernas largas, el cráneo calvo, las manos huesudas que se contraen y extienden, rítmicamente, dedo por dedo, como reptiles perezosos”⁵⁹ es una reiteración de lo cotidiano, que no sólo se contrapone con lo deseado, sino que contradice al elemento de ruptura. El “cuerpo largo, flaco y viejo, el cuerpo cerrado”⁶⁰ es como el cuarto en el que vive la mujer, “sin secretos ni sorpresas, mudo cuerpo muerto, desarticulado cuerpo inútil”⁶¹. Él es lo que ella no quiere, el encierro, la vejez, la soledad, en fin, la muerte. La protagonista evita todo contacto con ese cuerpo que representa su vida estancada y trata de refugiarse en la lluvia, que está fuera de su alcance. Cuando se

⁵⁷ *Ibid.*, p. 203

⁵⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ *Loc. cit.*

levanta, “evitando el roce de esa envoltura seca”,⁶² está tomando acción, simbólicamente, para alejarse de la situación que odia. Se dirige al cristal, límite de su encierro, y vuelve a conjurar el inicio a través de la palabra. De nuevo cobra importancia el choque del agua contra la ventana, se reitera su estatus de símbolo incipiente:

Pega la cara al cristal, la resbala, la sube y la baja una y otra vez, despacio, escribe lunes con el dedo índice y persigue los hilillos verticales. Los dibujos fugaces, una y otra vez, los jeroglíficos, la lluvia minúscula y apenas pigmentada, la primera lluvia del año, lluvia de puntos apenas escuchados, de lunes y de formas, de aire fresco apenas azulado e incapaz de mover las hojas. Escribe lunes y niega los otros días. Esa sonrisa, esa sonrisa casi olvidada.⁶³

La lluvia no tiene aún la fuerza para romper violentamente la frontera, pero, poco a poco, va formando una combinación de elementos visuales, auditivos y, ahora, táctiles (aire fresco), que al unirse tienen como resultado el descubrimiento de la sonrisa. El deseo gana terreno, sólo para retroceder un poco a continuación, resultando evidente el juego de estira y afloja entre realidad y ensoñación.

Ahora que ella mantiene un contacto visual con el agua, los caminos de las gotas de agua se convierten en dibujos fugaces, en jeroglíficos que ella persigue con el dedo. El agua choca con el cristal, el cual figura como frontera entre lo deseado y lo visible: “A través del cristal, la calle aparece deforme, distante, borrosa”⁶⁴. En la descripción que se efectúa de la realidad vivida por la mujer, la única referencia líquida es una imagen que alude al llanto: “sus mejillas se llenan del tenue golpetear de las gotas”⁶⁵. La calle deseada se ve distorsionada, no por el agua, sino por el cristal que la separa de

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ *Loc. cit.*

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ *Loc. cit.*

ella, compañero del encierro y la vejez. La calle es designada como cómplice de la prisión y la esterilidad, pero, al mismo tiempo, es cómplice del deseo de libertad y la sonrisa. Es amada a la vez que es odiada, además de que parece formar, junto con el cristal y el agua, un círculo evidente en los “movimientos circulares” que finalmente se rompen por efecto de la lluvia, principio de la fertilidad, en lunes, principio de la semana.

La enumeración de los elementos que se mencionaron al inicio del relato, las mismas palabras exactamente, delata la desesperación con que la mujer desea volver al estado de ensoñación esperanzada interrumpido por el movimiento del cuerpo a su lado. Poco a poco recupera la sonrisa y vuelve la mirada a la calle borrosa. El agua, como encantamiento de los sentidos, es entonces el filtro a través del cual ella observa y codicia la libertad de afuera. La calle forma parte de su encierro como un complemento lejano de su vejez y su soledad, la “encubridora calle de sus no recuerdos y de sus movimiento circulares”⁶⁶, pero ella borra esa calle vista desde lejos, borra los días cotidianos como antes borró las voces y miradas ajenas que ahora le hacen falta. La lluvia contra el cristal le ayuda a dejar de ver ese paisaje que la ventana le muestra día con día. Gracias a su conjuro, realizado con la asistencia milagrosa del agua en su papel de agente purificador, todo es por un momento lunes, comienzo y posibilidad. El instante es seguido por la reiteración del encierro, que se manifiesta como contraste, pero al entrar la mujer en contacto con el cristal, “que se llena de agua, de signos de palabras, de voces y nombres y de música”⁶⁷, se traslada al

⁶⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁶⁷ *Loc. cit.*

universo de lo deseado. Lo que la mujer desea es su propio pasado, por lo cual el recuerdo es la manera de entrar en contacto con su ensoñación.

La forma en que llega el recuerdo es consistente con la evolución rítmica, gradual, de la lluvia: “llegan desbaratados, de aquí y de allá; los nombres inconexos con las letras rotas, las palabras con los secretos rotos, las voces rotas en su volumen y en su timbre, la música rota llega”⁶⁸. La repetición del adjetivo “roto” tiene un efecto poderoso en dos sentidos: enfatiza lo fragmentario del recuerdo, pero también contribuye al establecimiento del ritmo pluvial. Ella toma los fragmentos y, tras examinarlos cuidadosamente, los desliza “por el cristal de la ventana”⁶⁹. La imagen del agua resbalando por la ventana se traslada ahora al fragmentado recuerdo y el contacto con la ventana, de nuevo, da pie a la transición hacia lo “no suyo”⁷⁰ que aparece y es enumerado solamente para ser borrado. Después de eliminar su realidad presente, ella toma los fragmentos del recuerdo y los amasa para formar su realidad deseada:

Ella amasa todo, con dulzura, doliéndole los muslos, los ojos, el vientre y la vagina. Amasa jeroglíficos y dibujos fugaces. Ahora más aprisa, con mayor fuerza. Todo llega en oleadas circulares, todo se vuelca, se aplasta, se rompe. Los días a su lado, conociendo su cuerpo, sus sueños, repitiendo su nombre, sus besos, rompiéndose las finas fibras. Llega la ciudad toda hablando de ellos [...]. Llega la lucha de días, el combate, los dos contra todos, los dos heroicos, desafiantes, los dos altaneros, victoriosos.⁷¹

El agua cumple con dos funciones concretas en este momento: limpia lo que es desagradable a la mujer y aglutina la materia del sueño, haciendo posible el proceso de amasar para reconstruir. Las imágenes del mundo exterior llegan a su “cuerpo

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 205.

arrugado en los pliegues, en las rodillas y en los codos”⁷² filtradas por el cristal que se llena de agua, rotas e inconexas para ella. En una defensa desesperada, la mujer borra entonces lo que considera ajeno: su realidad actual, su cuerpo, su pareja y la cotidianeidad que la atrapa, para construir con los pedazos de libertad, que le llegan distorsionados, un nuevo comienzo. El agua, que ha sido posibilidad de vida y, posteriormente, el filtro que descompone lo que viene de afuera, es ahora el elemento disolvente que permite mezclar todo lo sólido en una masa homogénea.

El despertar es doloroso, pero no se puede ya detener el proceso. Ella “despierta”, es decir, toma plena conciencia de su vida presente gracias a los “recuerdos mojados”⁷³ y los “regresos mojados”⁷⁴. El agua estancada, encharcada, representa lo impuro, lo contaminado. Este símbolo de la contaminación, situado junto a las palabras “cuerpo”, “rostro”, “mano” y “nombre”, constituye una enumeración de los elementos que, para la mujer, han perdido su pureza debido a una relación amorosa impropia, rechazada por la sociedad. El cuerpo es, por supuesto, lo primero que cae en la suciedad, pero junto a él se coloca el rostro, expresión de la personalidad y la identidad, la mano que representa la posibilidad de actuar, y el nombre, esencia del individuo, condenado a la impureza por las voces que lo mencionan y señalan.

El proceso que culmina en la degeneración empieza con los dos personajes, “él y ella”⁷⁵, planteados como “colores mezclados y líneas que no se tocan”⁷⁶. No son los personajes presentes sino los pasados, los deseados. Su evocación es gradual y sucede por etapas: pasan de ser colores difusos, como disueltos en agua, a ser la música de

⁷² *Ibid.*, p. 204.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Loc. cit.*

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ *Loc. cit.*

muchos pentagramas y, finalmente, a ser ellos. La materialización del recuerdo transcurre de lo líquido a lo musical, característica sonora del agua, antes de llegar a la concreción. La vista y el oído se complementan para dar vida a la ensoñación. Entonces empieza la descripción del primer encuentro, “un día de sol a la salida de la escuela”⁷⁷, cuando ella era apenas una niña de dieciséis años. Los recuerdos son amasados por la mujer con dolor y, de forma natural, va llegando la historia “en oleadas circulares”⁷⁸. En una repetición rítmica, se reitera que ella amasa con dulzura y dolor los recuerdos. La importancia contenida en la acción de amasar reside en que se necesita del agua para poder hacerlo, pero el agua sola no es capaz de aglutinar los recuerdos. Como en la cocina, es necesaria la acción vigorosa de las manos para que la masa sea buena. Ella tiene el agua y tiene los recuerdos, pero necesita realizar un esfuerzo para hacerlos crecer y producir.

La manera en que ella recrea el pasado es, desde el inicio, equivalente al ritmo con que la lluvia cae detrás de la ventana: primero fue gota a gota, despacio, deteniéndose en la descripción del primer momento en que se vieron él y ella, después más rápido. La violencia del aguacero, que se suelta en toda su fuerza, se hace notar en la acelerada enumeración de los eventos que siguen al encuentro:

Llega la ciudad toda hablando de ellos, las caras que hablan de ellos, que pronuncian y suben y bajan los nombres de ellos, la ciudad toda con sus gentes, buenas gentes, cien mil voraces buenas gentes, ciento cincuenta mil furiosas y ofendidas buenas gentes, la ciudad estridente con sus tranvías abiertos y su calor y sus mujeres que ya no la saludan, sus hombres que sonríen y la miran, la ciudad y sus bocas que se mueven incansables. Llega la lucha de días, el combate, los dos contra todos, los heroicos, desafiantes, los dos altaneros, victoriosos. Doscientas mil buenas gentes que ya no los nombran. Soy feliz, somos felices. Milmilmil buenas gentes voraces. Creen que han ganado: nos encierran, creen que han ganado, pero nosotros somos los heroicos triunfadores. Nosotros somos el amor, somos los desvelos en secreto, somos él y yo y nosotros

⁷⁷ *Loc. cit*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 205.

encerrados, victoriosamente encerrados en un cuarto cómodo sin pintura pero cómodo un cuarto sin miradas otras ni otras voces, somos nuestros dos únicos nombres, los dos maravillosos entrecruzados fundidos nombres.

No más lluvia.⁷⁹

En un principio, el encierro fue victoria para el hombre y la mujer, cuyos nombres no se mencionan, pero se les da importancia en el recuento de la memoria. Después se fue deteriorando todo. Actualmente, son el fracaso mismo.

Cuando desaparecen las gotas de lluvia, se instala para la protagonista una humedad de agua estancada que corroe en lugar de dar vida: “un borrar, un disolverse, desconocerse, un volverse ajenos”⁸⁰. La realidad se convierte en charco inmóvil: él y ella, que habían sido glorioso aguacero triunfante, son ahora suciedad líquida en la calle vencedora, representante del enemigo aparentemente vencido. La mujer vuelve a su presente, que desde el principio estuvo caracterizado por la esterilidad y el estancamiento. La barrera entre lo real y lo deseado es difusa a lo largo del cuento y la calle pasa de ser combatida a ser deseada por la mujer desde su encierro.

El cuerpo del compañero pide agua, pero la protagonista lo ignora. La acción que toma es simbólica y al parecer insignificante, pero hace evidente su decisión: se apropia del agua, que es la vida, y la niega al hombre. Cuando la mujer “se sienta al borde de la cama a continuar la espera de la muerte”⁸¹, se entiende que espera la muerte del hombre, cáscara que se reseca poco a poco, para salir de nuevo al mundo. Él no tiene la más mínima posibilidad de vivir.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁸¹ *Loc. cit.*

La protagonista es agua. A sus dieciséis años, cuando empieza su recuento, la posibilidad latente en su juventud es equiparable al agua que da vida, pero al estar estancada deja de ser vida y pureza para convertirse en suciedad y muerte. La mujer y su compañero, tras haber sido tormenta en su enfrentamiento con los otros, se han quedado inmóviles y estancados, aislados de la calle. No se menciona que tengan descendencia, de modo que la vida no renace en ellos a través de un posible hijo. Entonces, como resultado del encierro estéril, se han convertido en charcos y el agua, la vida, se evapora lentamente de ellos dejando sólo un paulatino enmohecimiento. El hombre parece haber sucumbido a dicho proceso: se describe como un ser físicamente enfermo al cual se le niega la posibilidad de revivir. La mujer, en cambio, busca todavía volver a la calle, a ser agua que fluye.

