

A propósito de Tres golpes de timbal de Daniel Moyano

Daniel Moyano escribe en todos sus libros sobre Argentina como espacio físico y como geografía de la memoria, sobre las mentiras del lenguaje para entender la realidad, sobre el poder de la música para vencer barbaridades en tiempos de catástrofe y, sobre todo, de desarraigos y utopías; como él mismo confiesa: «yo voy contando siempre la misma historia bajo distintas obras»¹.

Tres golpes de timbal es un ejemplo afortunado para asomarse a ese mundo. Los procedimientos narrativos, las obsesiones y los intentos de explicarse a uno mismo encuentran en esta novela un pretexto riquísimo para contar esa «misma historia» de siempre. Como libro emblemático de la evolución literaria de su autor hay muchísimos aspectos dignos de atención que podrían constituir temas de estudio por sí solos: la presencia funcional de varios sublenguajes, como el marinero, el político o el de la violencia; la categorización alegórica del miedo; las significaciones metafóricas que salpican la obra; o la distensión y los recursos de humor. Sin embargo, considero aquí oportuno referirme a algunos aspectos que constituyen, desde mi punto de vista, las aportaciones más originales de la obra: el lenguaje como salvación y como única seña de identidad, la estructura «musical» de la novela, la simbología de la modernidad, la orografía como condicionante literario y las estrategias de confusión entre lo tangible y lo ilusorio.

UN ESCRITOR ENTRE BORRASCAS

El ruido de los sables acompaña a Moyano desde su nacimiento en 1930 –precedido por el golpe de Uriburu– hasta 1976 en que las fuerzas armadas entraron en su casa para encarcelarlo. Desde el primer momento la violencia

¹ Reina Roffé, «Homenaje a Daniel Moyano», *Anthropos*, n.º 88, pág. 150.

está presente en su vida, y su obra queda marcada por el sentimiento de angustia que provoca el haberse criado en lo que él llama un país provisional ².

La música, su profesión, no logró acallar los ruidos de una historia cimentada en el desarraigo y el exilio. Nacido en Buenos Aires, formado intelectualmente en Córdoba, residente en La Rioja y exiliado en Madrid, su literatura es un modo de entender lo que estas sucesiones fueron siendo para él. En varias ocasiones Moyano ha dicho que la literatura es uno de los «primeros territorios libres» ³ de América porque por medio de la imaginación se puede transformar la realidad y restarle fatalismo, sin resistirse a pesar de todo a dejar de ser, en palabras de Virginia Gil, conciencia fabuladora de su sociedad. Por eso la mayoría de sus obras tiñen su realismo con un registro alegórico que conjura «con verdades auditivas, como las que soporta la música», el clima de incomunicación y aislamiento, la sensación de tránsito y provisionalidad que siempre acompañó al escritor.

El extrañamiento y la imposibilidad de integración en la ciudad del emigrante del interior ⁴ son los temas de sus primeros libros, *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968) y *El trino del diablo* (1974). Ya en el exilio, *Libro de navíos y borrascas* (1983) ahonda en la inadaptación del hombre en una sociedad cruel empeñada en el silencio. Esta travesía hacia lo otro pone de manifiesto uno de los efectos más perturbadores que la transterritorialidad produce: hacer que uno sea extranjero en su propia lengua, practicar constantemente un ejercicio de traducción que Moyano soluciona nombrando de las dos maneras la misma cosa.

Como muchos narradores de su generación, tuvo que crear nuevas formas de representación literaria para nombrar una experiencia devastadora, configurar nuevos códigos para representar tanto «el miedo, la censura y la miseria moral» que padecieron los que se quedaron como «el desgarrón de la lejanía y la marginalidad» de los que tuvieron que irse ⁵. La alusión, la representación paródica, la sugestión de la metáfora, la inaccesibilidad de lo real para la conciencia y la dudosa capacidad del lenguaje convencional para hacerse cargo, son marcas de esa narrativa argentina de los setenta y ochenta para la que el sonido de los sables, más que ser un impedimento, sirvió de espuela en la búsqueda de sus señas de identidad.

² Véase «Lleno de ardor, con las manos tendidas», entrevista de Virginia Gil Amate con el autor, *Químera*, Barcelona, n.º 86, abril, 1989.

