

◆ *Les saisons brûlées*, de Jean Claude Masson ◆ *La intuicionista*, de Colson Whitehead ◆ *Aventura. Una filosofía nómada*, de Rafael Argullol ◆ *Spiritus*, de Ismaíl Kadaré ◆ *Cartucho*, de Nellie Campobello ◆
◆ *Molière*, de Sabina Berman ◆ *¿Por qué tose la gente en los conciertos?*, de Luis Ignacio Helguera ◆

LIBROS

JUAN GOYTISOLO

Galería y destino

Jean Claude Masson, *Les saisons brûlées*, Editions Garamond, París, 2000.

En el panorama desesperadamente gris de la poesía francesa contemporánea –grisura fomentada por la mediocridad de una crítica incapaz de distinguir el texto literario del producto editorial y por el mal gusto infalible de la mayoría de los reseñadores profesionales–, la publicación de una obra carente de un sello o marca de fábrica famosos y no avalada por algún santón o pontífice del *bouillon de culture* corre el riesgo de pasar inadvertida. El grano o semillas enterrados bajo montones de paja son difíciles de descubrir en nuestro universo mediático, en el que la claridad de una voz es ahogada por el griterío inane y, como señaló recientemente Gabriel Zaid en estas mismas páginas, la calidad no vale cosa frente al ruido.

Por eso, la publicación de un libro como *Les saisons brûlées* de Jean Claude Masson –el traductor francés de una gran parte de la obra de Octavio Paz– reconforta al lector y le resarce de tanto tiempo perdido en separar la palabra poética de la escritura mediocre y en arrojar ésta al muladar en donde debería sumirse hasta la consumación de los siglos

(escribo esto con irritación, tras hojear algunos ejemplares de un voluminoso paquete reexpedido desde París: una veintena de obras impresas en Francia y España, a alguna de las cuales no se aplica siquiera el elogio envenenado de Céline a un admirador que le bombardeaba con los partos de su numen poético: “el mayor mérito de sus libros es que, por su levedad, cuando se me caen de las manos no me aplastan los pies”).

Los 91 poemas que componen el libro de Jean Claude Masson evocan el destino de otros tantos poetas de la centuria que expira, destino que condensa la historia europea y americana y los vendavales que la sacudieron. Como dice uno de ellos, centrado en el Rubén Darío crepuscular de 1916:

Le siècle entame sa carrière dans le sang

–l'ère s'annonce carnassière–
et j'achève ma course.

Je suis revenu au Pays de Nulle Part,
dans une luxuriance lasse, la verdure
moite, qui énerve.

La concepción de la obra es excelente y no se ciñe, como en la bella y reciente novela de Gunter Grass, a una estricta cronología. Los poetas escogidos son 91,

no cien, y Jean Claude Masson los capta en un momento preciso –a menudo dramático– de sus vidas: Machado camino de su exilio definitivo; Ezra Pound enjaulado en Pisa; Marina Tsvetáieva, a su regreso a la URSS y su condena al silencio; Danilo Kis, y su presentimiento agorero de la muerte de la Federación yugoslava... Sería inútil objetar a la selección de la mies agavillada: no todos los poetas que figuran en ella tienen el mismo valor. Pero el propósito de Jean Claude Masson es otro: se trata de captar lo efímero de sus vidas y el destino con el que se enfrentaron. La historia del siglo aparece así en filigrana, con todas sus ilusiones, fervores, horrores y violencias. El verso de Jean Claude Masson es casi siempre feliz y ajeno a toda retórica. De poema en poema, viajamos en el tiempo y en el espacio: del México de Salvador Díaz Mirón a la Barcelona de Foix, del Petersburgo de Ajmátova a la playa de Ostia, en donde aplastaron el cráneo a Pasolini. Las visiones se suceden como en un caleidoscopio. Lo que podría haber sido un tratado acerca del destino del poeta en nuestro siglo, se transmuta así en fulgor gracias a la alquimia de este notable conocedor de la poesía en nuestra lengua. –

ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

El mundo desde un ascensor

Colson Whitehead, *La intuicionista*, Mondadori, Barcelona, 2000, 273 pp.

Dividido entre las autocelebraciones editoriales y su conservadora brújula innata, el lector promedio no parece demostrar mucho interés por un debut literario. Los críticos tampoco se lo toman demasiado en serio: un autor-promesa es casi siempre un futuro malgrado. *La intuicionista* de Colson Whitehead (Nueva York, 1969) merece convertirse en una excepción de ambas reglas, aunque sólo sea porque su originalidad anuncia la de una nueva narrativa norteamericana, algo hastiada de sus *founding fathers* pero capaz aún de dedicarles un guiño nostálgico.

El tema de esta novela es la verticalidad, arquitectónica y social, y su escenario, por supuesto, Nueva York. Si hasta aquí no hay nada que lo decida a preferir el libro de Whitehead a otro de sus parientes mayores, Pynchon o Vonnegut... abra la primera página, lea la primera línea y encontrará la palabra mágica: “ascensor”.

