

## EL SILENCIO DE NELLIE CAMPOBELLO\*

Jorge Aguilar Mora

El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la duzeza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo.

Al inicio de *Cien años de soledad* (1967), García Márquez recreó así aquella cláusula de *Pedro Páramo* (1955): «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo».

De esta hermosa manera, *Cien años de soledad* le reconoció a la novela del mexicano que le hubiera servido de guía en la entrada al laberinto de su estilo. Como todos sus lectores recuerdan, García Márquez incorpora en su narración personajes de otras novelas latinoamericanas: Víctor Hughes de *El siglo de las luces*, un personaje relacionado con el protagonista de *La muerte de Artemio Cruz*, el bebé Rocamadour de *Rayuela*... Sin embargo, en la novela del colombiano, que es la narración voraz y total de la historia de una familia y de una nación y que es también el símbolo lingüístico de un continente (y muchas cosas más, afortunadamente), *Pedro Páramo* no está presente en la mención de uno de sus personajes, está tejido con su propia carne textual, ofreciéndole a su imagen inaugural el ritmo, el tono lexical, la medida de las frases: la frase inicial de *Cien años de soledad* será un tema fundamental a lo largo de la novela con variaciones en momentos decisivos de la historia, siempre ante la cercanía de la muerte, como en el memorable pasaje de la masacre de obreros de la bananera. Más aún, al final mismo de su novela, García Márquez

\* Este trabajo es el prólogo de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* de Nellie Campobello (México: Era, 2000). Lo reproducimos con autorización del autor.

volvió a recoger una imagen procedente justo de la última línea de *Pedro Páramo*, cuando Aureliano, al despertarse de la borrachera por la muerte de Amaranta Úrsula y al recordar a su hijo, cree que ésta ha resucitado para ocuparse del niño: «Pero el cadáver era un promontorio de piedras bajo la manta».

Al mismo tiempo, el sentido propio de la frase y de la imagen que unen a estas obras define la intransferible originalidad de ambas. Ese momento, años después, en que el padre Rentería recordaría la noche en que murió Miguel Páramo no aparece en la narración de *Pedro Páramo*; en cambio, el momento en que el coronel Aureliano Buendía, ante el pelotón de fusilamiento, recordaría cuando su padre lo llevó a conocer el hielo reaparece en *Cien años de soledad* unos capítulos después y se convierte en uno de los momentos críticos de la narración y de la novela.

El montón de piedras en que se convierte Pedro Páramo es la imagen más irónica posible ante el Cristianismo como institución; y el montículo de piedras en que se ha transformado Amaranta Úrsula es la metáfora más desoladora ante el optimismo historicista de la perfectibilidad humana.

La novela de Rulfo es el ejemplo magistral de la novela más abierta y más libre de la literatura latinoamericana del siglo XX; la del colombiano, igualmente magistral, es la estructura autosuficiente más perfecta en ese mismo siglo.

*Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho* de Nellie Campobello. Ésta anticipa lúcidamente muchos rasgos que definirían el estilo de Rulfo: ese trato constante de las palabras con el silencio; ese parentesco en acción del silencio con la sobriedad irónica, tierna, de frases elípticas, breves, brevísimas, a veces casi imposiblemente breves; esa velocidad de la narración que, sin transición, recorre instantáneamente todos los registros del lenguaje y todas las intensidades de la realidad; esas metáforas súbitas y reveladoras de una acendrada unidad y fragilidad del mundo en donde lo humano y la naturaleza dejan de oponerse; esa convicción profunda, terrenal, de que el lenguaje, su lenguaje, co-responde a una experiencia propia e intransferible.<sup>1</sup>

Y también está en *Cartucho* la fragmentación de la historia, la diseminación azarosa de imágenes que se conectan internamente, a través de canales profundos pero indistinguibles del tejido de las palabras. En Campobello, ese cuerpo último es la contemplación maternal de la lucha villista en o desde Hidalgo del Parral, Chihuahua; en la de Rulfo, la inversión de dos mitos totali-

1. Esta velocidad, que quiere reproducir el tono y la uniformidad de la oralidad, es en gran parte responsable por la dificultad de la puntuación en muchas partes de esta primera versión de *Cartucho*.

zadores: el Paraíso perdido y la fundación de un mundo (o, específicamente en el caso cristiano, de una Iglesia).

