# LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE MELO

**Dr. Renato Prada Oropeza**

## 1. LA LITERATURA VERACRUZANA Y JUAN VICENTE MELO

En la literatura veracruzana contemporánea podemos tomar la obra de Sergio Galindo y de Emilio Carballido como las iniciadoras de un modo de narrar alejado del costumbrismo y de la problemática romántico-regionalista. Aunque en las primeras narraciones de ambos autores se encuentra configurada la **provincia**, ya no lo está como paisaje, ni mucho menos como marco de descripción de las **costumbres**; ambos elementos estuvieron presentes como dominantes en la literatura anterior (mexicana y latinoamericana en general) y constituían, en realidad, códigos veridictivos. Como Carballido y Galindo manejaron con gran soltura y dominio la noveleta o novela corta, creemos que referirnos a esos logros de estos escritores será una manera de caracterizarlos para nuestros propósitos.

Carballido, más prolífico y conocido como autor teatral, publica en 1956 **La veleta oxidada** y en 1958 **El norte.** De ambas, el seminario del CILL nos dice: «Publicadas con sólo dos años de diferencia, constituyen dos empresas novelísticas con similares intenciones en el diseño de personajes y en la dramatización de situaciones. En ambas, Carballido ha querido mostrar la provincia en cuanto **atmósfera**, no paisaje. Provincia es el pueblo en **La veleta oxidada**, aunque el personaje femenino, Martha, venga de la capital y sea denominada cáusticamente «la bachillera»; provincia, el puerto de Veracruz, donde transcurren las instancias conflictivas de **El norte**, aunque sus personajes sean también capitalinos. El autor parece querer probar los efectos que la provincia tiene sobre la existencia de estos personajes, obligando a unos (**La veleta oxidada**) a confrontar su formación capitalina con la atmósfera provocada por las costumbres diversas (rencores de los parientes, deterioro de la pareja, instalación de la «casa chica», la casa de la amante, etc.), y a otros, con una atmósfera anímica y hasta climatológica (Max, el intruso, es un marino, de modo que su fondeadero natural es el «puerto»; cuando los personajes llegan a Veracruz se ha levantado el viento «norte», etc.). En otras palabras, el narrador instala en la provincia a algunos personajes capitalinos y los hace enfrentar con una nueva situación.

El núcleo anecdótico de **La veleta oxidada** es claro con respecto a este propósito: Martha, una mujer educada, se casa con un provinciano, Adán, y comienza a vivir en la tierra de su marido. Ella será en principio la regidora en el plano intelectual, dirigiendo



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

una tertulia literaria, distinguiéndose ante las nuevas amistades; pero luego perderá sus prerrogativas en un duelo natural: el que se entabla entre ella y una adolescente pueblerina, Nieves, convertida paulatinamente en la segunda (y preferida) mujer de Adán. En su más escueta estructura, lo que la novela nos señala es el triunfo de lo natural sobre lo artificioso, de la provincia sobre la capital. El «maldito pueblo», como llama Martha al lugar de su esposo, termina tomando venganza sobre ella, termina humillándola, con la necesidad infructuosa del ruego y con la frustración (**El sol**, de Carballido, novela de la iniciación, en **Texto Crítico**, núm. 3, 1976, CILL, Universidad Veracruzana, pág. 73).

«**El norte** no llega a extremos tan drásticos en el destino de sus personajes. Es mucho más sutil y el fatalismo aparece dosificado por las tribulaciones naturales de la adolescencia más que como un signo lanzado contra las criaturas para destruirlas. Y es que la experiencia para estos personajes resulta enriquecedora y no fatal, del mismo modo que sucederá más tarde con **El sol** (novela mayor de Carballido). Aquí podemos hablar de una novela de la iniciación y del conocimiento, en la cual la experiencia vital lleva precisamente a esas instancias. De ahí que la sexualidad y la presencia conflictiva de la mujer instaura una estructura triangular, y el conocido **triángulo afectivo**, como sistema, se observa como un elemento dinámico, determinador, no como un elemento en sí mismo determinado y fijo.