La intuicionista es una novela sobre ascensores, esa expresión tecnológica de la verticalidad convertida en núcleo de un solipsismo que tiene como protagonista a Lila Mae Watson, la primera inspectora negra en el Departamento de Inspectores de Ascensores de la gran metrópoli. Lila Mae no es bien vista en el Departamento: sus colegas están celosos de su inteligencia y de su impecable currículum. Por eso, cuando una de las cajas que recién ha inspeccionado Lila Mae se precipita en una controversial caída libre todo parece augurar que su destino laboral seguirá la misma trayectoria. Só-

lo nos falta un dato para cerrar el círculo: Lila Mae es intuicionista y su imbatible índice de precisión en inspecciones lo debe a esa extraña filosofía, opuesta a la de los mayoritarios empiristas, que prefieren revisar concienzudamente los mecanismos y las instrucciones del manual. Para colmo, es año de elecciones en el gremio, y los empiristas disponen por fin de una prueba para desprestigiar a sus adversarios.

Todo el asunto tiene la apariencia de un complot político y Lila Mae tendrá que atravesar unas peripecias que a veces rondan los clichés de la *pulp fiction*: policías, mafiosos, sobornos, dobles agentes... Pero el *thriller* es sólo un pretexto para descubrirnos la existencia de los apuntes secretos de James Fulton, el padre del intuicionismo, un genio de la filosofía vertical cuyo destino está curiosamente imbricado con el de su discípula. A partir de entonces, Lila Mae tratará de encontrar los apuntes para esa misteriosa Caja Negra, el ascensor perfecto de la siguiente generación, que cambiará la fisonomía de la urbe, tal y como la imaginación de Otis transformó la ciudad decimonónica.

“Nos conformamos a los objetos. Pactamos con ellos”. La frase es de Fulton, y es posible encontrarla en el primer volumen de su obra *Ascensores teóricos...*, si es que tal obra existe. Pero en cualquier caso ese simple aforismo nos revela el mecanismo de una ciudad despótica e insaciable, mitad siglo XIX y mitad siglo XXI, donde el único futuro consiste en lo alto que puedas llegar. Como Whitehead inserta una historia de reivindicación racial dentro de su compacta trama, la crítica anglosajona ha recorda-

do a Ralph Ellison y, sobre todo, *The Bluest Eye* de Toni Morrison. Sin embargo, en una ciudad dominada por el culto al objeto el racismo es apenas una de las variantes posibles de marginación. Tal vez por ello hubiéramos preferido que el tema racial quedara en segundo plano, eximido del énfasis que el autor le atribuye a medida que avanzan las investigaciones de su protagonista. Nuestro prejuicio es legítimo, pues está fomentado por el desarrollo de la propia trama. Incluso hay un momento de la novela en el que nos parece intuir que toda la política no es más que un efecto secundario de esta lucha entre lo material y lo espiritual. A cambio, Whitehead logra sus mejores páginas cuando se acerca a los mundos sarcásticos de Kafka o Walser (véase, por ejemplo, a Jim y John como parodia de los guardianes de *El castillo*, o el Instituto para el Transporte Vertical como símil del Instituto Benjamita).

La metrópolis de *La intuicionista* es una variante del Leviatán, esa entidad monstruosa que dicta los principios de casi todo lo que sucederá en ella. En ese escenario Whitehead logra hacer coincidir sin dificultades el relato policiaco, la novela metafísica, los decorados de cómics, buenos diálogos y algunos extractos de una originalísima filosofía de los objetos. Esta abigarrada mezcla logra fluir con un estilo sorprendente, tan vivo como la prosa del mejor Carver —de hace diez años.

La mayor virtud de esta novela es darle una dimensión totalmente nueva a su tema: el ascensor convertido en emblema de nuestra relación con el vacío, “nuestro destino encerrado en una caja suspendida de una soga” o “el ataúd que trepana el camino hacia el Cielo”. Se trata de un mecanismo que rige la ciudad de la misma manera en que nuestros deseos de ganar altura hacen posible las sórdidas luchas de intereses a todos los niveles. Esa es la primera condición de una novela de culto: no volver a convivir con lo semejante fuera de la ineludible “rareza” que nos descubre la ficción. —

LUIS ARTURO GUICHARD

Rafael Argullol: elogio del equilibrio precario

Rafael Argullol, *Transeuropa*, Alfaguara, Madrid, 1998.

———, *El afilador de cuchillos* (un poema), El Acantilado, Barcelona, 1999.