Campobello escribió la crónica de lo que casi nadie quería, ni ha querido, escribir: del período entre 1916 y 1920 en el estado de Chihuahua. Los pocos historiadores que han tocado este tema han coincidido en llamarla la época más sombría de la historia de esta región. Alberto Calzadías Barrera, un admirable rescatador de testimonios de protagonistas revolucionarios en varios libros indispensables, la caracteriza de esta manera: «Nos estamos acercando a la fecha en que se inicia en el estado de Chihuahua la guerra de guerrillas más cruel y salvaje que se ha conocido en nuestra historia».<sup>2</sup> Y recientemente, Friedrich Katz, en su extraordinaria biografía de Villa, la describió así: «Los años 1917 a 1920 fueron la etapa más cruel que vivió Chihuahua durante la revolución y uno de los períodos más oscuros de toda su historia».<sup>3</sup>

Katz, fiel al título de su libro y fiel a su método propio, siguió con cuidado las actividades de Villa en estos años; y no se detuvo en otros personajes, por decirlo así, secundarios. Calzadías Barrera, en cambio, menos sistemático que Katz, recorrió la época a través de los testimonios de muchos de los participantes directos en esta guerra sombría.

Nellie Campobello se aproximó todavía más al acontecimiento pasajero, instantáneo, aparentemente in-significante, pero profundamente revelador. Ella no describió las batallas, ni las posiciones políticas; no rescató los testimonios extensos de los guerreros. Ella fue a su memoria para perpetuar los instantes más olvidables, para otros, y más intensos, para quienes los vivieron. Ella escribió de lo sucedido en «una tarde tranquila, borrada en la historia de la Revolución»; escribió de momentos literalmente originales de la historia y de personajes únicos como Pablo López, como Catarino Acosta, como José Díaz, como Pancho Villa, un hombre que «nació en 1910», ya que «antes nunca existió».<sup>4</sup> Y su libro es una baraja desparramada en un azar, en un azar marcado, como las tarjetas de Martín López o como las cartas de «El Siete».

Rulfo narró, uniéndolos de manera estructuralmente perfecta, el mito del regreso de un hijo al paraíso de su madre y el mito de un san Pedro fundador, como piedra que es, de un mundo autosuficiente: «Eres piedra...» Pero aquel paraíso nunca fue sino un infierno, desde el momento mismo en que recibió su nombre: Comala; y el fundador nunca fue otra cosa que la piedra que le daba nombre —Pedro—, nunca fue otra cosa que un montón de piedras que ter-

2. Alberto Calzadías Barrera, *Hechos reales de la Revolución. El general Martín López, hijo militar de Pancho Villa. Anatomía de un guerrillero*, tomo V, México, Editorial Patria, 1975, p. 124.
3. Friedrich Katz, *Pancho Villa*, tomo II, México, Era, 1998, p. 214 (Trad. de Paloma Villegas).
4. Nellie Campobello, «Perfiles de Villa», *Revista de Revistas, el semanario nacional*, año XXII, No. 1160, 7 de agosto (1932), pp. 14-15.

