

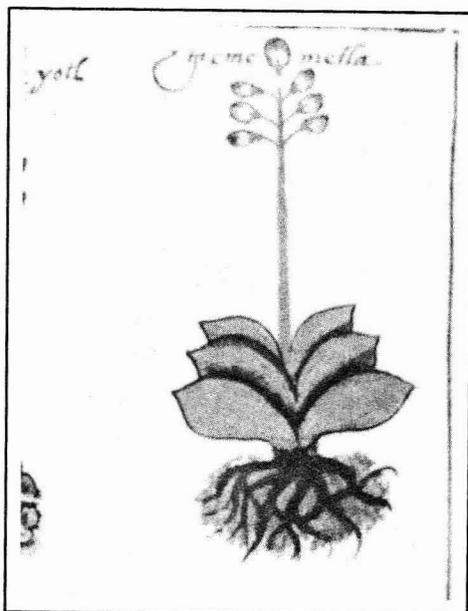
fico, que no acataba su mensaje de faros (trepando en lo alto de la sierra), de serpientes y cocodrilos en la tundra guanajuatosa; recogiendo, pues, a través del ojo científico (no para la disección complaciente) el hecho de sangre, la crueldad de nuestro rechiflón mental que a través de la historia patria ("bandera mexicana") se ha producido para asombro de Quetzalcóatl y para satisfacción de Huichilobos.

Esta sangre intra y extravenosa que circula por toda la cronovela: serpenteando la sangridad sube y baja; entra y sale; equinea, se detiene y continúa fluyendo; sangre que vibra y empapa cada página y como acierto estructural (hay quien resta columnas a la construcción) da como fin el principio en que se vio envuelta: capilaridad circulatoria que es arranque, parte media y fin del monólogo *mendocino*.

Lingüísticamente la aportación al idioma existente es un jaloneo revitalizador (aquí sí); cuño nuevo, situación contemporánea. Nada falso deambula en él (sí la fantasía del novelista que crea quimeras legítimas, esas andan por ahí). No es populismo ni forzado ni natural, lenguaje coloquial obtenido mediante taquigrafía mental o producto de la investigación en torre de marfil, carente de emoción y neologismo: sensibilidad por las palabras que estruja, pervierte y hace como le da la gana. Y no es necesario (¿erudición?), citar la muchedumbre de lingüistas, con Urban a la cabeza y Saussure detrás de un biombo expectante, para saber dónde está la virtud y el desamor en este libro. Sin el defecto.

La China Mendoza ha entregado a la cultura de Guanajuato, a la provincia con olor de pan bendito (¿acedo?), su piedra de Champolión y, asimismo, a la cultura urbana le ha dado la dimensión justa de éxodo: de la provincia a la capital para seguir provincianamente (por colonias, sectores, agrupaciones: la Casa de Michoacán, de Coahuila, etcétera) enmarcados en los compartimientos estancos de la referencia viperina, el chisme o la necesidad de ser, de existir a través de la referencia a la familia paterna, al hogar construido sobre el "paseo de la presa". El centenario habitat de la encomienda.

María Luisa Mendoza agarró y dijo:



está integrado por estas 185 páginas que la China Mendoza nos cede: "El monólogo más vivo y sensual que se ha escrito en la literatura mexicana", sin el limitativo y condicionante *quizá* que en la solapa de su ópera prima reza.

La experiencia auditiva, visual, táctil, olfativa; de encuentro brutal, físico, con los objetos que pueblan el planeta; tiene la fuerza fisiológica, de carne viva, que está casi ausente de nuestra literatura, porque el mexicano, como dice Monsiváis (¿desvergüenzas del parafraseo!): no quiere herir, molestar incomodar ni siquiera con el pensamiento de ocasionar un resquemor: "que no se note".

