

*Tiempo lunar* bien puede ser la secuela novelesca del «Oficio de temblor» de Fabio Morábito.

El eclipse lunar es la metáfora que Molina elige para fabular la creencia en la influencia decisiva de los astros sobre los hombres. *Tiempo lunar* es una novela que asume solemnemente las fases fastas y nefastas de la luna sobre la cultura moderna. Más que un «lunario sentimental» postmodernista o una novela sobre la expedición espacial de 1969 —como la del extraordinario Paul Auster en *El palacio de la luna*—, el libro de Molina debe mucho a la estética futurista y apocalíptica del cine contemporáneo. *Tiempo lunar* rinde culto a *Blade Runner* antes que a Pepsicóatl; la ciudad devastada en Mauricio Molina puede ser el Distrito Federal, aunque guarda una inquietante semejanza con esa Moscú postsoviética de Vladimir Makanin en *El pasadizo*.

Citar al norteamericano Paul Auster y al ruso Makanin al hablar de Mauricio Molina no es un capricho analógico propio de la crítica comparada. Estamos ante una universalización de los escenarios apocalípticos, ante la emergencia de esa literatura mundial soñada por Goethe pero ahora en condición de pesadilla universal apenas atenuada por la proliferación de Babel. En pocos de los nuevos autores mexicanos está tan presente el tráfico con la narrativa contemporánea como en Mauricio Molina, ávido en la búsqueda de concordancias con la estética de la llamada postmodernidad.

En este sentido es justo reprochar a Molina su fidelidad a los tópicos del *thriller* futurista, devoción que le permitió estructurar una novela bien narrada, pero que tropieza por su insistencia en una caracterología visual. El héroe de *Tiempo lunar* repite una y otra vez los gestos del investigador ocasional que intenta resolver la misteriosa desaparición de su mejor amigo; fuma y bebe mientras se entromete con una heroína en cuyo cuerpo está la clave del *Tiempo lunar*. Las escenas sexuales solicitan la complacencia de la estética *retro*, antes que la aprobación de quien pide al texto una sensualidad más íntima y detallada. *Tiempo lunar* es una novela escrita por un director que le ha pedido a sus personajes que sobreactúen. A esa dirección de actores le faltó la malicia de la parodia.

Pero Mauricio Molina logró lo que se proponía. La sobreposición del mapa lunar sobre la ciudad de México ofrece un poderoso efecto de distanciamiento; las reglas del *thriller* pasan a segundo plano gracias al aliento que cierra la narración presentando la desaparición del fotógrafo Ismael, rodeado de *poltergeists* como un azar en el curso del Eterno Retorno.

*Tiempo lunar* de Mauricio Molina es la novela que sinuosamente nos lleva al problema de la ortodoxia realista de la literatura mexicana. Morábito, Ana García Bergua, Soler Frost, Meza, Palou y González Rodríguez

son, cada cual a su manera, heterodoxos empeñados en hallar puertas sin fondo y habitaciones cóncavas en el castillo de nuestra narrativa. Molina es un hiperrealista obcecado en crear un diseño más actual para las convenciones dramáticas; Luis Humberto Crosthwaite (1962), Ernesto Alcocer (1956) y de manera hartó contradictoria Enrique Serna (1959), son autores que parecen sentirse más cómodos en los jardines públicos de la tradición narrativa. Su comodidad es un problema crítico quizá más intrincado que la novedad de la heterodoxia.

Luis Humberto Crosthwaite es autor de un libro prometedor, *El gran Preténder* (1992), noveleta fragmentada que nos habla de un mundo a la vez legendario y presente, el de esos cholos de Tijuana, nietos de aquel pachuco que la cultura mexicana del altiplano exaltó durante el medio siglo. Crosthwaite no nos cuenta nada nuevo, pues la vindicación del universo marginal que ofrece contiene una dosis de hiperrealidad que supera en efectos especiales a una imaginación literaria y cinematográfica tan cultivada como la de Mauricio Molina. ¿Qué ocurre cuando la naturaleza insiste en superar al arte? ¿Por qué una crítica que aspira a la sofisticación acepta las supuestas malas compañías del costumbrismo siempre y cuando éste sea radical? ¿Brindamos hospitalidad a los escritores desfachatamente vernáculos por compasión o por culpa? ¿Los invitamos a casa para robarles sus pertenencias y luego acusarlos a ellos de ladrones? La respuesta no está en *El Gran Preténder*, obra que quiere ser la crónica extraordinaria de una periferia desprestigiada, olvidada hasta por la imaginación juvenilista, pero que es un libro que resume esa poesía misteriosa de lo inacabado cuya prosa parece deber más a los moteles de Sam Shepard que a la de cualquier escritor mexicano. Es la propia aspiración de Luis Humberto Crosthwaite al reproducir el habla de los cholos la que nos introduce de lleno en el problema invocado.