minaron derrumbándose y dejando caer, en el mismo acto, al pueblo y a la historia. Estas inversiones de dos mitos originales estructuran la novela: al principio, Juan Preciado aprende, aún antes de llegar, que Comala es literalmente un comal, más caliente que el infierno; al final, Pedro Páramo regresa al contenido tangible de su propio nombre, se encuentra con lo que siempre ha sido: una piedra. El punto de unión entre ambas inversiones es Abundio: medio hermano y guía de Juan Preciado; hijo y asesino de Pedro Páramo. Esta abundancia de sentido de un personaje que solo aparece al principio y al final se sostiene gracias a un vacío: Juan desconoce que Abundio es su medio hermano y Pedro no reconoce a su hijo. Rulfo entró solo a un territorio que nadie había pisado. Y desde entonces, nadie, en la literatura mexicana, ni en la latinoamericana, ha recorrido con tanta intensidad ese territorio de una historia que se confunde con la destrucción de un proceso de simbolización. Herido de muerte, Pedro Páramo ve cómo «se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas» y cómo todos se van de él; y luego «se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras». Y el pueblo, como él mismo lo había predicho, se vuelve un páramo. El símbolo regresa a su principio, se deshace en sí mismo: la novela *Pedro Páramo* es nada menos que la transformación de un símbolo en su materia; y en ese sentido es todo lo contrario del proceso mítico cristiano y de todo proceso mítico.

Las obras maestras de Campobello y de Rulfo son opuestas y complementarias: *Cartucho* presenta la tensión que produce el cruce de lo personal con lo histórico; *Pedro Páramo*, en cambio, muestra el desmoronamiento simbólico y narrativo de cualquier intento de unidad de lo personal con lo histórico y con lo mítico. Pero, al mismo tiempo, ambas invierten de manera prodigiosa, conceptual y estilísticamente, todos los lugares comunes de la literatura mexicana. Esta inversión singulariza ambas obras y también las protege contra la banalización.

Nadie ha hecho la genealogía de la narrativa de la Revolución mexicana: por ello es imposible darle aquí una interpretación más amplia a esta estrecha filiación de *Cartucho* con *Pedro Páramo*. De cualquier modo, este acercamiento de las dos obras no pretende que la primera reciba su legitimidad de la fama reconocida de la segunda.

Es cierto que *Cartucho* no ha tenido el reconocimiento que merece su singularidad y maestría narrativas; pero, dada la naturaleza de la república literaria mexicana en el siglo XX, donde la única cualidad permanente es el olvido de su propia tradición, el caso de *Cartucho* no es excepcional.

Circunstancias históricas y sociales impidieron en México el surgimiento de una vigorosa y decisiva vanguardia en los años 10 y 20: como empresa colectiva (aunque no necesariamente unificada), no existió en México nada tan trascendente como el movimiento peruano y como el argentino. La vanguar-

dia continental europea se manifestó muy esquemáticamente en los estridentistas y muchos años les tomaría a sus postulados más profundos en madurar y en incorporarse, de manera sorprendente y paradójica, a formas correspondientes más a la poesía pura que al estricto vanguardismo: en el clasicismo riguroso de *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta y en el clasicismo deslumbrante de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. La «otra vanguardia», la vertiente prosaísta de la anglo-sajona, apareció, como lo mostró hace tiempo José Emilio Pacheco, a través de Pedro Henríquez Ureña y de Salomón de la Selva, quien en 1923 publicó en México *El soldado desconocido*.<sup>5</sup>

Aquellas mismas circunstancias históricas y sociales provocaron también la compulsión de inventar una línea «coherente» e higiénica de generaciones o grupos que, entre otras consecuencias, convirtió a *Los de abajo* en una novela ejemplarmente «revolucionaria», hizo de *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* paradigmas de estilo clásico, estableció una secuencia genealógica aparentemente comprensible y explicable (Ateneo-Contemporáneos-Octavio Paz) y dejó al margen, como un «género» aislado, solo conectado anecdóticamente con un período histórico, a casi toda la narrativa de la Revolución (decenas y decenas de obras).

Este aislamiento de la «novela de la Revolución» se rompe, en apariencia, con la inclusión en el canon del clasicismo mexicano de obras como *El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, las *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán; o la autobiografía de Vasconcelos; o incluso, como obras de clausura, *Pedro Páramo* y *La muerte de Artemio Cruz*. Una crítica con aspiraciones de pureza estética o de pereza teórica ha escogido la solución más simple y engañosa: considerar a todos estos textos como «novelas».