La transformación que el personaje principal pretende es el reverso de la que, involuntariamente, ha sufrido con el paso del tiempo. La lluvia fuera de su ventana es la fuente de Juvencio a la que, de momento, no puede acceder. Es por eso que se conforma con amasar los recuerdos, pero la posibilidad de tener otra vez la juventud permanece abierta en el final del relato. En el último momento, gracias a la reafirmación de su voluntad de salir a la calle, la mujer se convierte de nuevo en agua fresca. Es sólo el hombre el que se seca hasta morir mientras ella, nutrida de la lluvia que no puede alcanzar, espera la libertad para estar de nuevo viva, para ser joven y fértil como el agua corriente. El final del cuento es, en este sentido, optimista. No hay nada que indique que ella no podrá tener lo que desea; al contrario, se entiende que su

determinación es fuerte y acabará por tener lo que busca: “una nueva, rotunda, feroz batalla victoriosa.”⁸²

El asunto principal en el cuento es el enfrentamiento entre dos mundos que se contraponen: deseo y realidad.

Greimas dice que “todo parecer es imperfecto: oculta el ser; y es a partir de él que se construyen un querer-ser y un deber-ser, lo que es ya un desvío del sentido”⁸³. En “Música de cámara”, el querer-ser está dominado por el deber-ser y el deseo (querer-ser) de la mujer se oculta en el agua. Su esencia está constituida por lo opuesto a la realidad, que es el encierro de tantos años, el cuerpo del hombre que se deteriora lentamente, la calle vista a través del cristal, el cuerpo femenino envuelto en piel roída, el cuarto de paredes sin pintura, estéril, la ausencia de miradas, de recuerdos, el acre sabor del aire encerrado, la rutina y la comodidad. Esta realidad visible oculta el deseo del personaje, caracterizado por el movimiento, la música, el exterior, las voces, las miradas, la juventud. La frontera entre el ensueño y lo vivido es representada por el cristal de la ventana que divide lo aceptado de lo deseado y se rompe solamente con la primera lluvia del año, en lunes. Dicho rompimiento es doloroso para la mujer y consiste en la recapitulación del camino recorrido para llegar al presente. El triunfo pasado ha devenido en encierro, lo cual la lleva a la realidad justo en el momento en que la lluvia se detiene.

El agua, como poseedora de toda posibilidad, precede y favorece la ensoñación de la mujer, la cual implica un encantamiento sensorial y la fractura del límite entre lo

⁸² *Ibid.*, p. 207.

⁸³ Algridas-Julien Greimas, *De la imperfección* (México: FCE, 1997), p. 25.

visible y lo deseado que da lugar a la esperanza, es decir, “la espera de una total conjunción por venir”⁸⁴.

La estructura del cuento se compone de una serie de enfrentamientos rítmicos entre realidad y deseo, la idea de inicio, agua fresca y posibilidad de lucha, contra el encierro, la monotonía, el silencio. El momento en que el recuerdo emerge con toda su fuerza es la victoria del deseo; la verdad anhelada por la mujer emerge como una explosión de luz, pero, al terminar la lluvia, esta luz se apaga y el cansancio del presente se establece de nuevo. La idea central en el relato es precisamente el enfrentamiento, primero entre los amantes y la sociedad que los juzga, y después entre la mujer y su encierro.

Al final, la monotonía parece vencedora. La mujer vuelve a la espera de la muerte, pero ha quedado claro que no se trata de su propia muerte, sino la del otro. La fractura, mínima y puramente simbólica, que el agua ha permitido en el cristal le brinda la posibilidad de la esperanza.

SÁBADO: EL VERANO DE LA MARIPOSA

El segundo cuento que se verá en este trabajo es “Sábado: el verano de la mariposa”. Forma parte de la trilogía de *Fin de semana*⁸⁵, junto con “Viernes: la hora inmóvil” y “Domingo: el día de reposo”.

La evocación de lo femenino y la humedad está implícita en el título. La mariposa, que suele encontrarse en el lodo y la humedad, es símbolo de transformación, y una imagen equivalente a la protagonista del cuento, la señorita Titina, costurera

⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁵ Juan Vicente Melo, *Cuentos completos*. (México: Instituto Veracruzano de Cultura, 1997).

solterona que intenta, como una mariposa, salir del capullo en que estaba encerrada, su casa, para volverse dueña del poco o mucho futuro que pueda quedarle.

Igual que en “Música de cámara”, el relato inicia con una mujer que ya no es joven y vive una vida monótona. En este momento, la diferencia principal entre las dos protagonistas es que la mujer de “Música de cámara” está prisionera en la monotonía como resultado de un amor que se ha agotado, pero ha sido capaz de luchar y enfrentarse a las restricciones sociales por vivir su amor. Titina, por el contrario, es una mujer vacía que nunca ha tenido una historia. Su encierro se debe a su cobardía y conformismo con la situación que le tocó vivir. Las dos mujeres, pese a representar personajes opuestos, se encuentran en una situación equivalente: detrás del cristal de una ventana, aisladas de lo que desean.

Lo primero que se sabe de Titina al iniciar el relato es que está “sentada junto a la ventana”⁸⁶ y se le ocurre mirar hacia fuera. La ventana aparece de nuevo como elemento de valor icónico, estableciendo una barrera definitoria entre un “adentro” y un “afuera” que representan estados de vida para la protagonista. Adentro está lo que ha vivido siempre, su historia de soledad y recato, y afuera está lo que la hace sonrojar, la calle que, aún vacía, es un anuncio de los eventos que más adelante tendrán lugar.

La tarde de Titina va transcurriendo como cualquier otra, tiene calor porque, como el título indica, es verano y sabe que si abre las ventanas el aire caliente entrará. Aún así siente deseos de hacerlo, pero se reprime y, en lugar de eso, toma agua de tamarindo. La ventana, como en “Música”, es la barrera que le muestra lo que ella

⁸⁶ Melo, *Cuentos completos*, p. 342

desea sin ponerlo realmente a su alcance. En la primera parte del cuento, el agua de tamarindo marca los pasos del proceso que va siguiendo la protagonista hacia su pretendida transformación. Al principio, cuando se resiste a abrir la ventana, el relato dice que “tomó el vaso y sorbió, lenta, delicadamente, mojándose apenas los labios, el agua de tamarindo. Pensó en los pescadores que dormían la siesta en el malecón, en rojos corales y rápidas embarcaciones. Pensó en los árboles de la otra orilla. La bebida tenía un sabor frío y extraño”⁸⁷. La primera imagen de lo deseado, los hombres que nunca tuvo, los viajes, viene traída por el agua de tamarindo.

La descripción del mismo momento inicial se repite como si fuera una especie de trance, el movimiento de sus labios “como si hablara –pero no dice nada”⁸⁸, el cansancio, el calor, la vista fatigada de coser, la radio, el sueño, la divagación y, finalmente, el agua de tamarindo con un sabor extraño son todos indicadores de que Titina se encuentra a punto de entrar en un estado de ensoñación hipnótica. Sus sentidos están entorpecidos, está cansada y su mente se aleja hacia lugares que se encuentran fuera de su alcance. En este momento, que se puede considerar una etapa de preparación, la protagonista está cosiendo un vestido, como una oruga tejiendo su capullo.

La frase “no igual que siempre aunque en apariencia todo estuviera dispuesto de la misma manera”⁸⁹, seguida de otra descripción del mismo momento inicial, es el marcador de que algo empieza a suceder. Siguiendo la reiterada descripción, aparece en la narración una prolepsis que transporta al lector, por un momento, al final del

⁸⁷ *Ibid.*, p. 342-343.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 343.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 344.

relato, cuando ella estará tratando de explicarse lo que sucedió. Esta pequeña aclaración decide la naturaleza de lo que está pasando en la tarde: “un vuelco en el corazón, un repentino detenerse el ritmo enorme e invisible (hasta entonces); una sacudida inesperada, un darse cuenta del latir, del sofocar y el sonar con fuerza de su pecho, de la perturbación de los días”⁹⁰.

Hasta este momento, en realidad no ha sucedido nada más que un anuncio, una toma de conciencia por parte de Titina de la monotonía imposible de su situación. Esto la lleva a ver las cosas de una manera diferente y, cuando finalmente abre la ventana, ya no puede detener la transformación que se le presenta gracias a la revelación que ha tenido. Las mantas colgadas de las azoteas, que ella imagina ángeles a punto de echar a volar, son un anuncio de su próxima situación de mariposa clavada. Las sábanas están mojadas, como ella lo estará, y no pueden alzar el vuelo por falta de aire y por estar amarradas. Inmediatamente se aclara que “de todas maneras, era bonito simular”⁹¹, siendo esto, también, un indicio de la inutilidad de la transformación que Titina pretende llevar a cabo: es un simulacro. De nuevo aparece en el texto una prolepsis, sus palabras en cursiva son la explicación posterior que se formulará delante del espejo. La protagonista se encuentra ya sumida en el trance, “sonreía, entre dormida y despierta. Estiró una mano tratando de alcanzar el vaso de agua de tamarindo”⁹².

Antes de rendirse completamente a la inminente transformación, Titina tiene todavía fuerzas para decir que no, pero es vencida por el deseo de compañía. El

⁹⁰ *Ibid.*, p. 344-345.

⁹¹ *Ibid.*, p. 346.

⁹² *Loc. cit.*

elemento religioso entra en el relato por primera vez, cuando se hace referencia a Santa Teresita del Niño Jesús (Teresa de Lisieux). La protagonista expresa su deseo de ser como la santa en su retrato colgado en la pared, y afirma que “ese sábado, podía esperar todo de Dios”⁹³. La débil negación de Titina obedece a la convicción de que cualquier cambio sería posible, y el cambio la asusta.

A partir de que la mujer se rinde a la transformación, sus actos son prácticamente automáticos, producto del trance hipnótico/religioso, y equiparables con el proceso que sufre la oruga al convertirse en mariposa. El momento en que Titina se mira al espejo es un marcador del cambio en su estado mental, al verse reflejada, la protagonista no puede evitar ponerse el vestido que ha terminado de coser, su capullo. Su cuerpo se describe demacrado como el de su abuela y, con la alusión al retrato que se desvanece, se establece su destino estéril. Igual que la mujer de “Música”, no tuvo hijos, de modo que simplemente desaparecerá como la fotografía que hubo que tirar porque ya no se veía. El vestido, que pertenece a la señora Lola, representa lo que Titina quisiera en contraposición a lo que es: es señorita y quiere ser señora. No puede evitar ponérselo, sus movimientos son inconscientes, al grado de que se desnuda frente a la ventana abierta y ni siquiera lo nota. Su cuerpo se transforma gracias al vestido y de pronto tiene un pasado diferente, un presente en el que ella, señora por un momento, celebra aniversarios y recibe invitados como la señora Lola.

El ensueño dura un momento para, inmediatamente, “ser ella otra vez, ya no la señora Lola, sino la señorita Titina”⁹⁴. La descripción de su vida actual que sigue a continuación deposita la responsabilidad por la existencia solitaria de la protagonista

⁹³ Melo, *Cuentos completos*, p. 347.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 349.

en la muerte de sus padres, que “se fueron quedando chiquitos y secos”⁹⁵, dejándola sola y obligándola a coser para sobrevivir. La narración fluctúa entre la primera y la segunda persona, logrando con esto la impresión de que es Titina quien se fabrica excusas para su condición actual.

Todo lo que hace la protagonista, desde el momento en que cedió al trance, es parte del ritual que la convertirá en mariposa. La preparación de este ritual, etapa que transcurre dentro de su casa, se cierra con un último sorbo de agua de tamarindo tomado “como una reverencia”⁹⁶ antes de prepararse para salir a la calle. La primera parte del relato culmina con la salida de Titina a una calle desierta en la que “se veía bonita mientras caminaba junto al río”. Quien dice que Titina se veía bonita es la voz, hasta cierto punto indefinida, del narrador. Con estas palabras, que constituyen un juicio externo a la concepción que Titina tiene de sí misma, el narrador le da esperanzas por un momento, planteando la posibilidad de la belleza que la solterona desea tener. Titina cruza la barrera hacia lo deseado, ahora está del otro lado de la inicial ventana, pero no tiene con quién enfrentarse, la calle está vacía y dormida.

Hasta este momento, no se sabe todavía con certeza cuál será el resultado del ritual. Es en esta duda acerca del final donde se inserta la pequeña esperanza. Ha pasado el proceso de construir el capullo, y la oruga se ha introducido en él. Para emerger como mariposa, la mujer tendrá que recurrir a la ayuda del agua, ya no de tamarindo tomada a sorbitos, sino de las orillas fértiles en las que el río le dará nueva vida. El agua de tamarindo, en su papel inicial, es una premonición del agua lodosa que aparece al final del relato. Titina no bebe agua de limón o de jamaica, que son

⁹⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶ Melo, *Cuentos completos*, p. 351.

transparentes a pesar de su color. Bebe agua de tamarindo, que es de color café, espesa y turbia, y suele tener una capa de pulpa que se asienta al fondo del vaso. Todo consistente con el color, transparencia y consistencia del agua lodosa en las orillas de los ríos.