Exhibir de un tirón la entraña "de la nada que te fue heredada", no es poco mérito (y no porque de meritorias intenciones pueda hacerse buena y grande literatura); porque este monólogo es, en la dimensión joyciana, como idioma y emoción, arrobamiento del palabrerío: extensión y contenido planetario.

¿Por qué Joyce?

Sin duda, María Luisa Mendoza está más cercana de Proust (más lejos de García Márquez de lo que ella generosamente reconoce) que de Joyce.

Pero el dublinés (muy a la Marcelo), que construía largos periodos novelísticos en la interrogante de ¿hizo?, ¿dijo?, ¿salió?, ¿estuvo?, ¿era?, cazaba su cultura (y la que le fue heredada) escarbando aquellos sectores de su mente donde el arpón de Queequeg se había clavado. María Luisa Mendoza, micro-macrobióloga de la *ciencia*, compone su lente (no el cursi monóculo de los aristócratas, sino el microscopio electrónico contemporáneo), ajusta y jalonea de ese maravilloso archivo que es la memoria (para MLM la memoria es un armario de caoba lleno de gavetas, de escondrijos, de olores añejos, de sudores adheridos al material que integra el mueble) los daguerrotipos (¿da-guerra?), las vendas que protegían su piel del sol que reseca su eczema, los visages y fisages que una parienta loca ejecutaba agaritada (como el chuzo don Tirano Banderas) en una silla de bejuco; toda la cristalería que deslumbrara sus ojos, con cintilantes destellos de diamante; las escenas —por decir lugar común, que ella no tiene— escabrosas que su padre amado representaba, como poeta que era, en un mundo esquinerio (calles que son callejones del beso o del susurro), siseante, chismográ-

Letras



Esta cara de la luna

por Miguel Donoso Pareja

Los libros de Juan Marsé han tenido el destino (envidiable) de los autores que, de pronto, tienen un éxito, en este caso *Últimas tardes con Teresa* (Premio Biblioteca Breve 1965).

El éxito arrastra a los demás: así ha sucedido con muchos y podríamos dar como ejemplo a Cortázar y García Márquez, cuyos primeros libros comienzan a circular a partir de *Rayuela* y *Cien años de soledad*, respectivamente.

Esto está bien, por supuesto, y se dan casos en que los libros "olvidados" son, precisamente, los mejores, muy superiores que los "éxitos" o, por lo menos, a su nivel.

En el caso de Marsé no es ésta la situación, pues *Encerrados en un solo juguete* y *Esta cara de la luna* (publicados el primero en 1969 y el segundo en 1970, por Seix-Barral, datando ambos de 1960-61) no son libros especialmente buenos; los dos están lejanos de la calidad (aún dudosa) de *Últimas tardes con Teresa*.

Esta cara de la luna, por ejemplo, está inscrita en una forma absolutamente tradicional, por completo sin una aportación que valga la pena a la novela moderna. En lo que respecta a su estructura, ésta funciona sobre un tiempo lineal, monocrorde, con tímidos *flash backs* y entrecruzamientos de planos espaciales. El tiempo, así, no se revitaliza, ni es capaz de fundar una atmósfera, de construir un mundo, de establecer un ritmo en el que lo temporal adquiera autonomía, una dimensión distinta del tiempo real. En estos términos, el lector queda siempre fuera de la acción, marcando el paso desde su propio tiempo, lo cual hace que la lectura sea tediosa, inerte, sin pulsación. A esto habría que agregar que ni siquiera el ritmo exterior es ágil, con lo que nos quedamos ante una novela chata, plana, que no "interesa" a quien la lee sino que lo "desinteresa".

Esto se agudiza con la rigidez del lenguaje, su falta completa de creatividad. Las palabras son las de siempre, huecas de significado y de comunicabilidad, a fuerza de repetirse. No crean nuevos valores por su ubicación en tal o en cual contexto, ni se revitalizan en sí mismas por proceso alguno de cambio.