**El norte** se narra alternando el pasado con el presente hasta hacerlos converger en un presente último, que es el final de la novela. Las oposiciones hombre/mujer, madurez/adolescencia, conocimiento/desconocimiento, aparecen fielmente comunicadas a un supuesto esquema triangular de tal sutileza de escritura que justificaría llamarla una pequeña obra maestra de análisis psicológico y de dominio narrativo. Como las otras novelas del atuor, **El norte** se ubica en provincia y es transitada por un reducido número de personajes. La naturaleza, objetiva por descripciones y puesta a actuar desde el propio título, coadyuva a perfilar a los personajes, al grado de que podemos hallar, si no un afán de determinismo geográfico, sí un paralelismo expresivo, la construcción de un ambiente propiciatorio para que todo (anécdota, estilo, peripecia) desemboque en la iluminación final, en el conocimiento» (Idem, pág. 74).

La intención narrativa de Sergio Galindo en **Polvos de arroz** (1958) es un tanto diferente: la provincia y la capital no son opuestas, al menos no lo son en el sentido de inocencia (o naturalidad) y de vicio (o artificiosidad), oposición esta última que debe mucho todavía al naturalismo romántico de los fines del siglo anterior y comienzos del presente (**Santa**, de Gamboa); la oposición entre la provincia y la capital es trasladada a otros niveles por Galindo (cfr. **Semiosis 2**, artículo del seminario de semiótica del CILL), pues si la señorita Camerina Rabasa es una provinciana y se siente cada vez más sumida en el ambiente asfixiante de Xalapa, sus aspiraciones de contraer matrimonio no hallan ningún eco, al contrario, son brutalmente ridiculizados por sus sobrinos de la ciudad de México.

El estilo narrativo de Sergio Galindo es menos esquemático que el de Carballido (quien en la narración no deja de traslucir al autor de obras de teatro). Su lenguaje, el empleo de los recursos narrativos de la descripción, presentación y desarrollo de la trama diegética se hallan muy bien medidos y subordinados perfectamente a su intención central: la presentación del **conflicto** de la historia. Este ajuste cabal puede dar la idea engañosa de simplismo, lo que no es en ningún momento: el conflicto, las situaciones



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

que llevan a él y lo que él ocasiona, así como los caracteres de los personajes, son complejos. Aunque esta complejidad, como dijimos, se halla en función de la intención narrativa fundamental: entregar una **historia**; los antecedentes del conflicto, el momento **catastrófico** de éste y su desenlace dramático; la vida gris de una mujer condenada al solterío, el conocimiento o la presencia de una esperanza que lo desbarate y la anulación total de esta esperanza. Los mecanismos narrativos de presentación de la diégesis (historia) se hallan sincronizados para entregar este material narrativo; las analepsis y prolepsis están muy medidas y claramente diferenciadas; la diferencia entre **fábula** e **intriga** es mínima, incluso menor a la que presentan **La veleta oxidada** y **El norte**, de Carballido.

La última novela corta publicada por Sergio Galindo, **El hombre de los hongos** (1976), lleva todavía la simplicidad narrativa a mayor severidad y rigor. La linearidad histórica no es interrumpida por la narradora explícita, Emma, una vez presentado el discurso como un «recuerdo»; es decir, una analepsis desde un presente narrativo. Emma nos cuenta la historia, muchas veces oscura y enigmática, de Gaspar desde su aparición en el hogar de Emma, traído por su padre hasta su abandono. Emma es, dijimos, el narrador explícito, pero es también un personaje central del discurso; por ello, sus palabras suponen una intención no confesada, lo que tiene que ser tomado en cuenta por el narratario: Emma tiene algunas «lagunas», se «olvida» de contar muchas cosas, hace «juicio», además, obviamente, no conoce todo de la diégesis, de la historia. Todo esto es altamente significativo y le sirve al narrador para crear un relato nebuloso en muchos aspectos, pero de un enorme valor literario si se tiene en cuenta las posibilidades riquísimas de interpretación; sobre todo, si se atiende al ángulo deformante, voluntariamente deformante, bajo el cual nos es entregada esta historia de un matricidio y amor incestuoso. Esta novela constituye un gran ejemplo del grado de ambigüedad literaria de un discurso manejado con maestría.