Cuando Titina llega al río, se presenta una visión completamente idealizada del mismo. El río contiene todo lo deseado, los pescadores, la otra orilla, los jacintos. Todo está visto a través de un filtro que lo embellece, engaño visual del agua que integra lo reflejado con la naturaleza. El canto del pescador aporta el elemento auditivo al encantamiento del agua y la ausencia de los lentes enfatiza el carácter ilusorio de lo observado. El recuerdo de lo que fue un deseo infantil destrozado, secamente, por sus padres, desencadena “lo que ella (ahora) asegura que fue la catástrofe”⁹⁷, es decir, la necesidad de una nueva oportunidad. Lo prohibido, materializado en la otra orilla del río, viene acompañado de una experiencia completa de los sentidos: se le ocurre desear de nuevo “porque se está mirando, porque un hombre tararea una canción triste que sólo él escucha, porque el aire es ligero, porque está vestida con el traje de la señora Lola”⁹⁸. Es pertinente anotar que su deseo evoca un anhelo anterior, no una realidad. Ella nunca ha tenido eso que quiere con todas sus fuerzas, no sabe a ciencia cierta qué es, por eso su actitud es infantil e inapropiada.

Conviene apuntar en este momento la importancia del playón como lugar de la hilogenia, concepto del cual se habló antes, en el primer capítulo de este trabajo. La combinación de tierra y agua tiene como resultado el barro que suele ser encontrado en las orillas. Éste es la sustancia adecuada para la creación de la vida debido a que

⁹⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁹⁸ *Loc. cit.*

convierte a la tierra en mujer y al agua en elemento masculino que la fertiliza, transformando lo que antes era seco y estéril en materia dúctil, susceptible de generar cosas nuevas. El playón funciona como símbolo para la protagonista en dos sentidos opuestos, por un lado, está la posibilidad de la vida, pero es necesario recordar que la orilla fértil es también el lugar en que los niños con alguna deformación, o nacidos en condiciones desfavorables, eran abandonados para morir. Se ha hablado de cómo estos seres defectuosos, si llegaran a sobrevivir, tendrían un estatus privilegiado en la sociedad: habrían vencido la muerte. La situación de la mujer es equiparable a la de estos niños. Es infantil en su sumisión e incapacidad de perseguir activamente lo que desea y está condenada a la muerte, pero si logra superar las limitaciones que ella misma se ha impuesto y vencer al río, podrá tener una vida nueva como miembro sobresaliente de la sociedad que la ha juzgado y relegado al olvido.

Titina desea, como hace muchos años, entrar en contacto con el agua en este lugar, el texto dice que

Le hubiera gustado meter los pies en el agua, sentir el contacto (seguramente) frío y refrescante, los hilillos limpios correr, lavar su cuerpo. Pero tenía que quitarse los zapatos y las medias. Pero la miraban los pescadores acostados en la arena (el torso desnudo y lampiño, cubierto de gotitas de sudor). Sonrió como si estuviera agradecida de que el río fuera grande y hermoso. Pasó un cortejo de jacintos.⁹⁹

Ella imagina la frescura del agua, fabrica en su mente la pureza que necesita. Sabe que el agua fresca y limpia puede librarla de su pasado estéril, pero no se atreve a acercarse precisamente por la misma actitud insegura que la mantuvo en aquella latencia infantil durante toda su vida: tiene miedo de estar expuesta ante la mirada de los pescadores.

⁹⁹ Melo, *Cuentos completos*, p. 352.

Inmediatamente después de la vergüenza de Titina, el pescador empieza a cantar. El contraste entre la actitud del hombre “que cantaba únicamente para sí, como si ella no existiera, como si no estuvieran los otros”¹⁰⁰ con las inseguridades de la mujer es evidente y resulta definitorio para lo que sucederá a continuación. Este momento presenta un conflicto para la protagonista, que desea no haber escuchado al hombre. A partir del canto libre y despreocupado, que representa todo aquello a lo que ella aspira como mujer, pierde el control de sus actos, y la posibilidad de una otra orilla, otra vida, aparece: “Nunca supo que había sonreído. Una gaviota levantó el vuelo: en el cielo, a mitad del río, las alas quietas y extendidas, anunciaba, descubría, iluminaba la otra orilla.”¹⁰¹ Ahora puede ver, a pesar de no tener sus lentes, lo que deseó de niña y le fue prohibido. Lo que aparece en la orilla opuesta es una clara sucesión de símbolos que aluden a la fertilidad deseada, los hombres que la perseguirían, el fondo transparente, el acto de “mimetizarse luego en el verdor reciente y espléndido, morder la fruta prohibida —jugosa, agridulce, empapadora de su carne toda— y quedarse dormida”¹⁰², todo esto que no tuvo nunca y ahora, después de tantos años, vuelve a necesitar.

El ritual que la llevaría a tener lo que desea empieza con la palabra hablada. El pescador canta y ella responde, hablando en voz alta, repite tres veces una fórmula que la convierte en Dios por un momento, para vencer al río que debería ser el lugar de su muerte. Trata de moverse, de irse a casa, pero no puede. Ya no es ella la que controla su cuerpo, sino la sublimación del trance que la posee en una explosión de calor. El

¹⁰⁰ *Ibid* p. 352.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² Melo, *Cuentos completos*, p. 353.

punto culminante de la ceremonia constituye un choque entre agua y fuego, el agua fresca y la arena ardiente, elementos opuestos que representan el conflicto entre los deseos y la voluntad de Titina, pero que son también la unión de hombre y mujer en la batalla por crear la vida. Como en “Música”, va tomando forma un conflicto muy evidente entre lo masculino, con todas sus implicaciones, y lo femenino. Ella besa la tierra fértil y, como resultado de su invocación, causa la destrucción de lo que antes la ha hecho sufrir, lo que no ha podido tener, por el fuego, elemento masculino que representa muerte y sequedad. En este caso ella misma se asume como elemento masculino, convirtiéndose de esta manera en ambas partes del enfrentamiento. En lugar de entender la lucha como expresión de la vida que ella busca, como ha hecho la mujer de “Música de cámara”, Titina toma un lugar que no le pertenece.

A través del desastre, se siente dueña de lo que siempre ha deseado, pero, contradictoriamente, la humedad fértil que ella ha querido tener queda destruida por el fuego de su propia lucha. La sequedad y el fuego son el resultado de su búsqueda de humedad y vida, esto se debe, en este punto del relato, a que ella se niega a asumir su propia feminidad y pretende cumplir con un rol que es inminentemente masculino. Esto, por supuesto, es necesariamente imposible. En lugar de ser agua fértil y pura, generadora de vida, la mujer se vuelve fuego que consume todo a su paso.

Titina quiere destruir el mundo para apropiarse de él, crearlo nuevo, pero su voluntad de ser todo y dar origen a una realidad nueva se contrapone con su esterilidad. Ella no es en realidad la “matriz única e inagotable”¹⁰³ que pretende ser porque el vientre femenino es líquido fresco, no fuego abrasador. Su propia matriz no

¹⁰³ *Ibid*, p. 357.

ha producido fruto porque es y seguirá siendo virgen. Al pretender asumir en sí misma dos roles contradictorios, se queda sin el conflicto verdadero, el de la mujer enfrentada al hombre, que pudo haber puesto, en algún momento, remedio a su esterilidad. El ritual culmina con una referencia directa a la creación bíblica: “Y vio todo lo que había hecho. Y vio que era bueno y hermoso. Era la tarde del día sexto”¹⁰⁴.

A partir de entonces empieza la lluvia. El contacto anterior con el agua, en la orilla del río, pretendía cumplir con una intención fertilizadora y favorecedora de la creación, a la vez que simbolizaba una prueba de valor para Titina. La lluvia, que no fue buscada por ella, es más bien un elemento purificador que se lleva sus lágrimas y le permite apropiarse de la ciudad. El agua limpia recibida espontáneamente del cielo la oculta, defendiéndola de las miradas ajenas que nunca pudo enfrentar, y la devuelve a su condición femenina. Igual que en “Música de cámara”, están presentes los otros que observan y juzgan, pero la mientras la protagonista de “Música” tuvo por sí misma la fuerza y entereza de carácter para enfrentar las críticas y vivir su batalla, Titina sólo consigue probar un poco de libertad, apenas sugerida, mientras el aguacero la protege de miradas ajenas.

La lluvia purificadora la lleva junto al “enemigo” y, más que eso, le da la fuerza para enfrentarse a él. El hombre, ajeno completamente a la realidad de Titina, es designado como “enemigo” debido a que representa todo lo que la protagonista ha considerado prohibido desde niña: lo masculino, lo de fuera. En contraste con su anterior actitud, la mujer asume su realidad y su género, entendido en función de un conflicto con el hombre, al imponer sobre el turista conocido fortuitamente el estatus

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

de “enemigo”. La posibilidad de enfrentarse al hombre trae para la señorita, de nuevo por parte del narrador, la breve esperanza de que ella, también, podría aspirar a una “batalla victoriosa”. Este momento es crítico porque es ahora cuando será evidente el resultado del ritual que ha llevado a cabo la mujer. Si ha podido vencer la muerte para renacer a través del agua, entonces podrá enfrentarse al enemigo de manera valiente. Si no ha logrado sobrevivir al río, entonces el encuentro con el hombre será un fracaso y el final de la historia será inevitable.

Las primeras palabras que el hombre dice a Titina son “cómo llueve aquí”¹⁰⁵ y “un diluvio”¹⁰⁶. La idea de diluvio lleva en sí la muerte, pero ya se ha hablado de cómo esta manifestación de la destrucción por agua culmina en un nuevo nacimiento y, como consecuencia lógica, tiene por resultado final la purificación. En estas palabras, como en la presencia misma del enemigo, está contenida la oportunidad de la protagonista de volver a empezar, pero este nuevo principio sólo podría haber llegado a partir de la destrucción de lo anterior. Ahora que Titina está convertida en mariposa, agita sus alas torpemente. El momento de extenderlas y volar es el contacto con el extranjero. Una vez más es evidente que el amor es el conflicto al que ella tendría que enfrentarse valientemente, como los guerreros que, en la tradición azteca, eran convertidos en mariposas al morir.

El hombre aclara que es turista, es decir, viene de lejos, de esos lugares que Titina quisiera conocer, y se va mañana. Su único propósito para el desarrollo del relato es presentar a la mujer una oportunidad de alcanzar lo deseado, pero es claro que dicha oportunidad no será aprovechada. En el discurso interior de la protagonista,

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

en primera persona y en cursivas, está encerrada la verdadera inutilidad de su ritual. Su cobardía se escuda tras la fugacidad del encuentro con el hombre, de quien ella repite obsesivamente que se irá al día siguiente. La misma inmediatez que podría ser su salvación funciona como pretexto que ella usa para negarse tercamente a alzar el vuelo.

La esperanza, ahora claramente falsa, renace con la continuidad de la lluvia. La posibilidad de que no deje nunca de llover crea en la mente de la mujer la ficticia oportunidad de retener al hombre, a pesar de que es evidente que eso no sucederá. Es en este momento de breve esperanza que el enemigo la toca y la llama “señora”, condición deseada profundamente por Titina. La invitación del hombre a “tomar algo” responde a la sed, resultado del calor y equivalente a la muerte (la sed de los muertos). Otra vez es claro que el contacto con el enemigo le permitiría, simbólicamente, escapar de la muerte.

Aparentemente, la protagonista será capaz de extender sus alas. El tiempo que ella pasa en la proximidad del cuerpo masculino, es decir, el tiempo que tarda en pasar la lluvia, unido a las palabras “se le ha estropeado el vestido”¹⁰⁷, parecen indicar que finalmente ha salido del capullo gracias a la acción purificadora del agua.

El líquido caliente – alusión velada al intercambio sexual que se sugiere posible – compartido con el hombre hace posible un momento de convivencia entre él y ella. Al mirar al extraño, que a su vez la mira, Titina cae en cuenta de su vejez y de la imposibilidad de sus esperanzas. Se siente como un condenado a muerte, digna de lástima solamente, y todo el poder que parecía haber adquirido gracias a su ritual en la

¹⁰⁷ Melo, *Cuentos completos*, p. 360.

orilla del río pasa a residir en el hombre, ya no en ella, derrotada doblemente por el agua y por el enemigo que se niega a enfrentar. El vestido, ahora se puede ver, no es el capullo que abriga la transformación sino las alas mojadas que no podrán volar.

Lo inevitable del fracaso llega cuando la lluvia, causante del espejismo, se detiene. En este momento ya no es ella quien se iguala a Dios, es el nombre de él, Eduardo, ya no un desconocido, el que se repite “en silencio, como si fuera el nombre de Dios”¹⁰⁸, con la certeza de que se ha terminado el sueño. El enemigo se convierte en vencedor sin haber sido siquiera consciente de su enfrentamiento, ya que ella no se permite la posibilidad de la batalla.