Lo dicho anteriormente, sin embargo, sería como querer pedirle peras al olmo,

Juan Marsé: *Esta cara de la luna*, Barcelona, Seix-Barral, 1970, 272 pp.

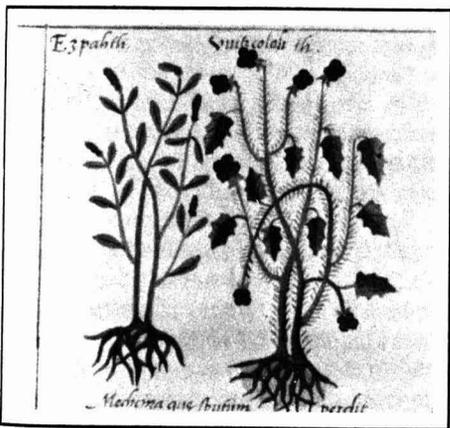
puesto que Marsé quiere estar donde está, es decir, en la novela tradicional, sin ninguna otra pretensión. Pero lo que sí es grave es que en el propio terreno en el que le interesa transitar, falle.

La razón de esta falla es obvia: no estando la novela sustentada en la atmósfera ni en el lenguaje, lo lógico sería que se sustentara en las posibilidades y riqueza dramáticas de la anécdota, lo cual no sucede.

En efecto, la línea dramática es, por completo, nula. Peor aún: no existe. Trata, en definitiva, de demostrar lo demostrado, de decir que dos más dos son cuatro, y eso no emociona a nadie.

A final de cuentas, la historia narrada carece de verosimilitud literaria, precisamente por un exceso de verosimilitud real, de obviedad inmediata.

En estos términos, contar se vuelve absolutamente gratuito, inútil, sin razón de ser. No hay un mundo que decir, puesto que no hay una invención, una apertura en lo visible para todos, un trasfondo que nos enfrente cuestionantemente a una realidad que nos aplasta, es verdad, pero que estamos acostumbrados a tolerar. Sin diseccionar eso, sin abrir, sin revitalizar, cualquier



literatura es inocua, ya que el "arte de las letras" de ninguna manera puede ser colocarlas en el mismo orden y tesitura en las que las coloca la vida, sino trastocarlas para trastocar la vida o, cuando menos, para incitar a trastocarla.

Esta cara de la luna, pues, no nos enseña sino "esta cara de la luna", la que todos vemos, la que no es necesario leer ni inventar. Basta con verla, en definitiva, puesto que lo que busca la curiosidad humana es la cara oculta, tan existente (y probablemente más determinante) como la visible.

De su lectura solamente puede quedar, por supuesto, la sensación de una total inutilidad. Nada resta, salvo lo que ya estaba, lo que no era necesario repetir. No hay incitación, estímulo, emoción, risa, humor, juego de ideas, atmósfera, poesía, ritmo, nada. Todo es chato e innecesario. Injustificable. Los personajes no llegan a ser tales ni en el más realista de los términos. Tampoco son arquetipos, quedándose en el esquema barato, sin espesor vital.

Son, así, doscientas setenta y tantas páginas que es heroico terminar. No se las recomendamos a nadie. Sinceramente, sería una lástima hacer que otros pierdan su tiempo leyéndolas.

Clásicos



Nostromo: aventuras y metafísica

por Carmen Galindo

Nostromo,* una de las novelas "terrestres" de Joseph Conrad, narra la revolución separatista de Costaguana. Este nombre ha sido dado a una república imaginaria; sin embargo, el lector concluye con docilidad que se trata de un país latinoamericano. Narra también la historia de la mina de Santo Tomé y la de Carlos Gould, su propietario. Igualmente refiere la vida de Nostromo, el capataz del puerto.

En el excelente prólogo, el mexicano Sergio Pitol escribe la siguiente advertencia: "Costaguana es, nos guste o no, nuestro mundo. El de ayer, el de hoy." Con rigor, el ensayista desarma el mecanismo de Conrad y descubre la farsa política de Costaguana, la verdadera trama de la novela: el papel jugado por el imperialismo, la rapiña y la corrupción. La perfección del estudio dispensa, precisamente, de una nueva exploración en este sentido; propongamos, pues, otro punto de vista.