Estos casos, sin embargo, en vez de establecer una continuidad, revelan más claramente la complejidad del discurso narrativo de la Revolución. El carácter novelesco de las obras de Rulfo y Fuentes no está en cuestionamiento; pero la autobiografía de Vasconcelos y dos de las obras de Guzmán (*El águila...* y *Memorias de Pancho Villa*) establecen —como muchas otras de este «género»— una relación plural muy intensa y complicada entre el discurso autobiográfico, el histórico y el literario. Precisamente su singular calidad artística abre perspectivas aún inexploradas por la crítica: la relación entre el discurso individual y el colectivo, la relevancia de la imaginación en la verosimilitud histórica, la persistencia del eclecticismo como el método más practicado por nuestros pensadores y artistas...

*Cartucho* está justamente en todos esos vértices críticos de nuestro discurso histórico-literario: es quizás el libro más extraordinario donde se funden —sin

5. José Emilio Pacheco, «Notas sobre la otra vanguardia», *Revista Iberoamericana*, Nos. 106-107, enero-junio (1979), pp. 327-334.

solución de continuidad— la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar.

Se ha atribuido el menosprecio de *Cartucho* al hecho de que fuera escrito por una mujer. La historia de la literatura mexicana y las declaraciones mismas de Nellie Campobello indican que esa razón fue solo un elemento entre otros: ciertamente, el destino de esta obra es un ejemplo del menosprecio en nuestro país por el talento singular de una mujer; pero ese mismo destino también habla —como lo señaló la misma Campobello— del autoritarismo de los adultos ante los jóvenes, de las luchas inescrupulosas por el poder literario y del duradero repudio del «bandido» Villa y de todos sus soldados: «Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila. A todos sus hombres los clasificaban de horribles bandidos y asesinos».<sup>6</sup>

Además, sabemos (o, mejor dicho, no sabemos) de muchas obras escritas por hombres y que fueron tan ignoradas como la de Campobello. Basta con recordar las novelas y los cuentos de Rafael F. Muñoz, algunos textos del Dr. Atl, la novela *Juan Rivera* de Ramón Puente, *Tratados de un bien difícil* de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, partes de las memorias de *Nemesio García Naranjo*... Incluso la apreciación crítica de *Muerte sin fin* de José Gorostiza ha sido, en general, parca y reticente, si se tiene en cuenta que no solo es el mejor poema mexicano del siglo XX sino uno de los mejores de la lengua española de todos los tiempos.

Recientemente ha aparecido *Nellie Campobello: eros y violencia* de Blanca Rodríguez, libro notable por su singular y rica aportación de datos y observaciones, aunque el título no corresponda con el contenido.<sup>7</sup> Gracias a este libro se puede constatar que, en general, la obra de Campobello ha sido más apreciada en el extranjero que en México.

Lamentablemente, la única traducción completa de *Cartucho* al inglés es pésima: a la ignorancia del español por parte de la traductora (y sobre todo del español del norte de México), hay que agregar por lo menos un descuido mayúsculo que omitió una columna de la edición hecha por Castro Leal para Aguilar y volvió incomprendible este texto formidable llamado «Mugre». Doris Meyer es la responsable de esa falta de respeto.<sup>8</sup>

6. Nellie Campobello, «Prólogo», *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960, p. 14.

7. Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.

8. Véase la p. 939 de Antonio Castro Leal, editor, *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1960 (9a. ed., 1970) y la p. 30 de Nellie Campobello, *Cartucho and My Mother's Hands*, trad. de Doris Meyer, University of Texas Press, Austin, 1988. (En los créditos sobre los derechos de autor se le atribuye a *Cartucho* la fecha de 1931, pero no fue traducida la edición de 1931 sino la arriba señalada).