## 2. LA ATENCION SOBRE EL PROCEDIMIENTO, LA META-OPERATIVIDAD EN EL RELATO DE J. V. MELO

Si Carballido y Galindo conducen la narrativa veracruzana por los senderos de una problemática actual —abandono del regionalismo y costumbrismo—, su foco de interés permanece dentro de una vertiente considerada en cierto modo (en cuanto es cuantitativamente la **dominante** y no en cuando sea la única o más antigua) «tradicional»: la presentación de la diégesis (historia) en un discurso que no se movilice por ninguna otra preocupación que por la de la historia misma. El discurso de ambos escritores es manejado por un narrador preocupado en relatar una **historia** en cuyo transcurso se presenta un elemento de alteración (ruptura) que desencadena luego una transformación de la situación inicial. Los mismos personajes están en función del conflicto, juegan papeles temáticos, cuyos recorridos narrativos son más o menos claros en cuanto corresponden a situaciones más o menos codificadas por la cultura; esto no quiere decir que sean «planos» o no significativos, todo lo contrario: adquieren características distintas bien marcadas y precisas al encarnar posiciones actoriales claras y distintas frente a otras, los personajes representan focos de interés y acción bien delimitados en el conflicto diegético. Con la narrativa de J. V. Melo ocurre algo diferente, al menos en sus relatos más característicos, pues el narrador de éstos parece interesado en construir un discurso atendiendo más bien a **cómo** cuenta (al mecanismo del contar, la metaoperatividad) que a **lo que** cuenta; es decir, el contar **una historia** pasa a segundo plano (o se enreda



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

de tal modo que parece desaparecer, como en **La obediencia nocturna**) ante el interés por desmontar los elementos o mecanismos narrativos. Por esta atención meta-operativa dominante, la historia pierde su claridad o univocidad lógico-causal para reflejar una situación o una simple perspectiva diegética (muchas veces incluso simplemente conjetural, como en **La obediencia nocturna** y **Abril es el mes más cruel**); esto repercute también en la concepción del personaje, cuya «personalidad» y distinción es descentrada, alterada o francamente borrada. Pero demos antes un pequeño rodeo para tratar de ubicar a J. V. Melo en la literatura de su tiempo.

J. V. Melo nace en 1932, el mismo año que Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Tomás Mojarro. Con los dos primeros integra el brillante grupo de escritores que se movió en torno a la «Revista Mexicana de Literatura», tales como Inés Arredondo (1928), Tomás Segovia (1927), etc. Aunque cada uno de estos escritores es dueño de una expresión literaria inconfundible personalísima, todos manifiestan, implícita o explícitamente, una común actitud ideológica frente al hecho literario, una actitud que podríamos llamar «exclusivista» para evitar el término «purista», que tiene connotaciones antipáticas; lo que se refleja, entre otras cosas, es una marcada tendencia a evitar o a ignorar como «temas» posibles de sus narraciones los problemas político-sociales o las situaciones humanas que éstos originan. Actitud que se corresponde con la narrativa que los precede inmediatamente; es decir, con la de Fuentes y los que integran el llamado «boom» latinoamericano. «Llama la atención de los lectores, particularmente si son jóvenes y militantes, el apoliticismo que se advierte en la narrativa de autores como Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa. Frente al fuerte y obvio realismo social de los escritores del 30 y del 40 —pienso en Icaza, Aguilera Malta, Nicomedes Guzmán, José Revueltas—, en la nueva novelística se nota una resistencia contra la literatura políticamente alusiva, recelo ante los programas, desconfianza de los alegatos y los mensajes» (Fernando Alegría, **Literatura y revolución.** Fondo de Cultura Económica. México, 1971, página 23).