³ Referido por C. Mamomde en «El vuelo del tigre, una novela fuera del boom», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 395, mayo, 1983, pág. 467.

⁴ Gran parte de la obra de Moyano lleva implícita una ironía casi trágica sobre la integración de los escritores de la provincia en la literatura nacional argentina. La antinomia Buenos Aires-interior, que afecta también al arte, está representada por una serie de símbolos que denuncian la tensión que generan los dos polos. Para este conflicto y la reivindicación de una individualidad no desdibujada pero tampoco encasillada en su geografía se puede consultar el análisis que al respecto hace Virginia Gil en el capítulo I de su libro *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*, Universidad de Oviedo, Series Maior 6, 1993.

⁵ Cfr. Cristina Piña, «La narrativa argentina en los años setenta y ochenta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 518, julio-septiembre, 1993.

TRES GOLPES DE TIMBAL

Esa búsqueda presente en toda la narrativa de Moyano se traduce aquí en el intento de conformar una identidad lingüística. El protagonista se encuentra en un mirador, en lo alto de la cordillera, encerrado con las palabras, para componer un manuscrito que contendrá la historia de su pueblo, y ésta se presenta como la única forma de salvarlo del exterminio. Terminada su misión, le hace un homenaje a la *Gramática* de Nebrija, su herramienta de trabajo:

Unos muleros analfabetos la cruzaron por la cordillera (...) Se cuenta que las mulas apenas se movían, temerosas de que se les quebrara (...) (La) embalé como objeto muy valioso (...) No podía arriesgarme a que los azares de un chubasco borrasen (...) cinco siglos de beços y atramuzes ⁶.

Cinco años fue el tiempo que Moyano estuvo sin palabras, sin poder escribir, haciendo un esfuerzo por recuperar no sólo el país sino, sobre todo, la persona que fue antes del exilio. Las palabras, siendo las mismas, tenían para él otra historia y sobre todo sonaban de otra manera. Como buen violonista, sus relaciones con ellas se basaban mucho más en el sonido que en el significado. Por eso el lenguaje, sustancia de la que están compuestos los habitantes de Lumbreras, el pueblo fantasma de la novela, cobra en el libro identidad material.

El manuscrito está salpicado de ejemplos de ello, así para ridiculizar el discurso político convierte la palabra *rutilante*, pronunciada por el gobernador, en una prenda de uso exclusivo de éste; o cuando después de recoger sus escasas pertenencias, el escribiente relata:

Vi que me sobraban unas palabras que me traspasó Fábulo traídas de sus viajes (...) Resolví regarlárselas a los objetos que abandonaba. A la bóveda el di (...) *guatambú*. Dos entregué a la leña que quedaba: *chisgarabís*, *moroporán*. Condecoré el candelabro con el término *curcusí*, y como si esto fuera poco le traspasé *chiribita* todavía (pág. 239).

Este entendimiento de las palabras como objetos no sólo es un recurso literario sino que constituye también una de las obsesiones vitales del autor. Él mismo cuenta su sorpresa en un puesto de verdura madrileño cuando, en lugar de comprar papas como era su intención, se encontró con la palabra *vez*, fórmula habitual de pedir el turno, extrañísima para él: «Sentía la presencia física de la *vez* en el bolsillo (...) Después advertí tristemente que a la *vez* hay que darla cuando llega otra persona (así que) empecé a irme lo más

⁶ Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal*, Alfaguara, 1989, pág. 240. (A partir de ahora, las citas corresponden a esta edición).

disimuladamente que pude, con la vez bajo el brazo (...) Por ahí anda todavía dando vueltas»⁷.

Tres golpes de timbal, más allá de su significado literario, es un homenaje a la magia de las palabras, a su poder alquímico, al reconocimiento de que no existen las cosas sin su nombre («digo cuidadosamente *cóndor* para que la palabra, además de las alas, ayude a sostenerlo»). Es, como se ha dicho, una preocupación arraigada en los escritores de su generación. Para Mario Goloboff también la escritura es ese movimiento que persigue «un suelo donde habitar, una patria donde guarecerse posiblemente sin encontrarlos jamás»⁸. En la novela que nos ocupa, la idea de escritura como patria es recurrente:

Se tomó un buen tiempo mirando el manuscrito antes de tocarlo. (...), miraba largamente las hojas sin leerlas, les pasaba la mano como acariciándolas. Son como los muros de Minas Altas, dijo, ahora por fin tenemos una patria (243).