La realidad empieza a entrar en la percepción de Titina despacio mientras avanza trabajosamente en sus zapatos mojados, acompañada aún de Eduardo. Como culminación de su lento fracaso, el momento en que su fantasía se derrumba por completo es cuando él, inocentemente, la hace darse cuenta de la contaminación del río. Al escuchar que el lugar de su ritual “huele mal”¹⁰⁹, la mujer se ve enfrentada con la realidad, se siente “ridícula y fea, incapaz de seguir caminando” porque “el agua del río estaba negra y, en efecto, olía a podrido”¹¹⁰. Han desaparecido los elementos de su fantasía, los pescadores, la otra orilla y las mujeres, debido a la lluvia purificadora.

Visto desde este punto en el relato, el ritual llevado a cabo por la señorita Titina, en lugar de traer fertilidad y limpieza, ha sido portador de la contaminación y, por esta razón, ha desaparecido con la lluvia. La afrenta del río contaminado, vergüenza insoportable, significa la destrucción de la única esperanza, ridícula ahora,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 362.

¹¹⁰ *Loc. cit.*

de la solterona. Es importante notar la unión de diversos posibles sentidos negativos que el agua adquiere en este momento: el río contaminado envilece el cuerpo de la mujer, la lluvia le representa muerte porque ella misma no es capaz de renacer, y ahora se sabe que la lucha que tuvo lugar en el playón, batalla por la vida, ha resultado en derrota. Las palabras del hombre, “va usted a resfriarse”¹¹¹, caen como el golpe final de realidad en la desmoronada fantasía de Titina: es vieja, es enfermiza, tiene reumas y está sola.

Es pertinente también mencionar que el cuerpo de todas las mujeres protagonistas de estos relatos es igualmente decadente. La mujer de “Música” tiene una piel tan áspera y vieja como Titina y Mina, siente dolor y entumecimiento como ellas, pero eso no le impide enfrentarse a la batalla y, con el solo deseo de hacerlo, resultar victoriosa. La vejez física no es tan importante como la vejez mental.

Al llegar a casa, la mujer se rehúsa a verse en el espejo. Después de perdida toda esperanza, no quiere volver a su vida anterior de costurera solitaria y se aferra al vestido que fue capullo y que, ahora, es el remedo de unas alas mojadas e inservibles, como las sábanas que no pudieron ser ángeles.

Titina se convierte, al final, en una mariposa clavada con un alfiler en la realidad e incapaz de volar. El ritual que, en su imaginación, hubiera debido restituirle la juventud perdida fue inútil: lo que antes fue divino es ahora contaminación y muerte, en lugar de purificarse se ha diluido. El final del cuento, a diferencia de “Música de cámara”, es pesimista, pero esto se debe a que el inicio es pesimista también. La señorita no podía tener algo que nunca había sido suyo, no puede aspirar a

¹¹¹ Melo, *Cuentos completos*, p. 363.

un futuro porque no tiene un pasado, y en su interior no hubo nunca vida ni posibilidad alguna. La diferencia principal entre las dos mujeres es que, mientras la mujer de “Música” es una luchadora que pretende recuperar lo perdido, Titina es una cobarde que nunca ha desafiado su soledad. El agua, para la primera, representa vida y purificación. Para la segunda, en cambio, es igual a muerte.

MAYIM

Al igual que los cuentos anteriores, “Mayim”¹¹² se centra en un personaje femenino de edad madura que es presa de la frustración al verse minimizada por el encierro y la esterilidad. Su vida entera ha girado alrededor de un juego que, con el tiempo, ha dejado de tener sentido. La estructura del cuento está sostenida por una serie de analepsis que tienen lugar en la perturbada mente de la protagonista y que, de manera levemente errática, permiten al lector conocer poco a poco la vida de Mayim (Mina).

La narración se divide en dos discursos relativamente independientes. Por un lado, está la mujer sentada junto al teléfono que recuerda su vida por fragmentos y reflexiona acerca de su condición pasada y actual; por otro, en párrafos delimitados por puntos suspensivos, están las palabras de las “adivinatoras”, que aparentemente descifran, por medio de superstición y astrología, la verdadera personalidad de la protagonista. Este segundo discurso se opone a la realidad de Mina de manera tajante, resultando en un contraste que endurece la imagen de la protagonista ante la mirada del lector.

¹¹² *Ibid*, p. 454.

Es preciso anotar que si a lo largo del relato esta segunda voz irá tratando de encontrar a la verdadera protagonista es porque ella se ha esforzado, desde el principio, por ocultar lo que realmente es. Su nombre verdadero, según se dice al final, es Mayim, pero ella lo ha sustituido por Mina. Es así como transcurre su vida: con un nombre falso. La existencia de un nombre verdadero y uno falso, provisional, es una idea que tiene resonancias religiosas de diversas profundidades: no se es nada a menos que se tenga el nombre verdadero; y a su vez, quien conoce el nombre verdadero, el propio o el ajeno, es poseedor de la esencia vital encerrada en dicho nombre¹¹³. El hecho de que Mina haya cambiado su nombre toda la vida habla de que no fue nunca dueña de sí misma, y que las posibles cualidades femeninas y acuáticas que la acompañarían se ven perdidas en su propia mentira.

Como las protagonistas que se han visto antes, Mina está sola, estéril y abandonada por el amor; y no está conforme con la situación. El cuento comienza junto al teléfono, con una mujer vieja que se obsesiona en la limpieza del aparato negro. Esta Mina del presente narrativo es la más vieja y desgastada de las tres mujeres: no tiene dientes, no se atreve siquiera a reír, por miedo al dolor que le causa la presencia de una dentadura postiza, una mentira más que tampoco logra mitigar su dolor. La incapacidad de esta sonrisa es lo que lleva a la mujer a evocar su pasado: Mina recuerda su juventud.

¹¹³ La importancia del nombre verdadero está presente en la tradición hebrea tanto como en la cristiana, para el cabalista, la verdadera esencia de Dios está en la manera correcta de pronunciar las letras de su nombre, y en la cosmogonía cristiana se cree que, al renacer a la vida eterna, el alma del hombre recibirá, escrito en una pequeña piedra blanca, su nombre verdadero, conocido solamente por él y por Dios. Además de esto, el debate filosófico alrededor de la importancia de la manera en que designamos las cosas está presente en los diálogos de Platón. Todo lo anterior apunta a lo terrible que puede llegar a ser el hecho de que la mujer cambie su nombre verdadero, portador de su esencia real, por uno que además de falso es vulgar.

El narrador, canalizando la voz de Mina, repite la fórmula “el tiempo en que” como una manera de estribillo que aporta ritmo y a la vez transporta a la mujer al pasado. La historia inicia con una Mina adolescente cumpliendo a la perfección con el rol que le corresponde como hija de familia. La chica es decente y propia, aparentemente hija única, y constituye un objeto de deseo para los muchachos de su pueblo. En esta situación, conoce a José Luis, uno de tantos muchachos que acostumbraba buscar a “las putas” y lo convierte, para sorpresa de todo el mundo, en un novio bueno, decente y respetuoso. Esta transformación tiene lugar, por supuesto, gracias a la decencia y el recato de la muchacha, que no era capaz ni siquiera de darle la mano en la oscuridad del cine.

Conviene notar, a pesar de que se trata de un detalle no muy mencionado en el relato, que José Luis no es la primera opción romántica de Mina. Su amor resulta, después de tanto tiempo, dudoso para ella misma, que al recordar su pasado se confiesa por fin la realidad: se interesa por José Luis sólo porque “otro muchacho”, de quien no recuerda ni siquiera el nombre, no se fijó nunca en ella. Además de su nombre verdadero, la chica ha negado su amor verdadero, o al menos el interés que en realidad sentía en la adolescencia. Esto es un rasgo de cobardía: en lugar de perseguir lo que desea, se conforma con lo que puede tener fácilmente. Se ha visto antes que la cobardía en las mujeres, para Melo, no puede nunca traer resultados positivos.

Una vez establecido que José Luis se interesaba por ella, la chica se porta completamente correcta y se toma su tiempo para pensar si era posible que ella y el muchacho llegaran a ser novios. La pasividad y decencia de Mina vuelven loco al muchacho y es entonces cuando ella se inventa el primer juego, la primera mentira

explícita. Cuando todos se han dormido en casa, Mina se disfraza de puta, se maquilla, se perfuma y hace llamadas “anónimas” para advertir al paciente novio que la muchacha tranquila y recatada a la que cree cortejar es en realidad “una puta”.

Para este momento, ella se ha enamorado de él, o al menos asume la parte de quien se ha enamorado de él. Después de un tiempo, debido a la presión ejercida por el chico a raíz de las llamadas, Mina accede a tener relaciones sexuales con José Luis y desarrolla una mezcla de repulsión y atracción por el sexo. Es evidente que nunca podrá ser en realidad una puta, las convenciones establecidas en su mente acerca de lo que debe ser son demasiado fuertes, y la convicción de que la mentira diaria termina por forjar lo que José Luis esperaba de ella acaba siendo el motivo de su desesperación final.

Mina no es una puta, de modo que eventualmente se casa con José Luis y parece que al principio todo va bien, pero, igual que sólo puede fingir su entusiasmo por el sexo, el papel de mujer casada le resulta en el mismo grado una mentira. La mujer se sueña prostituta, y luego se sueña esposa y madre, pero no funciona. Nunca puede concebir un hijo con José Luis y termina por envejecer, al parecer prematuramente. Se le caen los dientes, lo cual imposibilita la sonrisa – símbolo, para Melo, de la juventud y la esperanza – a pesar de los caros y dolorosos tratamientos a los cuales se somete. Mina cae en la vergüenza y José Luis, como era previsible, se consigue una amante: la verdadera puta. De nada sirven las adivinatoras y consejeras, cuyo discurso paralelo cobra sentido al conocerse su participación en la historia. Es en este momento que el juego inicial, las llamadas anónimas a José Luis y a otras

personas, se revierte. Mina recibe ahora, cada noche, una llamada que le advierte acerca del engaño de su marido.

La primera reacción de la mujer es de coraje y desesperación; piensa en rogar, luego en confrontar a José Luis, pero el miedo la detiene y acaba por aceptar esta nueva mentira, ahora de parte de su marido.

Se refugia en su nuevo juego, que consiste en fingir rabia y disfrazarse de nuevo, sabiéndose vieja y decadente, de puta. Su venganza imaginaria es el ritual de salir al café a ver a un joven que la saluda respetuosamente y que tal vez le recuerda a aquel chico que nunca le puso atención.

Al final del relato, el único refugio de Mina es un sueño recurrente, en el que logra ser todo lo que fingió y nunca pudo lograr en la realidad: mujer, puta y fértil. Es sólo en el sueño que puede tener su nombre verdadero: Mayim. A este nombre corresponde el discurso astrológico de las adivinatoras. El agua aparece de manera velada desde el título del cuento: Mayim, en hebreo, significa agua, pero esto lo sabrá el lector sólo al final del cuento. Al principio, en las palabras de las adivinatoras, está desde el primer párrafo ligada a la idea supersticiosa de que la protagonista “corresponde al tipo Anfitrita, que es la hija de las profundidades, ante todo sensible a la magia de la posesión amorosa”¹¹⁴. Anfitrita es la esposa de Poseidón. Su papel en la mitología se reduce al de consorte y representación poética del mar. A lo largo del cuento, se pueden encontrar intercalados párrafos que hacen referencia a las cualidades de Mina como “hija de las profundidades”, equiparando siempre lo amoroso con lo acuático, pero nunca se cumplen realmente en la vida de Mina.

¹¹⁴ Melo, *Cuentos completos*, p. 454.

Inmediatamente después, el tono cambia y la narración empieza con Mina sentada junto al teléfono, esperando la llamada que, ella ya sabe, le hablará del prolongado engaño de su marido. Todo forma parte del juego: el teléfono que la mujer limpia compulsivamente, la llamada que recibe cada día y el rencor que se tiene que esforzar para sentir. La contraposición de mentira y realidad se hace evidente cuando, después de aclarar la falsedad de lo que Mina vive cada día, el narrador asegura que “su verdad amorosa reside en pertenecer totalmente y sin defensas a un hombre y sentir que a través de ese don la humanidad entera la posee”¹¹⁵. Ella sabe que todo es falso, sabe que no debería seguir en la misma situación, pero no puede cambiarla. Al afirmar que el teléfono algún día será blanco, cosa que ella sabe imposible, reafirma la falsedad de la espera inútil y estéril en que vive. Sabe también que su odio es mentira, pero no tiene otra manera de sostenerse que no sea a través de esos “quince minutos que se dilatan”¹¹⁶ y que constituyen el punto más importante en su día.

A continuación se habla de la sonrisa. Mina ya no sonríe porque sus labios ya no son jóvenes y su boca ya no tiene dientes: la sonrisa es símbolo de la juventud perdida. La protagonista de “Música de cámara” logra, gracias a la lluvia, encontrar su sonrisa olvidada; Mina, por el contrario, se niega a sonreír como antes y sustituye la risa por la obsesión de limpiar el teléfono. La posibilidad de sonreír es un indicio de esperanza para la mujer del primer cuento; de la misma manera, en el caso de Mina, la ausencia de los dientes remite directamente a la vejez, probablemente no tanto física como mental y espiritual.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 455.