Melo en menor medida que Elizondo y en mayor grado que Sergio Pitol trata de suplantar la **realidad**, entendida en literatura como la descripción de una realidad; es decir, de una historia con su «peso» psicológico, social o político que sea una especie de asidero denotativo para el lector que interpreta la narración como «real», por tanto; es decir, como «verdadera». Por eso Melo declara —al igual que Elizondo— ser un mentiroso, y uno de sus personajes (el narrador-actor) de **La obediencia nocturna** nos dice: «Trato de falsear la realidad, con objeto de hacerla más cierta.» Elizondo lo declara explícitamente: «Todo lo que está en una novela, para mí debe ser mentira. No debe admitir una comprobación... No debo proponer nada, nada que pueda ser comprobable.» Y si bien toda narración literaria lo es en cuanto asume una serie de reglas convencionales que descansa precisamente en la suspensión del valor referencial por el cual un enunciado es verdadero o falso, estas narraciones —las de Melo y Elizondo— lo son en sumo grado al ser narraciones que se constituyen, precisamente, en su dinamismo narrativo, por la **conciencia** de esta suspensión: este factor metaoperativo genera una narración o muchas partes de ella. Hay otros mecanismos o elementos narrativos que generan también, o coadyuvan, en la generación de relatos o partes de los mismos, como veremos a continuación.



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

## 2.1. **Los cuentos de J. V. Melo**

Melo publicó hasta la fecha 17 cuentos: los más tempranos se hallan encerrados en su primer libro, editado más bien en forma privada y que el autor muchas veces prefiere olvidar: **La noche alucinada,** y el último es un cuento suelto, publicado en una revista de circulación xalapeña, «El Gato» (n.º 8, 1974), reeditado en la revista «Hispamérica»: **Abril es el mes más cruel.** Entre ambos se encuentran dos libros de cuentos, **Los muros enemigos** y **Fin de semana.** Este último, sin lugar a dudas uno de los mejores libros de cuentos por la calidad de sus relatos y la homogeneidad de los mismos, que en la literatura mexicana de su tiempo puede ser puesto al lado de **La noche,** de Juan García Ponce; **La señal,** de Inés Arredondo; **Infierno de todos,** de Sergio Pitol, y **El viento distante,** de José Emilio Pacheco.

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. Ya en el relato temprano de «Estela» de **La noche alucinada** el narrador irrumpe, sin dejar por ello su estatuto en la historia. De este modo se borra la nuecleararización narrador-personaje (en cuanto estos elementos corresponden a niveles diferentes de la narración: el primero a la enunciación y el segundo al enunciado); esta confusión intencional hace que el personaje muestre sus características de tal: es decir, de un elemento de la diégesis y pierda las que hacía ver en él un elemento autónomo, una persona. El narrador nos muestra sus procedimientos narrativos con respecto al personaje. El lector (narratario) descubre así la «voluntad» del narrador, es decir, el relato señala sus procedimientos actitud meta-operativa, la literatura se hace meta-literatura.

Esta tendencia metaliteraria es uno de los hilos conductores o, mejor, uno de los elementos generadores de la narrativa de Melo y salta a la vista acá o allá, en sus relatos, en el momento menos esperado. De un modo sistemático lo hace en «Estela» (de **La noche alucinada)** y en «La hora inmóvil» (de **Fin de semana).** En el primer relato mencionado el procedimiento no tiene todavía la sutileza y maestría que adquirirá como mecanismo generador en el mencionado en segundo lugar; pero tiene particular importancia el momento que el narrador transita por el nivel del enunciado sin perder su conciencia de ser el que crea u organiza el relato (es decir, un elemento extra-diegético y no **actor** diegético):