Varios críticos han analizado este problema en la obra de Moyano, como Colautti y Vassallo, citados por Gil Amate en su libro. Sergio Colautti sostiene que la escritura es el desexilio para los personajes, y además ve en la novela no sólo una referencia al exilio del autor sino también de las colectividades americanas durante cinco siglos, tesis apoyada en la coincidencia de fechas entre el Descubrimiento y la *Gramática* de Nebrija y del Diccionario, los bienes más preciados del protagonista. También Marta Vassallo considera que los habitantes de Minas Altas encuentran la «patria del lenguaje» después de haber perdido su espacio en la memoria y une el tema del exilio con el significado de utopía que contiene la obra. Para Moyano la escritura es la conquista del tiempo, y el lenguaje, más que un fin, el medio para ello.

ESCALAS MUSICALES

Entonces para el autor la palabra es la conjura del destierro, la permanencia en el tiempo, y en *Tres golpes de timbal* la palabra y la música son la misma cosa. El propio esquema formal de la novela es musical. Comienza transcurriendo en Lumbreras, un pueblo de marginados de la cordillera andina, donde se comete un exterminio del que se salva una mujer embarazada. El niño que nace, ya adulto y cantor (luego vamos sabiendo que cantor y escritor son el mismo personaje), sale a recuperar un sentido anterior a la violencia y la muerte. Este sentido se esconde en una canción que él debe ir recomponiendo y que

⁷ Daniel Moyano, «Escribir en el exilio», *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Kohut y Pagni Eds., 1989.

⁸ Miguel Goloboff, «Las lenguas del exilio», op. cit.

todos los habitantes del nuevo espacio, Minas Altas, deben proteger celosamente. También en *Libro de navíos y borrascas* la búsqueda tomaba la forma de un vals que había que ir reconstruyendo.

Aparte de la presencia continua de instrumentos musicales y del significado alegórico de las canciones, el pueblo está dividido en tres sectores profesionales –astrónomos, enlazadores y músicos– separados por terrenos baldíos que estos últimos llaman distancias tonales y que son, en realidad, tres armónicos distintos, tres sensibilidades para entender los acontecimientos. Componiendo una especie de partitura, encontramos también una yuxtaposición de voces en los niveles de la narración: a esta historia de búsqueda, reflejada en el manuscrito que se está elaborando, se superpone el plano del que lo escribe, personaje que pertenece a Minas Altas y que, desmemoriado, sin identidad, no sabe que está incluido en su propia escritura. Aparecen, por lo tanto, tres secuencias: la memoria de Lumbreras (espacio de la masacre), el presente de Minas Altas (pueblo provisional, símbolo de la huida) y un punto de unión, el contrapunteo del que escribe, el tiempo del manuscrito que recoge una historia representada por marionetas, personajes a su vez «de carne y hueso» en los otros dos niveles.

El tres aparece constantemente en la novela recordando el esquema musical ternario que la sustenta. En la canción donde perviven estos personajes, tres golpes de timbal representan los tres golpes en la pared que el protagonista y su novia utilizan para comunicarse, tres golpes que reconstruyen el amor y el noviazgo como símbolo de resistencia.

Por otra parte, hay marcas formales que pueden ser utilizadas como pistas para entender el complejo entramado: los personajes, que en el plano de Minas Altas se llaman con nombres completos (Fábulo, Céfira), en el nivel del manuscrito se identifican con iniciales (Emebé, Jotazeta).

Relacionadas con la estructura, aparecen tres técnicas metaficcionales que Moyano utiliza principalmente. Una de ellas es la «regresión infinita»: el protagonista está armando un manuscrito que contiene su propio acto de escritura y que luego dará a los muleros para que lo transporten hasta el océano, con la intención de que llegue a otros mundos, tal vez los del lector que, de ese modo, también está contenido en la narración con la misma categoría ficcional de los demás personajes.