Otro libro recién aparecido sobre Campobello es el de Irene Matthews: *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, el cual, aunque aporta datos muy importantes y declaraciones de Campobello muy reveladoras, está escrito en un español que muchas veces no se reconoce a sí mismo y contiene errores y descuidos lamentables.<sup>9</sup>

La primera edición de *Cartucho* es de 1931. Contenía 33 textos de imposible definición. Enmarcados casi todos por esa etapa trágica y desconcertante en que el villismo, entre fulgores de heroísmo y de integridad inauditos, comenzaba a descomponerse; por esa etapa que se inició con las derrotas definitivas de la División del Norte (abril-julio de 1915) y que se prolongó con los años del regreso de Villa a la guerra de guerrillas (fines de 1915-principios de 1920), esos textos eran relatos de esa frontera intangible, inasible, invisible entre la vida y la muerte, eran estampas de la fugacidad terrenal, eran memorias desparramadas en imágenes, eran descripciones de momentos intrasferibles (sobre todo el de la muerte), eran retratos de personajes que llenos de nombre andaban por el mundo en busca del apodo y del anonimato, eran semblanzas de personajes que se presentaban ya anónimos, eternamente anónimos, perdurando en su propio tiempo, en esa singularidad de los momentos que supieron, con una sabiduría irrecuperable, hacer suyos. Cada uno de ellos, como en un movimiento particular, era menos y más que la totalidad del libro. *Cartucho* fue y sigue siendo un libro singular: una suma incandescente con la plenitud de partes que pueden ser mundos autosuficientes.

La primera frase del primer texto, cuyo título le daba nombre al libro, decía: «Cartucho no dijo su nombre». La velocidad de la frase era más rápida que las mismas balas y, sobre todo, más deslumbrante. Era un fognazo de origen desconocido, de fin desconocido. Era un fognazo que solo quería ser eso: un fulgor. Y así, cuando Cartucho desaparecía, la Mamá de Nellie preguntaba por él y «José Ruiz, de allá de Balleza, le respondía: ‘Cartucho ya encontró lo que quería’».

«Cartucho no dijo su nombre»: decía Nellie Campobello al principio de su libro. Y con la primera frase definía ya la postura de su estilo: entregarse con fidelidad al movimiento azaroso de los afectos de una niña y a la premura de los recuerdos de Mamá, una mujer adulta que quería ser fiel al destino de sus muertos.

Frente a esos afectos y frente a esos recuerdos, los personajes pasaban con una rapidez atónita, como si atravesaran un cuadro muy definido de percepción con la fugacidad con la que entraban al pueblo o con la que visitaban la casa de Nellie. No solo eso. Pasaban por la narración sin ninguna necesidad de

9. Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, México, Ediciones Cal y Arena, 1997 (Col. Los libros de la Condesa).

detenerse y siempre iban en busca de lo que más querían: su destino. Esas narraciones invertían la causalidad convencional de su época. Sus inicios más característicos no partían del origen temporal o temático; eran súbitos, inesperados, sorprendentes, como si desde el principio se estuviera resolviendo un enigma que nunca se había pronunciado o que se había enunciado fuera de la narración: «Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado»; en otras ocasiones, el origen era geográfico y literal, tan literal que se volvía opaco, sobre todo cuando se refería a pueblos cuyo sentido era pleno solo para la narradora o para los personajes que habitaban el libro o las regiones del norte mexicano: «El coronel Bustillos era de San Pablo de Balleza». Pero la imagen inicial más persistente era la impresión veloz, azarosa, intensa de los personajes: «Agustín Gracia era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce...»; «Nervioso, delgado, caminando recto...» (desgraciadamente, este principio enormemente dinámico y efectivo de «Epifanio» sería eliminado en la segunda edición).

Correspondientemente, sus finales tenían muchas veces acento de plegaria; redundancia ritual; plenitud de ceremonia religiosa. Respondían, no a la estructura dramática, sino a la trágica: el sentido no nacía del final de un hecho sino de la asunción de un destino. El texto de «Bartolo» era ejemplar en su conclusión. Se contaba primero cómo Bartolo se había unido a la Revolución después de haber matado a un hombre con quien se había fugado su hermana y a continuación se hablaba del noviazgo de Bartolo con Anita, una joven de Parral. En una súbita transición aparecía la hermana de Bartolo buscando a Anita «para que me diga los lugares donde él estuvo, lo que él quiso, lo que él hacía». Sin mencionar su muerte, Bartolo era recuperado a través de los recuerdos de su novia y de la misma Nellie. Finalmente, se volvía explícito el amor de la hermana y se repetía como una letanía el motivo central de la historia: «La hermana lo quería mucho, era muy bonita, tenía muchos enamorados. Bartolo dijo que iba a matarle a todos los hombres que anduvieran con ella».