> «Yo la he inventado [a Estela]. Me habían dejado solo un lunes y no tenía a nadie. Apareció entonces. Así, muy quedito, sin hacer nada de ruido. Las de enfrente, las que dicen que está "tocada", no saben cómo se llama. Es Fulanita a secas. Yo la he bautizado. Se llama Estela. Es un bonito nombre, ¿no?... El caso es que Estela no existe. He hecho, porque no tenía nada que hacer, sólo por jugar, que invente y crea en Xavier. Pero no existe, no puede existir. Eso lo comprende bien, ¿no? Está allí esperándola. No, no creo que desvarío. Lo estoy viendo. Tiene las manos, la boca, los ojos, el



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE MEL
Centro Virtual Cervantes

pelo de Xavier. Y Estela corre hacia él y se me va. Y yo... ¡Yo sólo tengo a Estela! Y no puedo impedirlo.»

Como se puede observar, el narrador advierte al narratario lúcidamente sobre el valor de su acto (la invención), que, sin embargo, adquiere una realidad frente a él: el narrador se inmiscuye en las acciones de sus personajes al nivel diegético, no en cuanto actor diegético, sino sin abandonar su estatuto de tal, de narrador. Estoy personajes contrapuestos al narrador —en el nivel diegético al cual «descendió» éste—, el narrador deambulando, inmiscuyéndose en los asuntos y la vida de los personajes de la historia, pero no en cuanto actor solamente (por ejemplo, de una historia, **La casa en la playa,** de Juan García Ponce, contada en primera persona que distingue perfectamente el nivel de la enunciación, cuyo sujeto es el narrador, del nivel del enunciado, cuyo sujeto de acción es el personaje); este procedimiento, decimos, será una de las dinámicas generadoras del relato de J. V. Melo.

En «La hora inmóvil» el procedimiento es más seguro de sí que en «Estela», pues se presenta como un discurso (enunciado) instaurado explícitamente por el narrador que enuncia: «Esto fue lo que vi.» Y más adelante precisa su función: «... yo no tenía nada que ver con lo que iba a pasar. **Soy nada más que el que ve, el que cuenta.**» Aunque nuevamente deja ésta su condición enunciadora para mezclarse con lo que enuncia, para actuar en el nivel del enunciado: ayuda a Roberto Gálvez con la maleta, le interroga sobre la misión a cumplir, responde a su pregunta angustiante, se apiada del aspecto de Roberto y adquiere la postura del punto de vista externo y superior al personaje: «Me apenó verlo tan pálido. Pensé que, después de todo, lo que iba a pasar era innecesario.»

El narrador es, pues, un demiurgo ambiguo: es el que ve y cuenta, pero también es el que inventa la historia, aunque no parece tener el poder de cambiarla; el narrador está sujeto a la fatalidad de contar lo que tiene que contar, se halla subordinado a un interés, a un sistema que no le permite mayor movilidad que la que tiene al contar. El demiurgo todopoderoso (narrador) es el esclavo más sumiso de las leyes y reglas de juego narrativas:

> «No contesté. Yo no podía ayudarlo. Antes sí. Un momento antes. Cuando todavía estábamos en el salón, cuando el muchacho salió corriendo. Entonces hubiera podido ahorrarle el sufrimiento (...). Bastaba con abrir la puerta de calle y conducirlo hasta el río, bastaba con impedir que viera los tamarindos del jardín. Me hubiera sido fácil. Pero, por una parte, yo no tengo nada que ver con este asunto y, por otra, él había dicho con una voz que no era suya, ni de don Gabriel Gálvez, con una voz femenina, triunfal pero resignada, llena de terrible compasión: "Esta casa tiene que permanecer"» (página 22).