Otra técnica, la llamada «puesta en abismo», contribuye a este juego de reflejos: estamos leyendo el propio texto del cantor, lo tenemos literalmente en las manos, olvidando el eslabón intermedio que es la novela de Moyano: tres planos comunicativos confundidos que inciden en la metáfora de los tres golpes musicales.

Asimismo, la estrategia del «juego de rol» es fundamental en la historia, no sólo porque los personajes son actores expresos de sí mismos –representados como marionetas por Fábulo– sino también porque los objetos interpretan un papel, cada uno es el código de un referente distinto a sí mismo de naturaleza material o conceptual:

La hurañez de Jotazeta, inflada por los libros, estaba enquistada debajo de su cama. Pesada y escurridiza (...) la aventaron sin mirarla, se perdió en el vocerío de la calle (pág. 50);

El noviazgo de Emebé había aprendido a moverse por la casa sin molestar a nadie. Ya no se quedaba, distraído, atravesado en los lugares de paso, y hacía mucho que Jotazeta no lo atropellaba (...) Era un noviazgo joven, sin experiencias en partidas o regresos (pág. 62).

Se utilizan las posibilidades de la metaficción para confundir y provocar al lector, para incluirlo en el entramado de los códigos empleados. Como señala Pratt, se trata de «cuestionar la naturaleza de la realidad, tematizar el acto narrativo y explorar la ficcionalidad de los textos»⁹.

LA MODERNIDAD A LOMOS DE MULA

Uno de los pasajes más memorables de la novela es el momento en que un piano es trasladado a lomos de mula por toda la cordillera desde el mar hasta Minas Altas. Es un viaje de semanas inundado de peligros –barrancas abismales, tormentas de nieve, desprendimientos de rocas, balazos– que añade muchas arrugas a I, el mulero transportista que conoce el alma acuática de sus mulas. El piano forma parte del ajuar de la novia y está destinado a contener la canción que salvará al pueblo del olvido. Se convierte en un elemento central de la historia cumpliendo la misma misión que, en otro plano, desempeña el manuscrito: la de guardar un fundamento de esperanza, una memoria inviolable que permita sobrevivir aunque sea en unas palabras o en una canción.

Pero el piano es también el símbolo de lo nuevo, de lo que irrumpe en medio de la sociedad obligando al autocuestionamiento y al avance. En Minas Altas, un pueblo perdido en medio de la nada, nadie conoce ese objeto y los músicos tienen que deducirlo a partir de los sonidos que viajan en las ondas radiofónicas¹⁰:

Arracimados en un rincón, los músicos juntaron las partes que cada uno había retenido y nota por nota reconstruyeron lo oído, sin omitir matices ni el más breve de los silencios (...). Lo importante, dijo un flauta (...) es que ya tenemos su música y ahora sólo se trata de adivinar, por ella, el instrumento que la produjo (pág. 94).

⁹ J. Pratt, *Sueños, realidad, memoria*, UNAM, Textos de Difusión Cultural,

¹⁰ Virginia Gil señala la radio como una de las obsesiones del mundo narrativo de Moyano, un símbolo que redundante en la alienación del interior y en la soledad de los personajes, al traer los sonidos desde donde se decide el rumbo de los acontecimientos. Por ella llegan señales de violencia pero también objetos hermosos que les están vedados y la certeza de que existen otras vidas diferentes.

Para la imaginación auditiva de los ejecutantes se trata de la superación de todos los instrumentos conocidos y como no saben nombrarlo inventan para él la palabra *metereófono*. El humor aparece no sólo al pensar en la adecuación del término al objeto (saben de su existencia por el sonido que viaja por los aires), sino sobre todo en los disparatados diseños que los músicos van haciendo para tratar de construirlo. Sólo el mulero, medio de contacto con el exterior, lo reconoce cuando lo ve dibujado en una síntesis de la fantasía de los músicos. A partir de ese momento es el único elemento digno de contener la canción. Y de contenerla en sentido material porque, una vez instalada dentro, se sella el piano con cera de abeja para que no pueda ser destruida.