Esta inversión de las relaciones causales narrativas eran un síntoma más de la visión de un mundo al revés. Sin embargo, a diferencia de la operación que realizó años después Rulfo, donde se invertían mitos fundamentales de Occidente, el hallazgo iluminador de Campobello fue hundir a la historia —a la macrohistoria— en las minucias, en los rincones, en la anonimidad, en los sobreentendidos, en los recintos más diminutos de la voluntad de los hacedores de esa historia. No había detalle en Campobello que no tuviera un sentido totalizador, no había instante que no fuera la grieta finísima por donde penetraba la eternidad. La historia monumental estaba boca abajo, de bruces sobre su insoportable literalidad, sobre su propia fugacidad, sobre las cicatrices del recuerdo, sobre el esplendor indiferente de la naturaleza, sobre la belleza instan-



tánea de alguien a punto de morir, sobre la mugre o lo grotesco de un cadáver inolvidable, sobre la decisión inquebrantable del mundo y de ciertos habitantes suyos —allá en la Segunda del Rayo de Parral, Chihuahua— de afirmar su existencia pura, su pura existencia, punto por punto, segundo por segundo, como si fueran —mejor que ambiciosos de poder y de fama— simplemente hormigas: «Hacia una bella figura, imborrable para todos los que vieron el fusilamiento. Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada».

En 1931 (y hoy) no solo era imposible definir temáticamente aquellos 33 textos; muchas veces, también, era imposible decidir quién narra. Eran imágenes de infancia y eran momentos contados indirectamente por la madre y eran versiones de testigos de otro hechos que ni la niña ni la madre habían podido presenciar y eran transcripciones de las confidencias de todos los que pasaban por aquella casa en la Segunda del Rayo: ¿qué eran? A veces, un texto brevísimo, de unos cuantos párrafos, era todo eso y más, también era una leyenda.

Solos, los 33 relatos de la primera edición mostraban el testimonio, admirable por su precisión y por su fidelidad a sí mismo, de la experiencia de una niña ante la muerte. Con auténtica naturaleza infantil, Campobello transmitía esa visión descarnada donde el niño no ha interiorizado aún ninguna moral, donde no ha caído en la seducción de creerse un yo idéntico a sí mismo.

Campobello no había asumido la «seriedad» del adulto, éste sí verdaderamente egoísta, que, con espanto disfrazado de tolerancia, reprueba que una niña trate a los muertos como juguetes. Y con aquella distancia infantil, la narración denunciaba y ridiculizaba los juegos de los adultos donde se mata, se ejecuta prisioneros, se asesina, se masaca con una legitimidad que no tiene otro sustento que la supuesta seriedad de la edad madura, es decir, la arbitrariedad con la que el poder y la autoridad imponen sus asuntos como ridículamente «trascendentales» e inevitables.

Después de hacer suyo un cadáver que pasaba varios días tirado frente a su casa, la niña, con una franqueza desconocida (olvidada) para los adultos, confesaba, cuando se llevaban a «su muerto», que «me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera ante mi casa» («Desde una ventana»). Muchos críticos se han escandalizado ante esta franqueza. Lo han hecho con mesura, por supuesto, queriendo restarle importancia, o evitando darle la importancia que merecería si ellos mismos trataran de ser coherentes con sus objeciones. Esta incongruencia de la crítica revela que se debería agregar, a la lista de las razones para el menosprecio de este libro (el sexismo, las luchas de poder literario, el repudio de Villa), otro más, y no el menos importante: el profundo pavor ante la visión directa, objetiva, amoral, inmediata de una auténtica niña.

En esa perspectiva, *Cartucho* se presentaba como un reto al autoritarismo de los adultos, como una denuncia de esa deformación que consiste en proyectar, contra la corriente del tiempo, la imagen de la madurez en la infancia.