En este caso, como en el cuento «Estela», el narrador interviene en la diégesis, pero respetando su lógica, su realización **fatal.**

Si atendemos al tratamiento que el narrador da al personaje descubrimos que, desde sus primeros relatos, J. V. Melo realiza un trabajo de «despersonalización» del mismo. Esta despersonalización del personaje resulta de varios mecanismos narrativos uti-



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

lizados por el narrador: uno de los cuales consiste en tomarlo como un elemento que no tiene una **existencia** unívoca o segura, otra es la falta de identidad (el narrador explícito, al bajar al nivel diegético y participar en el mismo, no se preocupa por determinar al personaje con los semas de univocidad e individual que lo distingan clara y precisamente). Si el personaje, por una parte, sólo se presenta como la respuesta a una invocación y no juega un papel en la diégesis independiente de esta invocación o del capricho del narrador-personaje, pierde su autonomía y su identidad: dos semas caros al concepto de persona (al menos en la cultura occidental todavía vigente). Esto ocurre, como ya lo vimos, en el cuento «Estela» del primer libro de relatos de J. V. Melo. Con una función narrativa más consolidada se presenta en el cuento homónimo «Estela», de **Los muros enemigos.** El personaje Estela corresponde, en la «realidad» del relato, a una invocación del médico, que la **crea** cada lunes para huir de su realidad degradante: su infancia y sus relaciones sexuales con su enfermera, una mujer repugnante con cara de ratón. Estela es entonces una mujer imaginaria que opone su semblante idílico a la cruda y abyecta presencia del reclamo sexual de la enfermera. Estela se presenta puntualmente los lunes para dejarlo también puntualmente luego, sumido siempre en su miseria, en su degradación cada vez más profunda: «Alguien lo tomó del brazo. Pensó en aquel gesto de Estela, en el ritual de los lunes, encerrado en el cuarto de baño. La mujer-ratón apretaba con fuerza su brazo. Vamos, ordenó con voz nueva. Ella lo miró segura ya de su triunfo. Se veía bonita mientras avanzaba por el largo corredor abandonado.»

En el cuento «El verano de la mariposa» (publicado primero en la **Revista Mexicana de Literatura,** julio-agosto 1963, y después en el libro **Fin de semana,** 1964), Titina, la costurera solterona, no cae presa de una evocación reiterativa que vendría en su ayuda, como el médico del relato mencionado anteriormente. A Titina un sábado, en un instante preciso, como a la heroína del film **Persona,** de Bergman, a las tres en punto, se le presenta una situación insólita: «se sintió capaz de ver el cielo y la calle —a sus años, muchos, demasiados, ya no se sabe (...)—, ver cielo y calle a sus años ese día sábado y darse cuenta de que tienen (porque ella así lo había adivinado ahora) nombres diferentes y de que, a la hora de la siesta, cuando hace más calor, murmuran cosas que ella escucha y comprende (...)» (págs. 41-42). De este modo Titina cambia de personalidad, la tímida y vergonzosa costurera quiere ser otra: toma el traje que está confeccionando para una cliente, se lo viste y sale a la calle. Deambula por el pueblo y, en un rincón impreciso, se encuentra con Eduardo, un personaje sin identidad precisa. Este encuentro despierta en la metamorfoseada Titina (el título del relato es indicial) el impulso erótico definitivo que no se consume en un acto y que sólo tiene la virtud de arrojar a la pobre mujer a su antigua vida, de vuelta a su cuarto, más vieja y sola que nunca.

Este es, sin duda, uno de los mejores relatos de J. V. Melo, pues el narrador no es explícito y, por tanto, no reitera la situación de los relatos antes comentados, de los cuales, sin embargo, se halla muy próximo. Con un uso maestro del discurso indirecto libre, el narrador sitúa a Titina y al personaje evocado (para llamarlo de algún modo, pues responde al deseo de Titina) en el mismo plano diegético, lo que confiere al relato una dramaticidad no atenuada por la exposición de mecanismos meta-literarios.

### 2.2. La obediencia nocturna

La única novela publicada por Melo (1969) constituye, sin lugar a dudas, una ver-



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

dadera contribución a la literatura mexicana, pues la podemos situar —guardando las diferencias respectivas— junto a sus contemporáneas **La cabaña** (1969), de Juan García Ponce; **Farabeuf** (1965), de Salvador Elizondo, y **El tañido de una flauta** (1972), de Sergio Pitol, todas ellas novelas de excelente calidad.