He insistido con frecuencia en que el coloquialismo es una convención cansina a la que se acogen con recurrente pereza los realistas mexicanos. El saqueo vernáculo y la fidelidad supersticiosa al habla popular es una receta normativa que encontramos, una y otra vez, en la tanda anual de novedades literarias. La mexicana, como cualquier otra narrativa, posee un canon realista y didáctico sostenido por un público que no por raquíptico carece de derechos como dictador del gusto. Que un libro como el de Laura Esquivel sea un gran éxito internacional no sólo habla de la proverbial medianía intelectual de la muchedumbre. La crítica no puede ignorar la literatura comercial pues la sociología de la lectura y la historia del gusto también le competen. Aquí me interesa preguntarme por qué los escritores mexicanos más ansiosos de complacer al público han ido cambiando gradualmente la pluma por la grabadora. Estos escribidores

protagonizan un espectáculo en el que se les puede ver apostados en las plazas y en los mercados, cazando con desesperación a esos ventrílocuos cuyo consumado cantinflismo dará a su narrativa esa picardía que ellos mismos han renunciado a inventar.

El caso de Enrique Serna es paradigmático. Es uno de los narradores más naturalmente dotados que han aparecido en México durante los últimos años. Su obra incluye dos novelas y un libro de cuentos; examinarla significa tratar a un escritor en apariencia bifronte, capaz de inscribirse en la vertiente más conservadora del realismo vernáculo, como de liberar su imaginación logrando cuentos cuya perfección niega las propias convenciones manidas del autor.

*Señorita México* (1993) de Serna es una novela que nos servirá como pretexto para probar la persistencia de la grabadora como metáfora lingüística entre nosotros. Estamos ante una microhistoria de índole moral, la del escritor que cede sus poderes a un ser imaginario —el pueblo en sus diversas voces picarescas— y lo propone como emisor privilegiado del habla vernácula, amparado en una legitimidad ilusoria que le otorgan los barbarismos verbales, la intervención telefónica o la grabadora del narrador renunciante. Esta apelación al ventrílocuo es, desde luego, un recurso tan legítimo como cualquier otro. Su utilización, en cambio, está asociada a una idea de purificación que pretende «democratizar» las relaciones entre personajes y lector, intentando omitir o paliar la responsabilidad artística del escritor. Armando Ramírez (*Chin chin el teporocho*, 1973) pretendió liberar las germanías de Tepito, actualizando a Pito Pérez en las condiciones y costumbres del nuevo lumpenproletariado urbano; Gustavo Sainz soñó con *La princesa del Palacio de Hierro* (1974) e intervino su teléfono para escuchar la conversación más larga de ese género, transcribiendo mitos y fantasías de la clase media y, finalmente, Luis Zapata grabó el testimonio de *El vampiro de la colonia Roma* (1978), componiendo una novela muy verosímil sobre la prostitución homosexual masculina. Ramírez, Sainz y Zapata jugaron con esa curiosa fantasía lingüística implícita en la noción de la transcripción literal. A destiempo, Luis Humberto Crosthwaite y Enrique Serna insisten, uno desde la frontera —zona de turbulencia lingüística por excelencia— y otro desde las letanías tan previsibles del fracaso emocional de una mujer que representó a México en un concurso de belleza.

Una novela como *Señorita México* parece basada más en la investigación de campo que rinde homenaje a la sociología de las mentalidades triviales que en el deseo por problematizar una tragedia novelesca. Y como no estamos ante la crítica de un mito (pienso en *Zona sagrada* de Fuentes), la ficción tiende a confundirse con la crónica. Por ello las dos versiones de la