———, *Aventura. Una filosofía nómada*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

Los libros más recientes en la amplia escritura de Rafael Argullol —el inmediato anterior fue *Sabiduría de la ilusión*, de 1994— guardan entre sí una estrecha relación que casi los convierte en trilogía. Los tres giran en torno a la metáfora del viaje y elaboran en tres géneros diferentes (novela, poesía y ensayo, respectivamente) un balance del siglo y una toma de postura frente al momento actual del hombre. *Transeuropa* es una novela acerca del origen y de la voluntad, que tiene por escenario el viaje de un ingeniero, hijo de un niño de la guerra emigrado a la Unión Soviética, para construir un puente entre Kazán, la ciudad más oriental de Rusia, y una de las islas del Volga. Moscú, capital de numerosos fantasmas del pasado, y Kazán, pequeña ciudad en el limbo, ni occidental ni asiática, constituyen el particular corazón de las tinieblas de una novela conradiana en muchos aspectos. El siglo XX es bastante más que un escenario; el ingeniero se enfrenta a verdades familiares intrincadas con la historia con mayúscula: “ya no tenía dudas de que se me había introducido en un extraño teatro para que asistiera a la fulgurante representación de mi propia época. Pero lo maravilloso, lo subyugante, lo que me

mantenía en un estado de creciente expectación, a pesar del dolor que se me obligaba a contemplar, era que aquel descenso al corazón turbio de mi época era un descenso a mi propio corazón. Aunque aparentemente ajeno a mi biografía personal, el mundo en el que me anegaba formaba parte de mi intimidad” (p. 182). La Historia como hecho íntimo, poderosamente individual, y la búsqueda de la propia identidad a través de sus pocos honrosos entresijos, constituyen el eje de una narración meticulosa, cuyo desenlace, que se reserva con un rigor casi irritante, enfrenta al personaje con una realidad que en verdad más le valía no haber descubierto, pero al mismo tiempo lo dota de una nueva sabiduría para asumirla, un viaje iniciático en toda regla en el que individuo y siglo quedan en tablas. No se trata, sin embargo, de una novela *de tesis*, ni de la novela de un filósofo en la que el autor, saltándose las convenciones del género, nos venda algunas convicciones: el lector llega a ellas por la interpretación de los hechos narrados, no porque el autor intervenga con aclaraciones ajenas al desarrollo de la novela. *El afilador de cuchillos*, publicado originalmente en catalán (*L'esmolador de ganivets*) en 1998 y en español el año siguiente, traza una trayectoria paralela a la de *Transeuropa*. Se trata de un poema unitario, dividido en 33 secciones, que en su formato tiene una cierta semejanza con *Noche más allá de la noche* de Antonio Colinas, el autor de su generación al que Argullol se encuentra más cercano como

poeta. De nuevo el punto de partida es “el siglo hecho jirones, murmullos, aullidos,/ mercancía barata si debemos juzgar/ por lo que antes costó y ahora vale” (p. 17), a través del cual camina un individuo que se ha quedado solo tras un gran terremoto interior y ha aprendido a extraer fuerza de la reordenación de sus sentidos: “abandonaste para siempre la patria firme,/ y eres isla, nave, balsa, agua, burbuja a la ventura” (p. 34). Desposeído de todo, ingenuo y extrañado, el individuo desciende hacia sus orígenes, donde aguarda el afilador, personaje protegido en el recuerdo de la infancia: “hoy, sin proponérmelo, he viajado/ a través de los ojos de mi padre/ para que éstos me condujeran a los del suyo/ y, en tranquila sucesión, como la barca/ que remonta parsimoniosamente el río,/ a los de todas las generaciones precedentes” (p. 71). Cumplido su viaje de reconciliación, el individuo se siente por fin despierto: “entre el anciano que observa y el niño observado/ he aprendido mucho del mar nocturno/ que une las dos riberas” (p. 43); no se ha salvado, pero al exponerse al menos al riesgo del conocimiento ha obtenido como premio la superación de un siglo absurdo. La búsqueda de un sentido personal a la historia cercana, el uso abundante de alegorías y símbolos de sentido netamente transparente, un sentimiento místico en el que la palabra poética juega un papel fundacional, así como un cierto tono de invocación, son características que insertan a *El afilador de cuchillos* en una tradición de poesía reflexiva, con dos de cuyas obras ya clásicas, *Piedra de sol*, de Octavio Paz, y *Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre, tiene Argullol una deuda evidente. Esta manera de hacer poesía no es precisamente la más extendida en el panorama español, atrapado hoy día entre el realismo y el tono menor, por una parte, y un culteranismo poco afortunado, por otra, y provoca cierta ingenua sorpresa en algunos lectores, acostumbrados a los poetas que parecen estar de vuelta de todo. Rafael Argullol no está de vuelta, por suerte, y demuestra que estar siempre de ida es más fructífero.