¹¹⁶ *Loc. cit.*

Los problemas de la mujer, su soledad, su vejez prematura y su incapacidad de ser feliz en la vida matrimonial, residen de manera evidente en la mentira y esta mentira empieza con la adopción de un nombre falso: “Mina”. La idea de mantener oculto el verdadero nombre revela el carácter de la mujer, incapaz de asumir su condición femenina. La barrera entre un “antes” y un “después” indica solamente de qué lado del engaño se encuentra Mina.

A lo largo de su historia, confusamente relatada en fragmentos desordenados de recuerdo, Mina oscila entre dos puntos opuestos: Venus y Piscis, la puta y la santa, la vida y la muerte, el agua y la deshidratación. De nuevo, como en los cuentos anteriores, hay un enfrentamiento entre lo masculino y lo femenino, pero Mina no puede tomar ninguna postura real. Tanto la santa, que en un principio parece ser, como la puta, que nunca logra llegar a ser, son imágenes exageradas y falsas de la feminidad, evidencia de lo ajena que resulta para la protagonista la realidad femenina. Poco después de conocer a José Luis, ella inventa “las primeras señales del juego”¹¹⁷, preparando inadvertidamente el terreno para el futuro engaño del esposo. La mujer fluctúa entre dos mentiras hasta perder su propia realidad.

Un elemento importante en la historia de la mujer es el “otro muchacho”, del cual ella estaba enamorada antes de conocer a José Luis. Su amor por su marido es falso y a ella no le preocupa demasiado que lo sea. No recuerda el nombre del muchacho después de tantos años porque, entre tantas mentiras, la verdad ya no tiene importancia para ella. En cualquier caso, la primera mentira es siempre dicha por ella; y José Luis se convierte, sin saberlo, en el sustituto de un muchacho cuyo nombre ya

¹¹⁷ Melo, *Cuentos completos*, p. 458.

no se recuerda. Mina será, primero sin saberlo y después con plena conciencia, un sustituto de las putas que José Luis frecuentaba. La diferencia entre ellos está en que la mujer es consciente del engaño.

Después de la descripción del juego inventado por la Mina de veinte años, hay otra intervención de la voz, que habla de astrología y superstición. La protagonista es comparada, “por haber nacido el mismo día, a Santa Teresa de Lisieux (Luna-Piscis), y a Madame Roland (Sol-Venus-Piscis), y a Miss Clarke (Venus-Marte-Piscis), miembro de la mitología acuática, náyade, ondina o sirena”.¹¹⁸ Los personajes son mencionados por su signo zodiacal, Piscis, y cabe mencionar que Santa Teresa de Lisieux aparece también en “Sábado, el verano de la mariposa”: tanto Titina como Mina son comparadas con este personaje religioso, una monja que entró en el convento a muy corta edad. Esta comparación es otro indicio de la desesperanza en las dos mujeres, que, como la santa, no lograrán nunca tener la plenitud sexual que desean, y como ella tendrán que morir con esta insatisfacción. A continuación, se describe lo que, en realidad, fue la relación de Mina con José Luis. La protagonista va añadiendo detalles a su juego conforme su atracción por el muchacho va creciendo: lo que en un principio fueron llamadas ocasionales, se convierte en una obsesión por el aparato telefónico: Mina se disfraza de puta para hacer las llamadas y, durante el día, se dedica a escribir cartas en las que refuerza el engaño del teléfono. La mentira se extiende a sus familiares y conocidos, hasta que, en un punto decisivo de su historia, “José Luis dejó de mirarla como si se tratara de comprobar que tal situación no puede

¹¹⁸ *Ibid*, p. 462.

ser cierta”¹¹⁹. El teléfono, como la ventana en los cuentos anteriores, es el medio de contacto con el mundo exterior, con la libertad. Mina lo usa solamente para fortalecer las mentiras que encierran y a la vez sostienen su vida.

Cuando por fin accede a tener relaciones sexuales, descubre que José Luis, efectivamente, la ve como una puta. A pesar de esto, o probablemente debido a esto, se casan; y en una evocación vertiginosa, la mujer describe cómo su marido dejó de quererla cuando “conoció a la auténtica, indisfrazable puta y en ella advirtió la verdad y el saber de mi olvido”¹²⁰. Mina no puede ser lo que siempre ha fingido y, debido a esto, ella envejece, mientras José Luis permanece joven.

Al hablar del momento en que por fin decide ser la novia de José Luis, Mina dice que ese día el muchacho había ido al mar. Posteriormente, el mar está junto al camino que lleva al esposo con la verdadera puta, cuya casa se encuentra en la playa. El mar, como su propia felicidad, está siempre cercano, pero ella no puede tener acceso a él.

Con el paso del tiempo, el engaño se invierte. La mujer empieza a recibir llamadas que le advierten de la infidelidad del marido y, como antes fingió la decencia y la indecencia, ahora finge la indignación y el rencor. El deterioro de Mina, simbolizado por la caída de los dientes y la pérdida de la capacidad de reír, es resultado de la ausencia de agua en su vida. Como el hombre en el caso de “Música de cámara”, la protagonista es víctima de la decadencia corporal porque se ha resignado al encierro y la sequedad.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 467.

¹²⁰ *Ibid*, p. 468.

La única salvación posible para Mina, que no pudo nunca ser en realidad “la puta”, estaba en ser “madre de varios, hermosos y llorones niños, que concede el placer de aceptar su nocturna compañía únicamente en razón y por motivo de la maternidad”¹²¹, pero este destino también le es negado. Le queda solamente el teléfono como mecanismo de defensa en contra de la realidad: que José Luis la ha sustituido. El aparato le permitió, durante un tiempo, ser algo que deseaba, pero no podía lograr. Después se convirtió en el único compañero de su creciente soledad.

Además del engaño telefónico, Mina intenta todavía comportarse como una puta; para esto, va todas las noches a un café, donde saluda siempre al mismo muchacho que, tal vez, le recuerda a aquel que no la quiso cuando tenía dieciocho años. Sus intentos fracasan siempre debido a que el chico la saluda “demasiado respetuosamente sin advertir su vestido rojo y su escote, sus labios pintados y su indiscutible figura de puta”¹²². Y la mujer no puede ni siquiera vengarse del engaño llevado a cabo por el marido. La salida nocturna de Mina es paralela al ritual de Titina en “Sábado: el verano de la mariposa”: es también una mentira, así que no le trae resultados de ningún tipo.

Al final, todo es inútil: el teléfono, el recuerdo, el nuevo juego del café. Lo único que la salva es la posible invención de un nuevo juego:

El nuevo juego consiste en el sueño: todos los días, Mina, sueña que ha estado en la playa, que ha sido fecundada, milagrosamente salvada del agua para encarnarse en un hermoso niño llorón que ocupará el cuarto inservible, las tardes inútiles. Sueña que cuando era niña alimentaba palomas y que ahora el hijo será una paloma gracias a que ella ha estado unida al muchacho pálido y delgado por una gozosa e innumerable lluvia de oro [...] el muchacho mojado de lluvia y sudor. [...] sueña que el muchacho es José Luis y que José Luis la mira cómo se arroja al agua y ella nada, alegremente, buscando la secreta fecundación [...] y sueña

¹²¹ *Ibid*, p. 473-474.

¹²² *Ibid*, p. 476-477.

que José Luis repite el verdadero, impronunciado nombre de ella y ella lo mira, asombrada, reconquistada, otra vez sonriente y hasta riendo y decide que, en ese momento, se inicia su total y lenta disolución. Y sueña que José Luis asiste, maravillado, al excepcional espectáculo. Caen sobre sus dos cuerpos el derrumbe de los cinco cielos. Él se convierte en foca y reclama el hielo.¹²³

El sueño de Mina es el momento en el que las referencias acuáticas se pueden ver con mayor claridad. A lo largo de todo el cuento, se ha hablado de que la protagonista se identifica con el agua por su signo zodiacal y su nombre, pero es en el sueño que el agua se muestra de manera evidente como un símbolo de la sexualidad plena y productiva que la protagonista nunca logró tener. La mujer sueña que es fecundada en la playa; su plenitud sexual, que culmina en la capacidad de reproducirse, es posible gracias al agua.

Al inicio del cuento, se habló de Anfitrita como un antecedente supersticioso de Mina, lo cual convertiría a la mujer en una especie de náyade u ondina, pero esta asociación es tácitamente rechazada por ella al asumir un nombre que no es el suyo. Luego se habla de su “verdad amorosa”, concepto que contradice la constante en su vida, que es la mentira y la incapacidad de entregarse completamente al hombre.

La siguiente referencia alude a su nombre real, escondido por ser vulgar. El rechazo a lo sexual como “vulgar” es visible en ella desde el principio, cuando su excesivo recato no le permite ni siquiera usar perfume. Después de esto, se compara con Santa Teresa de Lisieux, Madame Roland y Miss Clarke, y se reafirma como “miembro de la mitología acuática, náyade, ondina o sirena”¹²⁴. La conexión aparente entre Santa Teresa y Madame Roland es la muerte prematura, que puede ser entendida como una especie de martirio, conectado con el compromiso de las mujeres. En este

¹²³ *Ibid*, p. 479-481.

¹²⁴ *Ibid*, p. 462.

caso, se oponen a la situación de Mina, que no tiene convicciones ni libertad, no sufre un martirio heroico que le permitiría ser siempre joven, sino un gradual deterioro por la ausencia de la vida que el agua brinda.

La descripción que las adivinatoras dan de lo que la mujer de tipo Anfritra debería ser no coincide en lo más mínimo con el carácter que vemos en Mina. De hecho, es difícil descifrar un rasgo verdadero de carácter en la protagonista. Desea ser la “puta” de su marido, pero al mismo tiempo cree que “una cosa era el juego inofensivo y otra la sucia forma de realizarlo”¹²⁵. Posteriormente, ya casada, “supo comportarse como una señora destinada a más altos oficios”¹²⁶, léase la maternidad. Cada una de las máscaras que Mina se sabe poner, la chica inocente y propia, la puta y la esposa, son precisamente eso, máscaras, de modo que la mujer no puede despojarse de ellas sin quedar en el vacío y la desnudez de su boca sin dientes. La máscara final es precisamente la de prostituta decadente, correspondiente al “nuevo juego que nunca consiguió divertirla”¹²⁷, y que la trae de regreso a su casa vacía sin haber realizado el más mínimo cambio en su estado de ánimo.

Cuando Mina se acuesta a dormir, su cuerpo “muerto, viejo, seco”¹²⁸, recuerda otra vez al del hombre en “Música de cámara”. Sequedad, vejez y muerte se combinan con el sueño para crear una imagen clara del futuro que espera a la mujer. Sólo en el sueño que habita el fin de su vida puede ella tener todo lo que en su vida nunca tuvo, y este sueño está plagado de humedad y fertilidad. La facultad de equiparar a la muerte con el sueño es propia del agua, y es la única posible manifestación que ésta tendrá

¹²⁵ *Ibid*, p. 473.

¹²⁶ *Ibid*, p. 474.

¹²⁷ *Ibid*, p. 476.

¹²⁸ *Ibid*, p. 479.

para Mina, ya que ella rechazó su presencia cuando tuvo la oportunidad de enfrentarse al amor.

Si se ve con atención, el sueño contiene la verdad que la mujer no logró – o no quiso lograr – tener; y que se contrapone evidentemente con su vida real. Para empezar, el sueño sucede en la playa, que es un lugar de posible fertilidad, pero también representa el viaje hacia la muerte. La mujer está confinada la mayor parte del tiempo a un espacio interior, la casa que, de ser símbolo maternal, ha pasado a ser prisión, y su única conexión con la libertad exterior está en el disfraz de puta y el teléfono que la une al mundo de los vivos a través de la mentira. En el espacio onírico, por el contrario, Mina se ve a la orilla del mar, en un lugar abierto, en el que ella puede decidir meterse al agua. La playa, donde vive la verdadera puta a quien José Luis va a visitar, alberga la posibilidad del viaje final, es decir, de la muerte entendida como aventura y libertad. Esta liberación que sueña Mina, como la de Titina y la mujer de “Música de cámara”, sólo puede llegar a través de la muerte del elemento que las mantiene presas. En el caso de la última, es la muerte del hombre, pero las otras dos deben morir porque son ellas quienes se mantienen en el encierro. Su única victoria sería la muerte por agua, aceptada por Titina y deseada en el sueño por Mina.

Al ser salvada del agua, la mujer del sueño es librada de la muerte por la maternidad, que es en sí una muerte productiva. La posible redención no estuvo nunca en evitar la muerte, sino en aceptarla como transformación de la vida, morir a la voluntad propia para sustituir el vacío de los espacios y las tardes por la dedicación a un “hermoso niño llorón”¹²⁹. En el momento de la fecundación, vuelve al tiempo

¹²⁹ *Ibid*, p. 480.

anterior a José Luis, cuando ella misma era una niña y se presagiaba maternal alimentando las palomas. Sus remotas aspiraciones infantiles de nutrir a un ser vivo, anunciadas antes por la voz de las adivinatoras¹³⁰, se hacen claras al transformarse las palomas de la infancia en el hijo soñado. Ella deseaba en realidad ser madre, su educación conservadora le ha dejado claro que el único resultado genuino y aceptable del amor es la procreación, pero no tendrá nunca este producto de la fertilidad. Vuelve también al muchacho del café, reflejo de aquél cuyo nombre no recuerda y que fue el primer padre potencial de su futuro hijo. Las tres figuras masculinas se juntan en el momento en que ella, por fin, se arroja al agua.