Tanto **La cabaña** como **El tañido de una flauta** se hallan más centradas en el desarrollo de la diégesis, aunque ésta se halla fuertemente intrincada en el discurso con la constitución del personaje: la historia en muchas secuencias de ambas novelas se desarrolla «hacia adentro» y no siguiendo un hilo de las acciones externas de los personajes: por eso estas novelas tienen una fuerte dominante «psicológica», si podemos utilizar este término impunemente cuando nos referimos a la narración ficticia. **La obediencia nocturna,** persiguiendo con más tenacidad y mayor desenvoltura narrativa las vetas descubiertas en cuentos anteriores (como ya lo vimos), constituye su discurso movilizado por una actitud eminentemente metaoperativa: reflexión sobre tres elementos narrativos: la historia (diégesis), el personaje y el narrador, con el fin de descomponerlos en algunos de sus aspectos y utilizarlos como elementos de dinámica narrativa; por ello en esta novela «no ocurre nada» —en el sentido tradicional de la anécdota realista— y su fábula no se puede reconstruir de manera unívoca en una cadena de eventos claros y distintos; lo único que el lector puede hacer es conjeturar un bosquejo de diégesis mayor: el narrador-actor busca a una mujer —llamada Beatriz—, quien, es muy posible, esté muerta o no haya existido nunca; tiene, además, el encargo de traducir (o des-cifrar) un libro que le encargó un misterioso señor Villaranda, a quien no vio nunca. Ahora bien, este aparente fondo diegético, en el cual se enmarañan una serie de incidentes «vividos», «recordados» y/o «contados» por el narrador, es muchas veces negado al negarse (como lo vimos) la **existencia** de los personajes o actores; sería mejor decir: Beatriz y Villaranda, y las acciones que parecen haber ocasionado, pues el narrador se corrige constantemente diciéndonos que lo que acaba de relatar es mentira y que, por ello, volverá a contarnos el principio de la historia, que, como es de suponer, llega nuevamente a ser negado para entregarnos otros principios de la historia, pues el narrador tiene la íntima convicción de que «no son las palabras lo que importa. Tampoco las acciones (...). Lo que importa son las sorpresas que uno se lleva después» (pág. 17), nos dice el narrador casi al comienzo de la novela, para recalcar al término de su discurso:

> «No es el principio lo que importa, de la misma manera que no cuentan las palabras. Adriana, la muerte de mi madre, el perro tigre, un padre que desaparece y es sustituido por un extraño, Enrique y Marcos, la señora Rosalinda, la muchacha que busca a alguien que quiere tener siempre a su lado, el cuaderno del señor Villaranda, las canciones y los vestidos de Pixie, el maniquí de Tula, Daniel y la estrella de David, la zapatilla de la Cenicienta, el falso retrato de Beatrice en el departamento de otra Beatriz. Todo eso es como decir buenos días, cómo estás, qué frío hace. Lo que importan son las consecuencias de todas estas cosas, de las palabras y las personas, los finales» (pág. 184; el subrayado es nuestro).

He ahí la enumeración de las secuencias centrales que luego son calificadas de banales, sin mayor significado que decir buenos días. Aunque, claro está, estas mismas secuencias no corresponden todas a una misma «calidad» narrativa: la de Adriana y la muerte de la madre son las más recurrentes y ambas se hallan estrechamente ligadas al



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

sentimiento de culpa que parece latir en todo el discurso, sentimiento que en vano quiere debilitar otro, también explícito, el de la muerte (el narrador afirma incluso una vez estar muerto), y alejar el estado de alcoholismo que sume la conciencia del narrador en mundos nebulosos, de los cuales vuelve siempre a emerger el sentimiento de culpa.

De todos modos, la actitud del narrador frente a lo narrado no es unívoca: nunca parece estar dispuesto a sostener lo que afirma, enuncia.