Aventura. Una filosofía nómada es un trabajo de reflexión espontánea, un extenso monólogo filosófico acerca de la libertad y el azar, que resume y actualiza las opiniones ya expresadas en otros ensayos, sobre todo en *Territorio del nómada* (1987) y en *El cansancio de Occidente. Diálogo con Eugenio Trias* (1993), pero con una estructura más libre que la del ensayo convencional. De hecho, Argullol decidió cumplir con el encargo que le hizo una colección divulgativa utilizando material estenográfico, procedimiento de riesgos más que evidentes pero que confiere a este libro sus mejores cualidades. Además de su extrema lucidez y humildad, sorprende en el libro una cierta música desprendida de su carácter oral, que lo dota de un ritmo poético y de una particular cercanía con el lector, al que no le parece estar recibiendo cátedra sino escuchando una confesión en voz baja. Desprovisto de notas y de referencias eruditas, el discurso va directo a los asuntos; Argullol ha prescindido lo más posible de la parte investigativa de todo ensayo, de la que reúne y comenta académicamente los datos, y ha ido directamente a la parte reflexiva, sustituyendo la cita por la paráfrasis y recurriendo a pocos argumentos de autoridad. En esta filosofía en voz alta hay un compromiso mayor y al mismo tiempo una mayor amenaza de volatilidad, que el autor ha evitado estableciendo de antemano las 33 etapas de su viaje, que se corresponden con otros tantos capítulos. El personaje es de nuevo el individuo del siglo XX que se vuelve para contemplar el potencial destructivo de la verdad y de su implantación totalitaria, cercado por contradicciones incómodas y al parecer insalvables: "Este siglo acaba ofreciéndonos un balance extraordinariamente significativo y lúcido sobre los deseos y proposiciones del hombre. La posesión totalitaria de la perfección conduce al desastre [...] estamos viviendo la resaca de la transformación de la ciudad celeste en ciudad infernal, aquella que podríamos traducir a través de ciertos nombres clave del siglo XX como pueden ser los campos de concentración nazis,

el Gulag o Hiroshima, o a través de la posibilidad misma de la destrucción de la humanidad por sus propios medios" (pp. 144-145). De acuerdo con la tesis de Argullol, la desconfianza permanente, el amor trágico de la perfección, la precariedad, la conciencia de que la verdad es deslizante y fragmentaria son antídotos contra la verdad dogmática y totalitaria, que tendrán que convertirse en nueva vía del pensamiento. Para volver al equilibrio sin recurrir a utopías ni a mesianismos sólo queda practicar la fe en lo humano con un amplio margen de error, así como una hospitalidad esencial del conocimiento. Argullol ofrece una puesta al día del humanismo que debe mucho a la tragedia griega y a Heidegger: una idea del hombre como criatura limitada, vulnerable al azar y a la contingencia, cuya alternativa es aprender a vivir a la ventura del conocimiento y de frente a sus contradicciones. Un individuo que poco tiene que ver con el triunfalismo tecnológico y con el culto desorbitado del

progreso (en última instancia una proyección del historicismo) que probablemente caracterizará al siglo XX en los manuales futuros. Más allá de la crítica coyuntural, el ensayo propone una rica interpretación de la cultura moderna y de los modelos de hombre que ha propiciado, presente también en *El afilador de cuchillos* y *Transeuropa*.

En definitiva, los tres libros tienen como característica común el partir de la precariedad para buscar el equilibrio. Están poblados por personajes humildes, conscientes del poder del azar, que buscan con cautela. Sujetos que desconfían de lo encontrado, temerosos de que esto se establezca como verdad inapelable y pierda por lo tanto su condición de peldaño, de señal que conduce hacia otra cosa. Como única forma de reconciliación consigo mismo y con su tiempo, el Argullol novelista, el poeta y el ensayista optan por un viaje que conduce al equilibrio, siempre provisional y precario, del conocimiento. —

OTROS LIBROS DEL MES

- WILLIAM FAULKNER, *Mientras agonizo*, Anagrama, Barcelona, 2000. Cada generación no sólo lee a su manera a los clásicos. También los vuelve a traducir. Faulkner, uno de los intraducibles, se enfrenta una vez más a la prueba, en manos del español Jesús Zulaika Goicoechea, quien se ha propuesto verter varias obras del novelista estadounidense para esa casa editorial.
- ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN, *Trotsky en Coyoacán*, ISSSTE, México, 2000. Esta escritora mexicana nacida en Hyères, Francia, en 1936, merece una atención mayor de la crítica por la manera en que un conocimiento de la literatura vitaliza a la narrativa. Estos cuentos son una buena introducción a su obra.
- JAMES C. SCOTT, *Los dominados y el arte de la resistencia*, ERA, México, 2000. La caída del Muro de Berlín, dicen algunos historiadores, dio fin al siglo XX. Este estudio replantea, en ese contexto, las nociones habituales de sometimiento y disidencia con una suspicacia antropológica plena de ideas inquietantes y de sapiencia literaria.
- VARIOS, *Cinco miradas británicas a la historia de México*, CONACULTA/INAH, México, 2000. Leyendo a David A. Brading, John Elliott, Brian Hamnett, Alan Knight y Hugh Thomas en esta compilación cabe ofrecer una ofrenda de gratitud. Pocos países han concentrado un grupo tan selecto de inteligencias historiográficas. De Moctezuma a Fray Servando, de la guerra de 1847 al cardenismo, la historiografía británica ha contribuido como pocas al autoconocimiento de México. —

MAURICIO MOLINA

Fantasmas en el mecanismo

Ismail Kadaré, *Spiritus*, Alianza Literaria, Madrid, 2000, 324 pp.