Además de lograr el deseado hijo, en el sueño Mina ríe de nuevo, de diferente manera. Por fin es la verdadera puta porque acepta su nombre y lo comparte con José Luis; esta entrega real, que nunca pudo lograr, le permite realizar “su total y lenta disolución”¹³¹, idea que remite de nuevo a la muerte aceptada como liberación.

Cuando despierta, vuelve a su falsa y dolorosa realidad, en la que asigna un valor ridículo al teléfono y su rechazo por la sexualidad se vuelve evidente ahora que no es posible la concepción. Al mirar el cuerpo de José Luis, joven a pesar del tiempo, ella deduce que sueña con antiguas embarcaciones, es decir, también sueña con el viaje por mar que representa la muerte liberadora. Se saludan, los dos simbólicamente muertos en el sueño; y esta muerte se reafirma en el hecho de que el nombre de ella ya no importa. Falso o verdadero, su nombre no tiene importancia porque ella misma no tiene importancia. Su vida plagada de obsesiones cotidianas y vacías – el teléfono, por

¹³⁰ “Su bondad no conoce límites: no le impidan otorgar caridad al menesteroso; permítanle la adopción de un gato callejero” *Ibid*, p. 473.

¹³¹ *Ibid*, p. 480.

ejemplo – vuelve al amanecer, y transcurre hasta que encuentra una foto antigua en la que se ve joven. Mina borra la foto con el mismo pañuelo mojado en saliva con el que antes limpió hasta el cansancio el teléfono. Esta sencilla cancelación de su vida le da, como el sueño, libertad para realizar su pequeño ritual de purificación con el vestido de novia. Se imagina con el muchacho del café, ese que nunca la ha traicionado porque, como aquél anterior a José Luis, no se fija en ella nunca, y se mira por fin en el espejo antes evadido. A pesar de su vida de mentiras, de la ausencia de dientes y el vacío, en ese momento, como Titina con el vestido de la señora Lola, “Mina se ve bonita”¹³². Ambas realizan un ritual fallido de purificación que desemboca en la muerte, real o simbólica.

El cuento termina con la enunciación de su verdadero nombre, que cancela su vida entera porque ella no es en realidad Mina, la mentirosa, la que no pudo ser puta y tampoco madre, la que no tiene dientes, gorda y engañada por su marido. Ella, en realidad, es “Mayim, que en hebreo significa agua”¹³³.

Se ha visto cómo el agua representa, para las tres mujeres, la aceptación de lo femenino, el amor y el erotismo, con la maternidad como posible resultado del enfrentamiento con el otro. La actitud que cada mujer toma hacia la posibilidad ofrecida por lo acuático define sus opciones de tener una vida plena, casi como si se tratara de un juicio o una prueba por superar. A continuación se hablará de la manera en que el narrador, cuya voz presenta los eventos de sus historias como única fuente de evidencia, acusa o defiende a sus protagonistas, orientando el futuro de las mujeres que narra.

¹³² *Ibid.*, p. 483.

¹³³ *Loc. cit.*

El Narrador como juez y verdugo

Ya se ha dicho antes que el narrador, en el caso de los relatos de Melo, suele tener un papel que va más allá del de la voz que simplemente refiere los hechos. Forma parte activa del mundo narrado como una entidad que juzga al personaje y define sus posibilidades de tener un futuro. Renato Prada Oropeza dice al respecto que

desde sus primeros relatos Melo encuentra una de sus dinámicas narrativas en la tensión que moviliza la oposición entre los elementos diegéticos, internos de la historia, y los extradiegéticos, externos a la historia; por ejemplo, el narrador que muchas veces se confunde con un personaje convirtiéndose en un narrador-actor, pero, al mismo tiempo, manifiesta su voluntad de establecer la distinción jerárquica: el narrador en función de tal es el que cuenta – inventa – la historia; por tanto, es el que crea, para emplear un término demasiado fuerte, los personajes.¹³⁴

Mario Muñoz, a su vez, habla de que el narrador “participa directamente en el proceso de construcción del personaje y del relato (...) interviene como actante en la diégesis apuntando, corrigiendo o incluso adelantando las acciones de los otros actantes”¹³⁵.

Los tres cuentos que son objeto de este trabajo se sitúan en el límite entre lo que Pimentel – citando a Dorrit Cohn – llama “narración disonante” y “narración consonante”. El personaje focal en los tres casos es la protagonista, el narrador está sujeto a las limitaciones cognitivas de las mujeres que crea y se ocupa exclusivamente de relatar el mundo que ellas perciben, pero es un narrador aparentemente omnisciente

¹³⁴ Renato Prada Oropeza, “La narrativa de Juan Vicente Melo”, en *Boletín de la asociación europea de profesores de español*, año XIII, no. 22, marzo 1980.

¹³⁵ Mario Muñoz, “También las mariposas arden en verano”, en *Uno mas uno. Sábado*.

y solamente deja sentir su presencia en el juicio que, de manera sutil, emite acerca de sus personajes. Nunca se presenta en los cuentos la percepción de algún otro personaje, éstos aparecen en la historia exclusivamente cuando sus acciones, o su mera presencia, producen un efecto en la vida de las mujeres, y sólo se tiene acceso a ellos desde la mente de ellas, de manera que el mundo narrado es real sólo en sus mentes.

Es evidente la musicalidad que caracteriza la narración en “Música de cámara”, la lentitud con que la mujer percibe y disfruta la lluvia en la ventana tiene la facultad de crear una atmósfera de ensueño, ideal para el fluir de los recuerdos. Gotas y sonrisas se suceden rítmicamente mientras el narrador se interna en las emociones femeninas. Pimentel habla de cómo el *tempo* narrativo es una “expresión de la perspectiva del narrador en lo que concierne a su punto de vista moral e ideológico sobre los acontecimientos que nos va narrando”¹³⁶, se puede entender de esto que el tiempo empleado en la descripción detallada de determinados elementos en el relato es un indicador de la atención que la voz narrativa pretende dirigir hacia ellos. Todo el primer párrafo está dedicado al momento en que la mujer descubre que puede sentirse feliz, a pesar de su encierro y de la soledad, y esta felicidad está ligada a la lluvia. Así transcurre el relato, en un detallado recuento de todo lo que ella está sintiendo y recordando, sin mencionar al hombre más que para hacer hincapié en el desagrado que le provoca después de tantos años. Las breves descripciones de su cuerpo demacrado y reseco lo convierten en un ser repulsivo, por eso cuando ella “lo borra a él, al de ahora, al que todos los días pregunta “¿Qué día es hoy?””¹³⁷, el acto egoísta de pretender desaparecer al compañero se ve justificado por “el viejo cuerpo flaco, cuerpo cero,

¹³⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo Veintiuno Editores (México:2008) p. 103.

¹³⁷ Juan Vicente Melo, *Cuentos Completos*, (Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1997) p. 203.

nada, nadie”¹³⁸. Ella lo borra porque él no existe, y el narrador pone mucho cuidado en dejar claro esto. La mujer actual, callada y adormecida, tampoco existe, “pero ella despierta”¹³⁹. No es un despertar fácil, queda claro que le “duelen los muslos y el vientre y la vagina”¹⁴⁰, era más cómodo permanecer en aquella latencia enfermiza compartida con el compañero, pero ella decide despertar a pesar del dolor. El narrador se detiene en el sufrimiento para dejar claro que la toma de consciencia por parte de la mujer tiene enorme valor precisamente por ser dolorosa.

Además de la atención brindada a sus emociones, ahora se enfatiza la valentía de la mujer, que sale del olvido a costa de su tranquilidad. Los recuerdos que duelen están “mojados bañados de gotas jeroglíficas”¹⁴¹, es decir, el regreso al pasado en que ella fue atrevida actúa como sufrida purificación que le permitirá nacer de nuevo, y el narrador deja claro que cada momento del proceso, el pasado y el presente, son una tortura que ella soporta con paciencia, sin buscar una salida fácil.

El flujo de conciencia de la mujer no se interrumpe mientras ella está recordando, es un discurrir constante como la lluvia que lo desata, y la atención de la voz narrativa no se distrae de él hasta que deja de llover. Es entonces cuando vuelve a entrar en escena el cuerpo viejo y enfermo del compañero, pero ahora queda claro que su presencia es pasajera. Cuando ella se sienta de nuevo en la cama para esperar la muerte, ya no cabe duda de que la muerte esperada no es la propia sino la del hombre. Es muy significativa la manera en que se comunica el desagrado por la figura masculina: no es solamente la mujer quien siente asco por el cuerpo viejo y

¹³⁸ *Loc. cit.*

¹³⁹ Melo, *Cuentos Completos*, p. 204.

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

¹⁴¹ *Loc. cit.*

demacrado, él es digno de asco y el narrador lo comparte, haciéndolo extensivo de esta manera al lector.

Todo el tiempo que la protagonista pasó encerrada en su letargo cobra sentido porque esa “paciencia aprendida cada día y amasada sonámbulamente”¹⁴² tiene ahora un propósito: servirá para llegar eventualmente al momento en que podrá de nuevo ser libre. El último párrafo del cuento reafirma de manera contundente la simpatía del narrador por su personaje; el triunfo de la mujer no es una posibilidad sino una realidad. Las últimas tres palabras, “feroz batalla victoriosa”¹⁴³, resumen lo que ha sido y volverá – sin duda – a ser la vida de la mujer. Ella no quiere un final feliz, quiere una batalla. Su aceptación hacia lo que el agua simboliza, por más doloroso que pueda ser el proceso, significa voluntad de vivir y esto es lo que la salva de correr con la misma suerte que Mayim y Titina. Lo que ellas buscan, como se verá a continuación, es muy distinto.

En “Sábado: el verano de la mariposa”, como en el cuento anterior, el punto de partida es la ventana. Se puede decir que la situación inicial de las mujeres es la misma: ven por la ventana hacia lo que desean, y la descripción de lo que piensan y sienten es igual de detallada. La presencia del narrador, desde el principio del relato, está marcada por los comentarios entre paréntesis o guiones, que sirven para alejarse por un momento de los pensamientos de Titina.

La señorita es claramente el personaje focal, la mirada está en ella desde el primer momento, pero a diferencia de “Música de cámara”, en este caso la descripción abarca sus movimientos y su apariencia física, así como la calle, las azoteas y todo lo

¹⁴² *Loc. cit.*

¹⁴³ Melo, *Cuentos Completos*, p. 207.

que ella alcanza a ver desde su ventana. Es importante aclarar que la acción, el desplazamiento de Titina, es importante, pero el tiempo se detiene caprichosamente para hablar del pasado, o delatar la mirada del narrador en una descripción de la personaje que puede servir para contradecirla: “lo siguió asombrada de que estuviese tan azul. (Pero así está todas las tardes, a esa hora)”¹⁴⁴ tanto como para explicar su situación.

En algunos momentos la narración se mueve brevemente hacia la primera persona, como cuando la voz que narra expresa lástima por Titina, “que se volvió tonta, miope, fea, vieja, cursi y llorona como las solteronas que salen en esas películas que me dan tanta tristeza”¹⁴⁵. La señorita es la única solterona entre las mujeres que protagonizan estos relatos, y acerca de ella habla Alfredo Pavón en *El presente insoportable*¹⁴⁶. Titina, dice Pavón, es una mujer convencida de que ha seguido todas las reglas en su vida. No se ha cuestionado nada nunca, hasta el momento en que el narrador la enfrenta con su corporalidad. Ya el nombre habla acerca de una personalidad infantil y dependiente, Titina es un diminutivo, y precisamente cuando se hace evidente que la mujer deposita en la muerte de sus padres la responsabilidad de su fracaso, el narrador la reduce aún más a una niña inútil,

segura de que si mamá y papá no hubieran muerto las cosas serían diferentes, de que ella pudo casarse, de que tendría vestidos hechos por una otra cualquiera señorita Titina, de que festejaría aniversarios de bodas y bautizos de hijos y nietos,

Titi, Titina, Titinita, ¿verdad que sí?, diferente todo, te hubiera sucedido eso que le pasa a las demás, lo que cuentan en las novelas y en la radio, lo que cuentan las señoras en secreto¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 342.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 350.

¹⁴⁶ *Loc. cit.*

¹⁴⁷ Melo, *Cuentos Completos*, p. 350.