Lo mismo ocurre con la identidad de los personajes. Enrique se confunde y algunas veces se identifica con Marcos; Beatriz, la mujer anhelada y buscada, es nombrada también Rosalinda y es identificada con la hermana del narrador, Adriana, con la señora Tula, con Pixie; sólo estas dos últimas actúan como personajes en el presente narrativo del discurso; Adriana, la hermana que parece inspirarle una fuerte tendencia incestuosa (de ahí el sentimiento de culpa), se presenta en casi todas las secuencias en las cuales reconstruye o inventa su pasado el narrador-actor (explícito); algunas veces es llamada Aurora, cuando la invoca sobre todo. Esta confusión es intencional y, por tanto, significativa. «Todos somos los mismos. Todos somos demasiados. Yo soy Rosalinda, Adriana, Aurora. Tú eres Enrique-Marcos. Pero a la vez, y contradictoriamente, nadie es el otro. Sólo escasas noticias han llegado hasta nuestro tiempo acerca de este fenómeno» (pág. 111), afirma un mensaje atribuido a Beatriz, personaje cuya existencia es puesta, como dijimos, en duda por el mismo discurso. El narrador-actor es llamado también Fundador, Angel de la Muerte. Y si, por una parte, Beatriz (la connotación literaria de este nombre es muy honda y resonante) es designada como el símbolo de la perfección (pág. 148), por otra el narrador la identifica a la vieja Tula: «Tula sonríe con su cara arrugada y me indica que no comprende lo que digo. Se parece a Beatriz. Eso acabo de descubrir. Es Beatriz vieja y fea, en estado de descomposición» (pág. 141). Finalmente, como ya dijimos, de Beatriz también se afirma que está muerta: «Aquí está, en mis manos, el retrato de Beatriz, el que me dio Enrique en la catedral. Beatriz muerta, amarillenta, atravesada por pliegues y arrugas, por surcos finos, por manchas. ¿Cuántos años habrá tenido realmente?»

Sabemos que un elemento esencial de la diégesis (historia) es la duración temporal: el tiempo como fluido que establece un **antes** y un **después** al presente narrativo. Este mecanismo temporal es el pivote mismo para la organización del discurso narrativo de muchos relatos; sólo teniéndolo en cuenta se puede hablar de analepsis y prolepsis, es decir, de «ir hacia atrás» o «hacia adelante» del presente narrativo. La destrucción de este mecanismo, es decir, la meta-operatividad con respecto al **tiempo** de la narración, constituye el eje mismo de la organización discursiva de muchos relatos contemporáneos, como **Farabeuf**, de Salvador Elizondo, novela subtitulada «Crónica de un instante». Y esta meteoperatividad con respecto a la temporalidad diegética —que ya habíamos encontrado en «La hora inmóvil»— se presenta también en la novela de J. V. Melo como otro motor narrativo: sólo así podemos explicarnos la recursividad de instancias como encender el cigarro y quemarse la mano, que se repiten en los momentos menos esperados en toda la novela, como si el tiempo no hubiera transcurrido verdaderamente, como si nada hubiera sucedido en ninguna parte para nadie.

Apenas hemos señalado tres elementos meta-operativos explícitos en la novela de J. V. Melo. Creemos que no hemos realizado ni siquiera una aproximación a ella, pues



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes

estos tres elementos se presentan tan sólo como el andamiaje que servirá de apoyo a un discurso rico, vasto y complejo que adquiere ciertas tonalidades sacras: textos latinos de liturgia católica y el final **Amén**, como partituras musicales; cuatro en total: la primera, en el momento de la enunciación del nombre de Beatriz (pág. 68). Pero el estudio y el análisis de todos los elementos que integran esta intensa novela no pueden ser pretendidos en esta presentación breve de un escritor de gran magnitud.



BOLETÍN AEPE Nº22, MARZO 1980. Renato PRADA OROPEZA. LA NARRATIVA DE JUAN VICENTE ME
Centro Virtual Cervantes