La literatura proveniente de los países de Europa Oriental, esa zona nebulosa a la que se daba en llamar, hace ya diez años, el bloque comunista, parece ser una de las más vivas y perturbadoras de la cultura contemporánea. Autores como Vladimir Makanin en Rusia o Milorad Pavic en Serbia, para sólo mencionar un par de ejemplos, demuestran que a menudo la maravilla y el asombro florecen en la barbarie. Ninguna cartografía literaria de la modernidad tardía o de la llamada posmodernidad puede concebirse sin esta literatura surgida del frío y la oscuridad. El caso del escritor albanés Ismail Kadaré resulta, desde este punto de vista, emblemático. Autor de una extensa obra narrativa, cultivada primero en su natal Albania y más tarde en el exilio parisino, Kadaré parece ser uno de los herederos más legítimos de Franz Kafka, ya desde un punto de vista temático, ya desde una poética formal. A diferencia, por ejemplo, de un Milan Kundera (que pasó de ser un autor checo de primera línea a un autor francés del montón, como afirmara Christopher Domínguez), Kadaré conoce los secretos de la alegoría y de la fábula, y sobre todo se aleja de ese cómodo realismo a la moda “con guiños y referencias culturales y chantaje sentimental” que cultiva el escritor checo para la comodidad de sus lectores. Novelas como *El palacio de los sueños*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El firmán de la ceguera*, de Ismail Kadaré, confirman a un autor mayor. *Spiritus*, su más reciente novela, resume y articula de una manera magistral las obsesiones que han

sido fieles a su autor. Narrada en tres tiempos y construida sobre una sólida trama, *Spiritus* es una obra mayor de nuestro tiempo. A medio camino entre el relato fantástico y la trama policiaca, *Spiritus* narra una historia compleja y plena de hallazgos. El modelo musical de su composición es evidente: la novela se despliega en un principio con una imaginativa obra plena de elementos oníricos. Un grupo de parapsicólogos llega a Albania pa-



Ilustración: LETRAS LIBRES / Ulises Gulebro

ra investigar una historia en apariencia inverosímil: durante el horror de la dictadura, la vigilancia policiaca llegó a ser tan perfecta que fue capaz de interrogar a los muertos. Las leyendas que circulan por todo el país aluden a este hecho terrible. Pasada esta apertura fantasmagórica, el autor nos sumerge, en la segunda parte de su novela, en una historia de corte policiaco que poco o nada tiene que ver con los clásicos ingleses y norteamericanos y mucho con la KGB soviética y la

Stasi de Alemania Oriental. La Sigurimi o policía secreta albanesa investiga un complot contra el Estado. Kadaré nos introduce entonces en los meandros del poder, en esos laberintos que millones de personas padecieron bajo los regímenes totalitarios de Europa Oriental, con sus mecanismos de espionaje y delación.

Spiritus es una suma de las preocupaciones fundamentales de su autor. En esta novela podemos encontrar una profunda reflexión acerca de los mecanismos del poder y sus relaciones profundas con el sueño, la memoria, las relaciones amorosas. Uno de los rasgos fundamentales de *Spiritus* es la manera como Kadaré logra elevar su historia por encima del maniqueísmo ramplón que establece una división tajante entre víctimas y victimarios. *Spiritus* no cae en esas simplificaciones, al contrario: nos introduce en una historia al mismo tiempo vertiginosa y profunda; sus personajes no son ni buenos ni malos, simplemente actúan de acuerdo con las circunstancias, no hay metarrelato que los justifique como emblemas o metáforas. Esta es quizá la diferencia paradójica que existe entre Kundera y Kadaré: los personajes del escritor checo encarnan emblemas, son alegorías de posiciones vitales, políticas, éticas, pese a que siempre se encuentran en situaciones perfectamente realistas, por no decir naturalistas. El escritor albanés, por el contrario, nos entrega personajes realistas, perfectamente verosímiles en su ambigüedad, inmersos en situaciones que por su extrañeza alcanzan el estatus del símbolo y la metáfora. Kadaré, como Kafka y como Nabokov, está más interesado en el proceso en el que se ven atrapados sus personajes. Es en este rasgo, entre muchos otros, donde radica, desde el punto de vista formal, la vigencia del modelo literario que utiliza Kadaré. Frente al neonaturalismo de la literatura comercial, más preocupada por personajes que encarnan símbolos o posiciones, Kadaré antepone la arquitectura novelística, la composición de una trama cuyo vértigo atrapa a sus personajes.