El tono en el que se dirige a ella es condescendiente, lo cual convierte su transformación en una broma cruel. Es claro que el narrador siente lástima por su personaje, pero también la define como la mujer sumisa que es. Él mismo le dice que no llore, y ella obedece, como niña buena. Todo el proceso de metamorfosis por el que pasa la mujer es dirigido por el narrador, entidad externa a Titina. Ella solamente, como siempre, hace lo que le dicen. Hay que apuntar en este momento la enorme diferencia entre Titina y la mujer de “Música de cámara”, mientras que a la primera su narrador le dice de manera paternal “ya no, no llores, que se te corre el maquillaje, estropeas el vestido, ya no, anda, sé buena, ya no”¹⁴⁸, la segunda ha sido convertida en una verdadera heroína a través del dolor de sus recuerdos, que sufre valientemente.

Las palabras de Titina están presentes en el relato, marcadas por el uso de cursivas, lo cual constituye una marca de la distancia entre ella y la voz narrativa. La mujer se resiste a todo tipo de cambio, sabe que debe decir no, pero no puede evitar escuchar las voces que la impulsan a tomar acción.

Es importante señalar que en este caso, igual que en el cuento anterior, el futuro de la protagonista es conocido por el narrador. Las pequeñas prolepsis que indican la derrota y el arrepentimiento de Titina aparecen antes de que exista cualquier tipo de transformación, prediciendo el suceso y su resultado final. De esta manera queda claro que, a pesar de lo que está a punto de suceder, ella no logrará nada.

Cuando Titina sale a la calle, el narrador afirma que “se veía bonita mientras caminaba rumbo al río”¹⁴⁹, en este momento le da la posibilidad de ser femenina, de intentar cambiar su vida, pero inmediatamente después la conciencia de la mirada

¹⁴⁸ *Ibid.* p.351.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 352.

ajena sobre ella hace que no se atreva a meter los pies en el agua, como ella quisiera. El enfrentamiento con los otros que la ven y la juzgan convierte su gloriosa transformación en un acto ridículo, un “desastre”¹⁵⁰. Hay un momento en el que no le importa la mirada juzgadora, camina por la calle segura, sintiéndose Dios, pero cuando se enfrenta por fin a la batalla real, el contacto con el hombre, Titina “se retiró presurosa, al otro extremo, como si así estuviera ya protegida del ataque”¹⁵¹. La seguridad adquirida al sumergirse en el río se desvanece a la vista del extranjero. El diluvio que hace todas las cosas nuevas no es suficiente para cambiarla porque ella es lo que siempre ha sido: una cobarde que pone pretextos para no hacer lo que quiere y eventualmente acaba derrotada por temer el combate.

Cuando entra de nuevo a su casa, Titina vuelve a ser “la señorita Titina”¹⁵², el título odiado regresa a su vida y el vestido, que antes fue la posibilidad de unas alas, ahora “se enroscaba en sus manos, devorándola”¹⁵³. La última mirada del narrador presagia su muerte en medio de la pesada conciencia de sí misma, “fija, clavada por el invisible y delgado alfiler en el reconocimiento múltiple, indoloro, pacífico del silencio espeso”¹⁵⁴.

La voz narrativa en “Mayim” se presenta de dos maneras diferentes. Por un lado, está el narrador que, como en el caso de “Sábado: el verano de la mariposa”, y “Música de cámara”, focaliza a la mujer protagonista del relato, limitándose a su alcance cognitivo para el desarrollo de la narración. Por el otro lado, y de manera casi marginal, está la voz del discurso astrológico, de las adivinatoras y los horóscopos

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 356.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 357.

¹⁵² *Ibid.* p. 363.

¹⁵³ *Ibid.* p. 365.

¹⁵⁴ *Loc. cit.*

que hablan de las supuestas características de Mina según su nacimiento. Dentro de la línea discursiva del narrador se encuentra la voz de la propia Mina, igual que en el cuento anterior, pero ahora delimitada por las comillas que la distancian del narrador. La opinión de éste se encuentra encerrada en paréntesis, entre los cuales a veces reproduce, también, la voz de Mina.

El ritmo de la narración es irregular, algunos episodios son relatados con gran detalle mientras que varios años de la vida de Mina son resumidos en un párrafo o dos. Esto es lógico si se toma en cuenta que el período de tiempo que abarca la narración es mucho mayor en este cuento que en los anteriores, pero como se ha dicho, la elección de los momentos que se detallan dice mucho de la opinión que el narrador tiene de su personaje. Si se piensa en el relato como una invitación al juicio, el lector, que cumple la función del jurado, no cuenta con más evidencia que la proporcionada por el narrador. Éste delinea su personaje a través de ciertos aspectos que la convierten en sujeto de misericordia o castigo.

La primera voz que aparece en la narración, como ya se vio en el capítulo pasado, es la del discurso astrológico que define lo que Mina debería ser. Es importante mencionar, aunque esto no es un aspecto fundamental en el análisis, que Melo afirma en su autobiografía ser un creyente de la astrología¹⁵⁵. Las características que Mina tendría según se detallan en este discurso son una medida para comparar a la mujer y, evidentemente, conforman un estándar demasiado alto al cual ella nunca logra acceder.

¹⁵⁵ Melo, "Autobiografía" en *Cuentos completos*.

Cuando Mina es presentada como personaje, está esperando junto al teléfono. La narración enfatiza la falsedad de sus sentimientos, la mujer se esfuerza en “alimentar un odio (“casi”) olvidado, aunque ella misma admita que es otra mentira, que todo lo que diga o piense o sienta es, únicamente, parte del juego”¹⁵⁶. Lo único verdadero es el “confuso sentimiento de burla y piedad hacia ella misma”¹⁵⁷. El contraste con lo que se dice en el párrafo siguiente confirma que la mujer no cumple con lo que se ha establecido para ella, “su verdad amorosa reside en pertenecer totalmente y sin defensas a un hombre y sentir que a través de ese don la humanidad entera la posee”¹⁵⁸, pero su entrega no ha sido honesta. Para explicar esto, el narrador vuelve al momento en que Mina era una adolescente, no sin antes afirmar que, ya vieja, ella no sonríe. La sonrisa, como se vio en “Música de cámara”, es señal de juventud en las mujeres. Sin importar la edad, el hecho de no sonreír indica la vejez mental y emocional de Mina en la misma medida en que reafirma la física. La ausencia de la sonrisa actual evoca la sonrisa pasada, la de cuando ella tenía dieciocho años. Esa sonrisa que ha sido sustituida por una dentadura postiza delata la ausencia de las demás actividades realizadas con la boca, los suspiros, los besos, las mordidas. El narrador describe con doloroso detalle la situación actual de la boca: dientes postizos, dolor, ronquera. La conclusión del párrafo es igualmente dolorosa, el patético juego del teléfono es todo lo que queda para Mina.

Después de hacer referencia al cambio de nombre en la juventud, se explica que la mujer “esconde su verdadero, vulgar nombre en la palabra sánscrita que

¹⁵⁶ Melo, *Cuentos completos* p. 455

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁵⁸ *Loc. cit.*

corresponde a su signo zodiacal”¹⁵⁹. La decisión tomada durante la adolescencia marca el carácter mentiroso y el destino estéril de Mina. Se hace referencia al pasado que fue positivo e inmediatamente al “inicio de la separación”¹⁶⁰ que significa el engaño de José Luis. Se vuelve al momento en que conoció al muchacho y la voz narrativa hace énfasis en la manera en que ella se burlaba de él cuando la invitaba a bailar. La chica fingía decencia y timidez, poniendo la pauta para el juego de mentiras que sería después su vida. De nuevo la descripción es cruda incluso en el momento en que ella era feliz, finge que no le gusta bailar, que no está segura, para burlarse después con sus amigas de la devoción de José Luis. Mina es una muchacha frívola que se encuentra en una situación socialmente favorable, a diferencia de las mujeres en los cuentos anteriores. La mujer de “Música de cámara” está enamorada y es juzgada por eso, Titina es huérfana y débil de carácter, ambas tienen que enfrentarse a alguna barrera, interna o externa, para lograr el encuentro con el otro. Mina es diferente porque el motivo de su fracaso es su propio egoísmo y deshonestidad, presentes desde que era muy joven. No le gustaba José Luis en realidad, pero miente. Después, atrapada en la primera mentira, finge no sentir el más mínimo deseo sexual y esto la lleva a la siguiente mentira: finge ser una puta.

El dibujo de Mina como personaje no muestra la más mínima sombra de empatía por parte del narrador, que pasa inmediatamente al discurso mítico/religioso y de ahí al inevitable enamoramiento que posteriormente, en la vejez, será sujeto de dudas por parte de la protagonista. El enamoramiento trae consigo la obsesión por el juego de fingirse prostituta, y éste a su vez sustituye la expresión de la sexualidad de la

¹⁵⁹ Melo, *Cuentos completos*, p. 457.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 458.

muchacha. La mentira trasciende en el momento en que José Luis la ve, finalmente, como a una puta. Ella también empieza a creerse la mentira y accede por fin al encuentro sexual, que resulta una traición a sí misma porque no es aceptado sino – apenas – tolerado, y resulta en la gratitud del hombre. Entonces se pasa al momento actual, en que José Luis se va en el coche a ver a la verdadera puta y ella permanece con el teléfono como único – falso – consuelo. Su dolor es falso también, como ella misma sabe, pero no puede sino tratar de aferrarse a él, casi por costumbre. Los esfuerzos de Mina por limpiar el teléfono delatan su intento por desaparecer el pasado y, de esta manera, cambiar el presente, pero sigue encontrando consuelo solamente en la mentira, en repetir como un conjuro la letanía astrológica que no le sirve de nada: el teléfono siempre suena.

La narración pasa a la primera persona en el momento en que se recuerda la boda y el problema que resulta la vida de la mujer queda planteado de manera clara: ella fingía ser una puta, después tuvo que comportarse como una puta y someterse a los abrazos de José Luis, luego se le cayeron los dientes. El discurso astrológico pone fin al uso de la primera persona, marcando uno de los pocos momentos en que aparece la empatía hacia Mina. Ella deseaba ser la esposa buena, pero su sacrificio se ve desvirtuado por la mentira previa. Inmediatamente vuelve la realidad actual: el teléfono, el disfraz. Mina no se ve bonita, tiene “el rostro lleno de ridículos afeites, la boca desfigurada, el rojo viejo vestido, los ojos agrandados por sombras aceitosas”¹⁶¹. No hay ni una pizca de simpatía en la descripción.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 474.

El espacio en el que Mina se siente feliz es el interior de su casa: solitario, triste y oscuro. Encierra la posibilidad pasada de los hijos y el amor de José Luis, ambas cosas perdidas por la falsedad de la propia mujer. Su pasatiempo sigue siendo el engaño, pero se ha revertido en su contra. Es ella quien resulta engañada, pero sabe la verdad y de cualquier manera no siente nada. El teléfono representa un puente con el momento en que fue ella la iniciadora del juego, la que controlaba las mentiras, y equipara la mentira pasada con la presente. Para remarcar la inutilidad de todo el ritual, el narrador aclara que en el segundo momento del juego, cuando ella sale a buscar al muchacho del café, él no la mira con deseo en ningún momento.

Cuando vuelve, Mina se asume “única dueña de la habitación inaccesible y de su cuerpo viejo, seco, poseedora de los fragmentos”¹⁶² y esto contrasta con el discurso astrológico que enfatiza la entrega como característica de la protagonista. El sueño que constituye su imposible redención es contundente por inalcanzable, no puede existir en la realidad y está lleno de lo que ella nunca tendrá: renuncia, fertilidad, agua. Ella imagina, como complemento, barcos en el sueño de José Luis.

El despertar se describe, de nuevo, lejos de toda posible compasión. Para Mina, el “verdadero orden matrimonial”¹⁶³ no incluye el sexo sino el abrazo y la prudente retirada al lado de la cama que le corresponde. En este vacío, su nombre, verdadero o falso, no le corresponde. Su día transcurre entre llamadas – mentiras – que llenan la espera, hasta que por fin se decide a borrar todo lo que pudo ser, su foto de joven, su pasado. Igual que Titina con el vestido de la señora Lola, Mina pretende purificarse con su propio vestido de novia. Hasta el último momento se encuentra “complacida

¹⁶² *Ibid.* p. 479.

¹⁶³ *Ibid.* p. 481.

con el engaño”¹⁶⁴ y sólo en este momento, al verse en el espejo, se ve bonita. La referencia final al nombre verdadero, “Mayim, que en hebreo significa agua”¹⁶⁵, explica todo lo que no pudo tener por haber decidido vivir en la mentira: el agua, la vida, la fertilidad, el amor.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 483.

¹⁶⁵ *Loc cit.*

Conclusiones

La situación de la mujer en la sociedad mexicana de mediados del siglo xx, regida por un paradigma predominantemente machista, es un tema que empieza a cobrar importancia entre los escritores a partir de que la voz femenina se hace presente en denuncia de la marginación de la cual ha sido víctima. La necesidad de retratar al “otro”, que se mencionó en la introducción de este trabajo, como característica de la generación de medio siglo, lleva a una búsqueda por abordar perspectivas hasta ese momento pasadas por alto. Lo anterior es, por supuesto, una generalización, pero si se hace un repaso de la narrativa de mediados del xx, se podrá ver claramente que, como tendencia general, empiezan a cobrar protagonismo ciertos personajes que resultan víctimas del mundo patriarcal. En este grupo entran las mujeres, pero en el contexto mexicano se puede hablar también de los niños – los hijos en general – los indígenas o miembros de grupos sociales marginados, en fin, cualquier individuo que se sitúe bajo la autoridad del “patriarca”.