Todos los niños acumulan muertos, todos los niños tienen esa doble visión de la muerte que manifiesta tan precisamente la narradora de *Cartucho*. No es culpa de ellos que los adultos hayan olvidado —por pudor moral o por miedo o por ambas cosas— que la muerte tiene dos caras: una material, brutal, corporal, casi impersonal (la primera versión del texto recién citado decía: «soñando en que fusilarían otro», sin la *a* preposicional de persona); y otra cara, ideal, virtual, literalmente espiritual y siempre postergada.

Los niños saben que esas dos caras nunca se juntan, aunque vivan contemporáneamente: en «El muerto», la narración era dolorosamente lúcida. Primero aparecía, súbitamente, aquella figura de un jinete, mutilado de una pierna, que «iba pálido, la cara era muy bonita, su nariz parecía el filo de una espada... él creía que iba viendo un grupo de hombres grises, que estaban allá arriba de la calle y que le hacían señas... no volteó ni nada, iba como hipnotizado por las figuras grises...». Una hermana de Nellie comentaba que el hombre iba muy amarillo.

«—Va blanco por el ansia de la muerte— dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos, porque lo que yo sentí en ese momento, lo que vi, fue un muerto montado en su caballo». Inmediatamente después, en una balacera, aquel hombre anónimo, a quien la narradora solo podía identificar como «El Mochito», caía acribillado y recibía dos tiros de gracia. El texto terminaba: «A pesar de todo, aquel fusilado no era un vivo, el hombre mocho que yo vi pasar frente a la casa ya estaba muerto». La niña sabía ver los cadáveres donde nuestros cuerpos se entregan a la nada, donde la materia recupera esa omnipotencia suya que nos ha prestado por algunos años; y también sabía ver, como en el caso del «Mochito», la otra muerte, la virtual, la que traemos siempre con nosotros, a veces casi tangible, a veces solo visible, casi siempre agazapada.

Una de las singularidades del estilo de Nellie Campobello residía precisamente en cómo a los 31 años de edad (o a los 22, según la fecha de nacimiento que se acepte de ella: o 1900 de acuerdo con los investigadores más acuciosos o 1909 de acuerdo con una versión cuyo origen es la misma Campobello), residía en cómo a los 31 o 22 años de edad había conservado, intacta, intacta, la perspectiva de su niñez.

Nellie Campobello no fue, como niña, diferente a otros niños. Fue diferente porque los acontecimientos históricos le ofrecieron juguetes que no solo eran muñecas, que también eran cadáveres reales, visibles, tangibles, cotidianos. Y fue diferente, pero no como niña, sino como adulta, por la intensa voluntad que ejerció y que nunca abandonó de mantener viva aquella perspec-

tiva de sus ojos de la infancia. Ella lo sabía muy bien y fue una elección, fue la elección de su destino.

Si Nellie Campobello nació con el siglo, como todo parece indicar (véase la biobibliografía adjunta), los acontecimientos que ella narraba como niña no habían sido contemplados por los ojos de la infancia sino por los de una adolescente que tendría entre 15 y 19 años (hay datos que señalan que justamente a esta última edad Nellie tuvo un hijo). De ser así, *Cartucho* se elaboró entonces voluntariosa, premeditadamente, a partir de una decisión de rescatar la autenticidad, la inmediatez, de los recuerdos. La decisión de trasladar la perspectiva del relato a la mirada de la infancia fue genial. Y esa elección no destruía, ni falsificaba, la asunción de aquellos muertos como juguetes de infancia. Por el contrario, le daba una legitimidad vital, interna, más profunda.