El piano es un objeto extraño, viene desde más allá del mar, es un artificio que finalmente se adapta a un nuevo espacio de naturaleza desbordante. Aparte de la función mítica de guardar el origen de la memoria colectiva, cumple también una función simbólica: significa utopía en el sentido de esperanza que Moyano da al término y señala, por extensión, la modernidad bien entendida porque, sólo después de desarmado el piano y aprehendido su funcionamiento interno, es capaz de cumplir su cometido. Pero sobre todo porque, aún con toda la carga de responsabilidad que tiene para la supervivencia del pueblo, para el mulero «no existe en el mundo un piano que valga más que la vida de una mula», es decir, se está cuestionando si es posible la defensa de lo utópico sobre una base de destrucción y la aceptación y adaptación de lo de fuera como paso indispensable hacia la modernidad:

Un mueble innecesario. Pregúntele a los músicos, verá que a ellos no les interesa. Son instrumentos pensados a nivel del mar. Y quién nos asegura que podrá sonar aquí. Seguramente, muy difícil de tocar; vienen de Europa (...). Yo no entiendo, amigo Jotazeta, cuál es la razón profunda que tiene usted para querer un piano en Minas Altas (pág. 113).

Despojado de su fin práctico, pues no lo utilizan como parte de la orquesta, el piano se instala en medio de la naturaleza para contener un fundamento, una memoria inviolable que dificulte la amenaza de destrucción. Y a pesar de las dudas de algunos personajes, recelosos de lo desconocido como pueblo continuamente perseguido, la inclusión de lo nuevo en su mundo resulta inevitable. La imagen simbólica del piano funciona pues, en la novela, como la síntesis de la modernidad y su fuerte carga perturbadora.

LAS ESTRATEGIAS DE LA ILUSIÓN ¹¹

Resulta oportuno detenerse ahora en uno de los que considero los mayores logros del libro: el juego con los límites de la realidad, la confusión del

¹¹ Epígrafe sacado de Umberto ECO, *Las estrategias de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1986.

mundo real de los personajes con el de su conciencia, la entidad de lo imaginado, donde los signos son las cosas mismas, no su sustitución y los efectos que esto provoca en el plano de la «realidad».

Este propósito aparece muy bien reflejado en el pasaje en que I, preocupado por el traslado del piano y la suerte de sus mulas en el empeño, hace una prueba a escala, una simulación. Para esto convierte una enagua recién bordada en la cordillera de los Andes:

Plegando y amontonando el trapo hizo surgir formas encadenadas, alturas y profundidades (...) procurando aprovechar encajes y bordados que agregasen detalles amables a las formas abruptas que se generaban (...). Vio extenderse las enaguas de su hija desde las tiritas bifurcadas del Caribe hasta las puntillas de la lejana Patagonia (...). Faltaría la parte norte de la cordillera, dijo el mulero, pero no la conozco y la enagua no alcanza para más (pág. 121).

Con las palabras «Ahora estudiaremos el camino más aconsejable» introduce a otro personaje, Jotazeta, en su fantasía visual. El poder de sugestión es tan grande que incluso éste ve proyectadas sus propias obsesiones:

(Jotazeta) tiró del cordel para evitar que el piano no rozase a un puma que había en el río, pero viendo que el mulero no lo había advertido lo consideró soñado, lo cual no impidió que admirase el brillo de su pelaje (pág. 125).

Quedan fuera de la experiencia las costureras que están en la misma habitación y que ignoran qué está pasando en la mesa sobre la que se extiende la montaña-falda. Pero la imagen ilusoria empieza a funcionar en los dos hombres en una doble dirección, el control pasa a los propios objetos y las dos mentes empiezan, por tanto, a ver lo mismo:

El mulero percibía ahora todo tal como lo veía el enlazador, los granos de arena convertidos en grandes piedras, no sé cómo hemos podido pasar por esas rocas (pág. 126);

Tengo frío, dijo el lacero tiritando ante unas extensas formaciones de nieve (...) No es para menos, dijo el mulero cerrándose el chaleco con media mano libre sintiendo él también el frío de la altura, se ha soltado una borrasca como hay pocas, vea que llevo años cruzando estas montañas y nunca había visto nada como esto (pág. 126).