Encasillar a los personajes en el papel de víctimas es una tentación fuerte para quien pretenda hacer un retrato de la situación, de hecho, es probablemente la manera en que se ha tratado el tema en infinidad de ocasiones. La narrativa decimonónica está plagada de mujeres-víctima, inocentes y puras. Esta manera de abordar el problema, sobra decirlo, refuerza la idea de que los personajes, en este caso las mujeres, son incapaces de hacerse responsables de su situación, dejándolas encerradas en una

condición de desamparo que no solamente resulta ofensiva sino, francamente, difícil de creer. En este sentido, resulta refrescante la manera que tiene Melo de narrar a sus protagonistas femeninas, haciéndolas culpables de sus problemas y responsables de su situación, pero al mismo tiempo brindándoles admiración y respeto cuando se muestran valientes y decididas.

El mundo de las mujeres que pueblan los relatos de Melo transcurre detrás de las ventanas. Dentro parecen estar protegidas de toda posibilidad de cambio, del “otro”, de la lluvia, de la vida. El espacio interior es símbolo por excelencia de lo femenino: la casa es igual a la madre¹⁶⁶, y la mujer, en un contexto patriarcal, no tiene muchas razones para salir de la seguridad que le brindan los espacios interiores. Cruzar los umbrales es una acción que genera miedo y es, a su vez, sancionada de manera negativa por la masculinidad represiva, pero la permanencia en la casa mantiene a las protagonistas en una situación infantil que no les permite ser felices. La realización de dicha felicidad implicaría abandonar lo conocido para encarar lo nuevo, por lo cual es lógico que los cuentos empiecen con una mujer enfrentada a su propia feminidad. Salir de la casa significaría salir de la protección simbólicamente maternal, pero también de lo establecido socialmente como papel fundamental de la mujer. Podría parecer contradictorio afirmar que para lograr la plenitud sea preciso rechazar ciertos aspectos de lo femenino, pero la contradicción es sólo aparente. Las protagonistas necesitan ser responsables de su propia condición femenina, no asumirla como algo predeterminado: el aspecto negativo de su condición se refleja en la irresponsabilidad, la mentira, la cobardía. El agua, para ellas, presenta una invitación a asumir el amor de

¹⁶⁶ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. (México: Fondo de cultura económica, 2012)

manera fresca y directa, pero aceptar la invitación no es fácil: es una declaración de guerra contra lo masculino que las completa y las enfrenta, es el “otro” capaz de definir o anular. Es preciso entonces superar las limitaciones sociales del género, se necesita valor, honestidad y la entereza de salir a la calle para mojarse en la lluvia.

Alrededor de las tres protagonistas se han construido muros, levantados por la familia, la sociedad o ellas mismas para protegerse de las posibles consecuencias negativas del exterior. La aceptación positiva y responsable de su condición femenina requiere el derrumbe de dichos muros. El futuro y la felicidad de las mujeres depende de ello.

El funcionamiento simbólico del agua, del cual se habló en el primer capítulo, se refuerza a lo largo de los relatos como parte esencial del universo narrativo construido para las mujeres, es vida y purificación que podría librarlas del pasado estéril, es amor entendido como enfrentamiento y tormenta, pero también es muerte. Asumir dicha muerte para luego renacer es el reto que enfrenta cada una de ellas cuando entran el contacto con el elemento líquido, y no ser capaces de morir podría resultar en el fracaso y, valga la redundancia, en la muerte definitiva.

En el caso de la primera protagonista, la de “Música de cámara”, la lluvia, pureza y vida, le representa el pasado porque la invitación al amor ha sido aceptada antes. Su deseo es volver a la felicidad que tuvo en algún momento porque ha sido valiente y se ha enfrentado a la batalla. Sólo con decidir luchar ha ganado y, al caer en el largo encierro en compañía del hombre vencido, no pierde el valor y la necesidad de libertad. A pesar de sumirse en un letargo improductivo, desierto y estéril, por años, sigue viva y finalmente despierta con la lluvia y el inicio de la semana. De esta manera

vence al hombre/enemigo, que muere lentamente junto a ella, y se gana la posibilidad de una nueva batalla. El compañero no es importante, ella no lo necesita más. Se enfrenta con valor al doloroso reconocimiento de su condición, la muerte por agua, para volver a nacer del mismo elemento líquido que la disuelve. El agua funciona para ella como promesa de futuras victorias, contenidas en la evocación de la tormenta pasada. Su agua es el encuentro con el otro, el hombre, la sociedad y su propio dolor. Ella se deshace en este choque para rehacerse en la esperanza.

La segunda protagonista, la señorita Titina, se encuentra atrapada en lo peor de la infancia; es insegura y apocada. Obediente como una niña, siempre hace lo que marcan las pautas y no tiene iniciativa. La invitación para ella es clara: sus oportunidades ya no son muchas, debe vencer su cobardía y enfrentarse al enemigo. A pesar de que lleva a cabo un elaborado ritual que aparentemente le daría la fuerza para la batalla, Titina no logra, en el momento crítico, reunir el valor suficiente para exponerse a la lucha. Parece intentarlo, pero al final se condena a la muerte simbólica de la mariposa atravesada por alfileres. El funcionamiento del agua para ella es múltiple, le ofrece redención, pero la expone a la muerte. La solterona no es capaz de vencer en el encuentro con el agua, que en su historia se manifiesta gradualmente, primero en el agua de tamarindo, premonición del lodo en la orilla del río, luego en la propia orilla, lugar de la hilogenia, donde debe pasar por un ritual que claramente evoca la muerte de los “niños maléficos” de los que habla Bachelard. Su lucha es más difícil porque ella está desde el principio defectuosa: nunca logró superar la infancia, pero el narrador le deja lugar para una pequeña esperanza. Su condena es resultado de su debilidad.

Para la tercera protagonista, Mina, ni siquiera cabe tener lástima. Titina intenta débilmente acercarse a la lucha sin lograrlo, pero Mina muestra descaro y deshonestidad. Trata, desde muy joven, de vencer en la batalla con engaños. Esta actitud le gana el desprecio del narrador, que se extiende al lector y la priva de toda posible redención. De las tres mujeres, ella es la que se encuentra, al inicio de su historia, en una situación privilegiada. Es bonita, querida y mimada por los padres, y puede tener a cualquier chico si se lo propone. El agua era suya simbólicamente: su nombre significa agua. A pesar de todo esto, ella se mantiene en la sequedad por voluntad propia. No confía en lo que, se supone, es su propia esencia, y el agua no tiene lugar ni siquiera como muerte aceptada en su vida. Es por esto que el narrador la juzga más duramente que a las otras dos, su batalla no era difícil, tenía todas las ventajas para salir victoriosa, y rechaza el enfrentamiento. El refugio de Mina acaba siendo el sueño, que evoca la muerte. Sólo aquí se puede ver la presencia libre del mar, que trae fertilidad y amor. Mina desaparece en una clara asociación de ideas, agua como muerte, sueño como muerte, agua soñada como posible disolución. Es lo único que le queda después de una vida de mentiras.

No está de más aclarar que, a pesar de que el contenido simbólico del agua es, como se ha visto, universal, dentro de la narrativa de Melo, son estos tres cuentos los que tratan de manera más clara un dilema femenino a través del elemento líquido, de modo que en ellos se puede ver el funcionamiento de toda la gama de sentidos que conectan al agua con la mujer de modo más claro.

A partir de lo revisado en este trabajo, es interesante mencionar que, al hacer una lectura del resto de la obra cuentística de Melo, se puede encontrar una actitud hacia

los personajes femeninos que resulta constante, incluso en los casos en los que no se trata de historias protagonizadas por mujeres. El veracruzano se mueve entre el desprecio y la admiración hacia las decisiones femeninas; va de considerarlas tontas y cobardes, cuando se conforman con su situación, a convertirlas en heroínas trágicas, que no dejan de tener un poco de esperanza, a pesar de las adversidades cuando se enfrentan al otro para seguir sus deseos.

Se hace evidente también, después de haber hablado del agua, la importancia de hacer un análisis que tomara en cuenta otros elementos, como el espacio y ciertas referencias mitológicas que se repiten en los cuentos. La mentira, el encierro, la locura, la pérdida de la inocencia, la vergüenza, motivos recurrentes del universo construido por Melo, cobran un sentido diferente cuando son puestos a funcionar en compañía de lo que el agua representa. De igual manera, resultaría útil para la comprensión más profunda de los textos definir de forma más precisa la presencia de ciertos elementos que pudieran estar ligados con la concepción de lo femenino y/o lo masculino, según sea el caso. El enfrentamiento entre los géneros, con todo lo que esto implica simbólicamente, es visto como algo difícil, que nunca termina bien, y de esta manera es una constante para el autor.

La comprensión de las condiciones a las que se enfrenta la mujer va de la mano con la dureza para juzgar sus acciones, actitud que demuestra respeto hacia el personaje femenino y sus posibilidades. Presentar al personaje como un individuo responsable de sus actos, susceptible de tomar decisiones que afectan definitivamente su vida, significa creer en la capacidad de dicho personaje para dirigir su historia, independientemente de las condiciones que lo rodean. Es por esto que la situación

favorable de Mina puede acabar en muerte y disolución mientras que el enfrentamiento de la mujer de “Música de cámara”, desfavorable en la medida en que tiene que luchar contra la sociedad entera, se resume en esperanza.

Para llevar a cabo el presente trabajo, fue necesario hacer una revisión de la bibliografía, en la que sirvieron como guía dos aspectos claves de la representación simbólica del agua: el cultural y el individual. En realidad, se trata de dos caras de la misma moneda, ya que el imaginario individual se nutre del colectivo y, a su vez, lo alimenta con reelaboraciones de los mismos motivos repetidos tantas veces.

Como se dijo antes, lo que se entiende de la observación realizada en este trabajo se puede percibir de manera intuitiva en el momento de la lectura, pero el análisis detallado de cada aspecto tratado permite el descubrimiento de otros niveles de profundidad simbólica en los relatos.

A manera de cierre, y como reflexión al margen del recorrido que significó la realización de este trabajo, queda solamente decir que, así como el mito acompaña la vida del hombre, la literatura, heredera de la mitología, es testigo y compañera de la experiencia humana en el mundo. La sorpresa de verse reflejado en el otro, en lo ajeno a sí mismo, es una sensación constante que produce y alimenta el asombro por lo sobrenatural, permitiendo, hasta cierto punto paradójicamente, el intercambio entre dos entes que se encuentran irremediabilmente distantes: la obra y el lector. Los lazos invisibles que se forman entre cada – en este caso – narración y su lector son individuales e inaccesibles para el resto de las personas, pero están hechos de contenidos compartidos con toda una colectividad. Se trata de un misterio y una aparente contradicción que, afortunadamente, no es posible comprender del todo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, MARÍA CLAUDIA. “Desdoblamiento, travestismo y otredad en los cuentos de Juan Vicente Melo”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas " Las dos orillas", Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*. 2007.
- BACHELARD, GASTON. *El agua y los sueños*. México: FCE, 1978.
- . *La poética del espacio*. México: FCE, 2012.
- BÁEZ JORGE, FÉLIX. *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992.
- BIEDERMANN, HANS. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BÖHME, GERNOT Y HARTMUT BÖHME. *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder, 1998.
- CAMPBELL, JOSEPH. *Pathways to bliss: Mythology and Personal Transformation*. California: New World Library, 2004.
- CARBALLO, EMMANUEL. *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- COHN, DEBORAH. “La construcción de la identidad cultural en México: nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual, 1945-1968”, en *Foro hispánico*. 2002. Vol. 22, núm. 1.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2000.

- ELIADE, MIRCEA. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1972.
- GREIMAS, ALGRIDAS-JULIEN. *De la imperfección*. México: FCE, 1997.
- JUNG, CARL G. *Arquetipos e inconsciente colectivo* Madrid: Paidós, 2009.
- MELO, JUAN VICENTE. *Cuentos completos*. Pról. De Alfredo Pavón. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.
- . *La obediencia nocturna*. México: ERA, 1987
- . *La rueda de Onfalia*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996.
- OPARIN, ALEXANDER. *El origen de la vida* New York: Dover, 1952.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva*. México: UNAM-Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- PRADA OROPEZA, RENATO. “La narrativa de Juan Vicente Melo” en *Boletín de la asociación europea de profesores de español*. Marzo 1980. Año III, núm. 22.
- RAMOS, LUIS ARTURO. *Melomanías: la ritualización del universo*. México: UNAM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- RIVAS VÉLEZ, JOSÉ LUIS. *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. Veracruz: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias, 1998.