Fiel a su peculiar e inverosímil género literario, Conrad reúne en *Nostromo* una novela de aventuras y una novela metafísica. Como en todas sus obras, el ambiente es exótico; como en todas, los personajes viven una atroz prueba que los obliga a tocar el fondo de sí mismos y naturalmente, el de la condición humana.

Semejantes a las novelas de aventura, las de Conrad ocurren en lo "real maravilloso" En las selvas, en los bosques, en las riberas de los ríos y en las trastiendas de los puertos; en las ciudades costeras y en las incomunicadas del interior. De preferencia suceden en los barcos y en las islas. Alguna vez, Conrad reconoció su deseo de ser un novelista popular y le asignó un valor decorativo y caleidoscópico a su escenografía; basta leer unas páginas para desmentir tan apresurada acusación. Para Conrad, tierra y mar son lugares de destierro, de huida, de soledad.

La dictadura de ciertas literaturas nos obliga a imaginar como exótico lo que nos es más cercano; tal es el caso de Costaguana. Inseparable de la novela de aventuras, el color local intensifica la intriga: no la origina. Preso en sus obsesiones, Conrad atribuye un terrible secreto a sus personajes y ese secreto —fundamento de la intriga— se apoya en el mundo maravilloso de Costaguana.

El peculiar tratamiento del tiempo también contribuye a la intriga. Como el resto de las novelas conradianas, *Nostromo* rechaza el orden cronológico. Incesantemente, la

acción avanza y retrocede. Un ejemplo: el capítulo X de la segunda parte relata la vida en Costaguana posterior a la muerte de los protagonistas, el onceavo lo continúa. No así el XII y el XIII que son retrospectivos y recuerdan el secreto de Nostromo y sus pavorosas consecuencias. Ese tiempo narrativo contribuye a la intriga y lo que es más importante, la salva del minucioso estudio psicológico al eliminar la relación de causa y efecto.

Tal parece que una aversión profunda impedía a Conrad aceptar las ventajas del narrador omnisciente. Algunos atribuyen esa aversión a sus años marineros y por lo tanto a la costumbre de las historias contadas a bordo, sucedidas a terceras personas. Los que así piensan transplantan el mito del buen salvaje al escritor no contaminado por la literatura. Olvidan, inexplicablemente, la cuidadosa educación recibida por Conrad. En *Nostromo*, sin embargo, el relato se abandona (frecuentemente) al narrador omnisciente. Una malentendida ortodoxia nos obliga a echar de menos los acostumbrados malabarismos conradianos; pero la transgresión de las reglas no impide el mismo y magnífico resultado. Intuía Conrad que no era la ausencia del narrador omnisciente, sino el modo de tratar el tiempo lo que lo caracterizaba y ese modo, como dijimos, se conserva en *Nostromo*.

Lo que sería inadmisibles en una tradicional novela de aventuras es una constante en las de Conrad. De antemano, el lector conoce el mecanismo de la acción. Concebidos como héroes, los personajes no se enfrentan a una vida, sino a un destino y como tal único e insoslayable. De ahí la grandeza trágica de la acción; de ahí, también, que la novela de aventuras desembogue en una reflexión sobre la naturaleza del hombre.

En *Nostromo*, la plata es la encarnación del mal. La trampa y la prueba del destino, la encrucijada definitiva. Por ella, se rompe el lazo de unión entre los hombres. Por la plata, Gould es indiferente al amor; por ella, Nostromo (el hombre de acción) y Decoud (el hombre de pensamiento) mueren en la soledad. Los tres han sido infieles a la solidaridad, máximo valor de la jerarquía de Conrad. Nostromo, personaje cen-