Decía Breton en *Signo ascendente* que la palabra *como* es la más exaltante de que disponemos porque a través de ella la imaginación da su medida. El juego de la simulación tiene aquí un sentido capital porque es el deseo y la inquietud lo que mueve al mulero, llevándolo a confundir la prueba con la realidad. No es un botón sino un piano lo que está cayendo al precipicio. El meca-

nismo es similar al referido por Borges en la conferencia «La Pesadilla» en la que cuenta cómo su sobrino, al terminar de contarle un sueño en el que el propio Borges aparece en una cabaña en medio de un bosque, le reclama: «decíme, tío, qué hacías vos en esa casa». La confusión de los planos del sueño y la vigilia, de lo real y lo ilusorio, proporciona un recurso de gran efectismo y es importante, sobre todo, porque influye modificando la conducta de los personajes.

La intensidad de la escena relatada por Moyano es extrema: la enagua es la cordillera, una caja de cerillas representa a la mulas con la plataforma y un botón colocado encima es el piano. Después de un complicado trecho de travesía por la tela, donde se van dando las reacciones internas del mulero («pobres mulas», «cuidado con esa pendiente», «debí elegir algún paso del sur»), el botón cae rodando,

mientras I se tapaba los oídos y los ojos. Por las arrugas del mulero, se arrastraba, lentísimo, un manojito de lágrimas (de llorar, no de vientos) (pág. 128).

La frase de la costurera —«estos hombres están locos»— o la de Jotazeta —«no es para tanto, ha sido un juego y nada más»— intercala los dos planos, soluciona el conflicto con lo real, salvando así la ambigüedad; si bien la aclaración de la misma, la verdad referencial, no es tan importante para el lector como la sensación producida por esa mentira.

Los ejemplos en que la autonomía de la ilusión, de lo imaginado, se alza por encima de la voluntad del personaje se multiplican en el libro, sea a través de una experiencia directa, como en el caso anterior, sea en estados de conciencia como el deseo proyectado o el sueño consciente, donde lo soñado se impone y actúa por cuenta propia.

Se trata una vez más de transgredir los límites provocando incluso la reflexión sobre la autonomía de la ficción y su relación con la realidad. Es importante señalar que los recursos literarios no funcionan en la novela en el plano de la fantasía. Virginia Gil expresa así el significado de esta técnica en Moyano: «en ningún momento se inserta en las corrientes de literatura fantástica puesto que no es la incertidumbre de lo extraño lo que pondera, sino que acepta la ficción como real y relega la realidad a un plano fuera de toda lógica. Su narrativa se ha ido llenando de realidades poéticas que no fantásticas»¹².

La mente, utilizando la imaginación como estrategia, demuestra su poder sobre las posibilidades de las cosas, desprendiéndose de lo real para alcanzar el nivel de lo posible. Lo que provoca el juego en estos personajes es su deseo de anticipación, extendiendo dicha imaginación como un puente entre lo actual y

¹² Virginia Gil Amate, *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*, Universidad de Oviedo, 1993, pág. 248. Para esta autora, *Tres golpes de timbal* propone cómo «la literatura puede poseer la realidad, puede transportar hacia el rincón más oculto detrás de lo aparente, y además puede modificarla», *Ibidem*, pág. 256.

lo virtual, entre el futuro y el presente. Y en esta anulación de la voluntad consciente, el lector siente con él el vértigo de lo imprevisible.

GEOGRAFÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES

Moyano contaba siempre una anécdota para ilustrar su concepción del espacio americano: un tigre venía río abajo flotando en una hoja acuática. Se había quedado dormido y la corriente lo arrastró hasta que la policía y los fotógrafos lo enlazaron; y añadía que el hecho podía ser comprobado en la prensa de Buenos Aires.

La sobredimensión como escenario habitual americano hace creer que la literatura, al menos la de Moyano, se da ya en la naturaleza, allí donde lo real puede ser más increíble que la ficción. En *Tres golpes de timbal* esto sucede sobre todo con la altura.

Hacia las cumbres de la cordillera tiene que trasladarse constantemente un pueblo amenazado por intereses político-económicos disfrazados de progreso (en la novela los perseguidos ven cómo las cargas de dinamita van acercándose). El único modo de comunicarse con el exterior es una recua de mulas viajando por senderos suicidas. La dificultad de la orografía y los síntomas de la altura les provocan un estado permanente como de haber llegado al límite de todo.