Spiritus confirma a Ismail Kadaré como uno de los visionarios mayores de la literatura contemporánea.—

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Tumba con nombre: Nellie Campobello

Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora, ERA, México, 2000, 171 pp.

Secuestrada en la vejez por un par de truhanes, quienes ocultaron su muerte y su osamenta durante trece años, Nellie Campobello (1900-1986) escapa al fin de la nota roja. La reedición de *Cartucho* (1931 y 1940) es un acto de justicia: su tumba ya tiene nombre, el de una de los grandes narradores mexicanos del siglo XX. Es hora de continuar la rehabilitación con *Las manos de Mamá* (1937), otra de sus obras maestras. Campobello —nacida como María Francisca Moya Luna en Villa Ocampo, Durango— fue una coreógrafa eminente y directora de la Escuela Nacional de Danza entre 1937 y 1984, pero pese a su íntima relación con Martín Luis Guzmán —o acaso por ello— fue desapareciendo progresivamente de la escena literaria mexicana hasta extinguirse entre 1960 y 1989.

Nellie Campobello —como lo apunta Jorge Aguilar Mora en el prólogo de *Cartucho*— fue una escritora memorable por varias razones: por su valor testimonial, su refinadísima percepción artística y su extraña mirada autobiográfica. La propia familia, con la madre al frente, fue víctima y testigo del villismo en Parral. A través de medio centenar de cuentos breves, algunos entre los más singulares de la lengua, *Cartucho* saca a la narrativa de la Revolución Mexicana de la demagogia populista y de la retórica, dizque republicana, del heroísmo pretoriano. La suya es una voz que elige uno de los artificios literarios más difíciles de lograr: la impostación verosímil de la guerra civil —particularmente el episodio villista en

Chihuahua entre 1916 y 1920— desde un punto de vista infantil. Quien narra en *Cartucho* es una falsa niña y un verdadero “monstruo” por su visión enternecida y minuciosa de la muerte. Los capitanes de Villa, Doroteo Arango mismo, así como el fusilamiento y los fusilados se convierten, gracias a Campobello, en el imago de la Revolución Mexicana, tanto como la guillotina y el decapitado lo fueron del Terror francés.

Para hacernos entender, más vale citarla:

Los hilos de su vida los tenía el centinela dentro de sus ojos. En sus manos mugrosas, tibias de alimento, un rifle con cinco cartuchos mohosos. Estaba parado junto a la piedra grande; norteño, alto, con las mangas del saco cortas, el espíritu en filos cortando la respiración de la noche, se hacía el fantasma. No oyó el ruido de los que se arrastraban; los carrancistas estaban a dos pasos; él recibió un balazo en la sien izquierda y murió parado; allí quedó tirado junto a la piedra grande. Muy derecho, ya sin zapatos, la boca entreabierta, los ojos cerrados; tenía un gesto nuevo, era un muerto bonito, le habían cruzado las manos (p. 81).

El prólogo de Aguilar Mora es un verdadero ensayo de restitución. Aclara la cronología de Nellie Campobello, la falsificación que ella misma hizo de su fecha de nacimiento, su pseudinomía, la influencia que tuvo sobre Guzmán y sus fallidas *Memorias de Pancho Villa* (1951), los cambios realizados entre la primera y la segunda edición de *Cartucho*, la transformación de la imagen que ella tenía de

Villa, así como su accidentado periplo existencial. Aunque no conozco crítico mexicano que haya ignorado la importancia de Campobello, ninguno la ha entendido mejor que Aguilar Mora.¹ Tan es así que *Cartucho* aparece como la fuente metafórica de uno de los ensayos más sugerentes —y menos leídos— de la literatura mexicana contemporánea: *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990), del propio Aguilar Mora.²

No siempre es responsabilidad de los “canonistas” la desaparición de una obra del mercado editorial y de la consideración pública. El caso de Campobello me parece probatorio en ese sentido. Pero el texto liminar de Aguilar Mora sugiere una discusión más profunda. Si Nellie Campobello fue relegada del canon de la literatura nacional, habría que hablar de qué estamos entendiendo por canon. ¿El canon es una zona de compromiso o de tolerancia donde dialogan las diversas tradiciones críticas, o es la guía de lectura por la que cada crítico o escuela están dispuestos a dar la batalla?

En este contexto Aguilar Mora, en su prólogo, prefiere huir hacia adelante. Dado que la secuencia genealógica “Ate-neo-Contemporáneos-Octavio Paz [...] dejó al margen a casi toda la narrativa de la Revolución...” (p. 14), Aguilar Mora eleva a Campobello a un canon supremo donde *Cartucho* sería el genoma de *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*. No sé si creer en semejante determinismo genético. Lo importante es que Nellie Campobello —más allá de las advocaciones de cada crítico— regresa de la mala muerte y la reedición de *Cartucho* tornará irrevocable la “canonización” de una escritora cuyo infortunio final y su talento angélico merecen de la devoción de la lectura. —

¹ José Luis Martínez, *Literatura mexicana del siglo XX* (1949 y 1995), Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (1962 y 1986), Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana* (1960), Antonio Magaña Esquivel, *La novela de la Revolución* (1965), C. Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989 y 1991). En mi caso cometí errores lamentables de documentación —decir que *Cartucho* era una novela— y de apreciación: relacionar a Campobello con el modernismo.

² Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra en la Revolución Mexicana*, ERA, México, 1990.

ANTONIO CASTRO

Los duelistas

Sabina Berman, *Molière*, Plaza y Janés, México, 2000.

“Cuando se sabe tratar la tragedia según las reglas del arte”, afirma Sócrates en *El banquete* de Platón, “se debe saber igualmente tratar la comedia: el mismo hombre debe ser poeta trágico y poeta cómico”.

Contra la opinión de Sócrates, la mayoría de los autores acusa una mayor debilidad por alguno de los dos géneros. Sin embargo, si Sócrates tuviera razón, habría que pensar cómo hubieran sido las comedias de espíritus atormentados como Strindberg o las tragedias de sátiros como Aristófanes. Aunque estas obras son casi imposibles de imaginar, no es extraño que un dramaturgo, en sus inicios, vacile de un género a otro hasta encontrar una voz propia. Es el caso del célebre comediógrafo Carlo Goldoni, cuya primer obra fue la solemne *Amalante*, tragedia lírica que fracasó estrepitosamente en un teatro de Milán. Víctima de la burla y la vejación, este joven abogado intentó un día componer una comedia para vengarse de sus detractores y fue desde entonces saludado con el éxito más rotundo. De ahí que en sus memorias nos diga “vine a pretender el coturno de la tragedia, pero no alcancé los honores sino calzando el borceguí de la comedia”. Las palabras de Goldoni reviven irónicamente la idea de que el espíritu trágico es en cierto modo superior y abren una ventana a la añeja enemistad entre ambos géneros.

Sabina Berman ha escrito un hermoso texto sobre esta rivalidad. “Para hacer una obra de teatro”, nos dice en el prólogo, “se necesita traer a escena dos personajes —un par de rivales— y nada más”. Esta es la esencia del conflicto dramático. La obra se llama *Molière* y su género podría ser el ensayo, un ensayo para la escena protagonizado por el campeón de la comedia,

Molière, y por uno de los grandes trágicos, Racine.

Molière no se preocupa por el rigor histórico sino por el enfrentamiento de dos visiones antagónicas, utilizando la biografía del grandísimo cómico francés como eje de la acción. Para Racine, la risa del público es un fenómeno repulsivo y lamentable: “setecientas personas riendo, mostrando la lengua, los dientes, hasta la epiglotis: toda su obscena animalidad”. Un buen número de directores y autores sigue compartiendo esta aversión a las estruendosas carcajadas del respetable. En su ideario estético, la risa del espectador es un signo de complacencia, de que algo ha salido mal porque el teatro no debe ser entretenimiento, debe ser una experiencia que confronte al espectador con una realidad trascendente. Por el otro lado está Molière, dios de la risa: “Yo conozco al Diablo. Es serio, profundo, pesado; pedante, solemne, aguerrido; se llama Espíritu de la Gravedad, nuestra infelicidad es el material de su negocio y sí, lo odio; lo odio; y odio a esos buitres satánicos asesinos del placer que actúan en su nombre”.

Ciertamente, nada en el mundo existe en un estado de pureza total. Y no es tan difícil que la peligrosa teoría de los géneros teatrales se tambalee intentando explicar por qué un autor es netamente cómico o trágico. Aun así, me llama la atención la vigencia del debate y cómo siguen desatándose luchas encarnizadas con los mismos argumentos. Como sea, hay que reconocer, como lo demuestra Berman en su obra, que la comedia no está impedida para profundizar en los temas que toca. Para ser chistosos, los buenos cómicos tienen que indignar y ofender a alguien. Detrás de las comedias de Molière vive un valiente escrutador moral, sumamente crítico. No es accidental que *Tartufo*, salvaje parodia de un

sacerdote lúbrico y embustero, haya desatado la ira de un Estado eclesiástico que ordenó la quema del teatro donde se representaba la obra.

En la biografía de Molière, llena de episodios amargos que inspiraban sus propias comedias, figura otro tema que vive en un segundo plano de la obra de Berman: la relación entre los artistas y el poder. La amistad inicial de Luis XIV le valió muchos privilegios a Molière, pero la eventual indiferencia del rey lo dejó a merced de sus enemigos, que fueron inclementes. La extraña dupla del gobernante y el artista es el escenario de otro duelo, notoriamente más desventajoso, y que ha dado lugar a numerosos atropellos y extorsiones. En un Estado productor de cultura como el nuestro, Molière nos obliga a revisar nuestra propia relación entre el arte y el poder, mostrando la dolorosa fragilidad del artista-cortesano.