Ya la frase inicial de la novela da cuenta de este condicionamiento de la naturaleza en la vida y la conciencia de los personajes:

A más de cinco mil metros de altura las mulas andinas trepan dejando señales rojas en la nieve (pág. 9)

La presión de esta primera línea es el ambiente que domina toda la historia, embargando con una poderosa sensación física cada hecho cotidiano:

Al viejo se le descolgaron unas lágrimas torpes. Brotaban dificultosamente a causa de su poca liquidez (...) y caían en forma de bolitas semiheladas, como si fuesen de mercurio. Dios mío, comentó sollozando, qué difícil es llorar en Minas Altas (pág. 46).

Así comprobamos cómo a lo largo de la novela se va haciendo referencia continuamente a las circunstancias determinantes de la geografía. Por ejemplo, hasta la tristeza tiene una explicación ambiental:

Y claro, eran tristes [las miradas]. Pero de una tristeza que no se comunicaba. Era casi la manera normal de mirar en Minas Altas, una cualidad que más pertenecía a la altura que a los sentimientos (pág. 61).

La altura es también un símbolo de libertad, pues, a ese límite como de fin de mundo hacia arriba, la violencia casi no puede llegar:

Como I pasaba muy alto y los gendarmes, incapaces de riesgo, estaban siempre muy abajo, las balas, cansadas, llegaban sin potencia y apenas lo tocaban (pág. 77).

El sentido metafórico, siempre presente, expresa en este caso la incapacidad, a pesar de todo, de la violencia instituida para destruir un fondo lejanísimo y cierto de dignidad humana, simbolizada en el mulero transportista.

Pero la altura significa, sobre todo, la posibilidad de ver el mundo desde otra perspectiva ¹³, de conocer el lado oculto de las cosas:

Esa llovizna se me revelaba por primera vez, ya que desde el Mirador uno puede ver solamente su nacimiento, no su desenlace (pág. 106);

o de tomar verdadera conciencia de ellas, proponiendo toda una serie de significados posibles. Así, la altura imaginada de forma horizontal (como hacen en el libro las mulas, que se echan sobre la arena cuando ven el mar, porque ya no soportan otra cosa que la verticalidad) se convierte en lejanía, en la distancia física que el escritor necesita para asimilar su propia historia.

La altura nos remite pues a la propia experiencia del exilio y también, por el choque entre proximidad y lejanía (desde muy arriba se vislumbra el mar, la posibilidad de otro mundo), a la utopía referida en otro epígrafe como motor de avance y símbolo de esperanza.

Tres golpes de timbal plantea la construcción de una sociedad fuera de la sociedad, se refiere más al tiempo que al espacio, pues Minas Altas vive en las palabras, conjura el destierro con la escritura. No es una novela experimentalista, sino que da las claves de cómo concibe el autor la literatura: salvaguardia de lo sucedido para legar una visión de la América de su tiempo, con una carga subjetiva que proyecta lo real tanto en su plano inmediato como en su vertiente oculta. En un sentido más global, simboliza un motivo básico de su narrativa: fabular «los exilios que tienen todos los seres humanos que consisten en ir dejando cosas y querencias».

En la novela, el encierro del protagonista-cantor con el lenguaje salva su mundo de la destrucción. El encierro literario de Moyano, «un tratamiento con las palabras para entrar en la vida», ha recuperado la memoria de un tiempo para salvarse a sí mismo, seguramente contradiciendo a Borges en la idea de *que no hay ejercicio intelectual que finalmente no resulte inútil*.

LEONOR CRUZ GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid

¹³ El juego de perspectivas es una constante en la novela, no sólo en relación con el espacio sino también en relación con los puntos de vista de los personajes. En ese sentido es muy significativo el momento en que el asesino toma la forma de un insecto peligroso y trata de atacar a un niño. La conciencia encerrada en el bicho narra una visión sobredimensionada dado su tamaño y posición. La inminencia del peligro para el bebé y la dificultad del insecto para acercarse, narrada en primera persona, provoca en el lector una sensación extraordinaria de sentimientos encontrados.