Plaza y Janés publica también la polémica obra *La Malinche*, de Víctor Hugo Rascón Banda, que fue igualmente producida por la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección del alemán Johann Kresnik. Ojalá que pronto veamos más obras de teatro publicadas por esta editorial, ya que no cabe duda de que nuestra capacidad para editar teatro está muy por debajo de la producción de textos que merecen ser publicados. —

LUIGI AMARA

De bolsillo

Luis Ignacio Helguera, *¿Por qué tose la gente en los conciertos?*, Aldus, México, 2000, 73 pp.

En uno de los textos de *Enormes minucias*, Chesterton confiesa el proyecto de escribir un libro enteramente dedicado a las cosas que guarda en los bolsillos. Pero un libro así —se lamenta— sería demasiado largo; además está consciente de que el tiempo de las grandes epopeyas ha pasado ya para él. Pese a que nunca se decidió a emprender dicho proyecto, en muchos de sus ensayos se ocupó de asuntos tan simples como las cosas que guardaba en sus bolsillos: objetos al parecer insignificantes por habituales y hasta manoseados, pequeñas pero incisivas obsesiones en las que reverbera el pasmo por el fulgor de lo banal —la insularidad del temperamento británico, por ejemplo, o la natural adhesión de ese pueblo a la doctrina del sentido común. Encuentro que el volumen en el que Luis Ignacio Helguera ha recopilado los divertimentos, crónicas y ensayos rápidos que escribió entre 1990 y 1997 tiene cierto parecido de familia no sólo con el impulso digresivo y jovial de esas páginas de Chesterton, sino con ese otro libro que nunca consintió el trance a veces penoso y empobrecedor de la realización. *¿Por qué tose la gente en los conciertos?* recoge la serie de manías, inquietudes, ocurrencias y frivolidades que se van acumulando con el paso del tiempo en los bolsillos de la men-

te, y que ya sea en forma de chácharas o de mínimos tesoros exigen de pronto su fijación en el papel. Allí descubriremos la enormidad de las minucias que una conciencia errabunda almacena para el esparcimiento de sus exploraciones heteróclitas: una clasificación de los representantes de la cultura nacional basada en la abundancia y forma de sus cejas; disertaciones juguetonas sobre la función liberadora o astutamente páfida de la tos y los aplausos en las salas de conciertos; crónicas acerca del peligro en el que se convierten los literatos al volante. Textos todos ellos concebidos desde esa inteligencia campante que supone el humor, desde el afán nunca forzado de divertirse y divertir también al lector.

No tiene caso preguntarse el género al que pertenecen las piezas de Helguera. Pues aun cuando en distintas ocasiones ha proclamado su afición por el ensayo inglés, los merodeos de su prosa tarde o temprano nos desorientan favorablemente hasta rozar las variedades del preludeo, la reseña ficticia, o abandonarse con presteza a la tentación del aforismo. Conforme sus frases avanzan el encasillamiento de los géneros gradualmente se desquicia (en el amplio sentido de la palabra) para bien de la curiosidad y de las inquisiciones que ésta conlleva y, no menos importante, para el creciente regocijo del lector.

Como sea, no faltará el lector que juzgue este libro demasiado superficial.

Además de la indefinición y la gracejada bobalicona que Helguera debe sortear con pasos de templanza y de malicia para no precipitarse en la ramplonería, los riesgos que lo acechan son los que acompañan a la ligereza y a la cuidadosa despreocupación: los riesgos de propiciar una lectura volátil. Una lectura en que la sintonía antisolemne y el prurito contra lo grave se confundan con la desatención, y en la que las indagaciones por los pliegues de lo breve puedan crear una sensación de insustancia. Esto es así debido a que las preguntas y los asombros que originan algunos de los textos de este libro tienen esa extraña tensión de las preguntas filosóficas perennes enunciadas con sencillez: esa mezcla de inutilidad y de capital importancia que deja perplejos a unos, indiferentes a otros, y a todos con los brazos meditativamente cruzados. Se trata de esa clase de preguntas y anotaciones inoportunas pero necesarias; de esa perspectiva o punto de observación que se antoja tan innecesaria como oportuna, frente a las que el calificativo de *superficialidad* resulta una simple membrana que únicamente permite pasar a quienes han aprendido a reírse de sí mismos, a quienes, ante la “sombria fidelidad de las causas perdidas”, eligen la respuesta de una mueca acidulada en la que todavía se reconoce una sonrisa.

“Pequeños temas, o grandes, abordados en pequeño” —escribe Helguera en la nota preliminar. Justo la dimensión exacta para que la economía, la minuciosidad de su lenguaje despida todos los destellos de su sugerencia, y para que los alojemos por tiempo indefinido en nuestros bolsillos sonrientes, mientras nos dejamos contagiar por el refinamiento y la agudeza de su impulso jovial. —

Cintillo La Salle