Esta legitimidad se puede contrastar con otra crónica, igualmente legítima, de una niña, en Parral y en esos mismos años. Celia Herrera, en *Francisco Villa ante la historia*, narró en detalle dos ataques villistas a Parral: el de julio de 1917, en que murió el general Sobarzo, y el de abril de 1919.<sup>10</sup> Herrera quería denunciar los horrores cometidos por las hordas o chusmas de bandidos, de vándalos villistas; empresa exactamente contraria a la de Campobello. La legitimidad de su denuncia se volvió, por desgracia, esquemática, pues finalmente los villistas solo aparecían como protagonistas de una guerra civil y su calidad de vándalos o bandoleros se reducía a una mera adjetivación de la autora. Nada en el texto demostraba la naturaleza denigrante que ella les atribuía a los villistas. No había pruebas, solo había desprecio, que tenía posiblemente su justificación, pero que no nos ayuda a entender ni las vivencias personales, ni los acontecimientos históricos.

Como Herrera no demostraba nada, se volvía inevitable el maniqueísmo moral. Campobello, aunque con el propósito explícito de reivindicar a esos bandidos villistas que tanto odiaba Herrera, no ocultaba la violencia, ni dividía la realidad en dos entidades morales sin reconciliación posible. La visión infantil contemporánea a los hechos y la presencia de la madre creaban puentes sólidos que impedían cualquier separación maniquea del mundo. El discurso de Herrera era el de una adulta que recordaba sus impresiones de niña y que juzgaba desde su posición de madurez a los personajes y hechos de su pasado; el de Campobello era el lenguaje de una niña que ha permanecido en su memoria, que recorre su memoria como se recorre el presente.

Así, que Campobello hubiera nacido, como ella decía, en 1909 y hubiera presenciado entre los 6 y los 10 años la mayoría de los hechos que relataba; o que fuera en 1900 y hubiera trasladado narrativamente los hechos de su ado-

10. Celia Herrera, *Francisco Villa ante la historia (a propósito del monumento que pretenden levantarle)*, 1a. parte, México, s.p.i., 1939.

lescencia a la perspectiva infantil, la fuerza del estilo de *Cartucho* en 1931 era tan inaudita que rescató para siempre vidas únicas, destinos de alegría trágica, momentos imborrables, y fundó una genealogía literaria que llegaría a *Cien años de soledad*.

Debemos recordar que ningún muerto de la niña Campobello era un muerto cualquiera. Como ella lo señalaba al final de su prólogo, eran sobre todo fusilados o muertos en combate. Y estos fusilados o muertos en combate no eran tampoco muy comunes, en todos ellos había un rasgo único: asumían íntegramente su destino. Eran personajes anónimos, eran rancheros del Norte, y eran personajes trágicos.

Más notable aún es la ya señalada ausencia de maniqueísmo ideológico y moral bien destacado en libros como el de Celia Herrera y muy común en esa época: la división de partidos entre «revolucionarios» y «bandidos». Los personajes trágicos de Campobello eran villistas, desertores del villismo (Santos Ortiz en «Los hombres de Urbina» es quizás uno de los personajes más admirables del libro) y hasta enemigos acérrimos de Villa, como Epifanio, el «colorado» (orozquista) a quien fusilaron por ser «amigo del obrero» o como ese coronel Bufanda, «carrancista que mandó matar todo un cuartel que estaba desarmado» y el cual, asesinado por la espalda y posteriormente pateado por todo el pueblo, «siguió sonriendo».

La niña percibió cómo estos personajes, que tal vez no poseían su vida por completo, sí asumían íntegramente su muerte como el recinto inexpugnable de su redención, como el último recurso de afirmar su humanidad ante todos los testigos de la opresión, la indiferencia, la arbitrariedad, el poder, el menosprecio. Eran desposeídos, eran la escoria, eran bandidos, pero nadie podía arrancarles el dominio sobre su modo de morir.

En la misma época, solo Rafael F. Muñoz llegó a describir con tanta intensidad como Campobello esta voluntad trágica de muchos revolucionarios (¡Vámonos con Pancho *Villa!* se publicó el mismo año que *Cartucho*). Ambos escritores son los primeros que introdujeron en la literatura mexicana una dimensión vital desconocida hasta entonces: la seriedad del destino. Esta seriedad es difícilmente alcanzable en un país donde la desigualdad social y la incapacidad histórica de sus elites gobernantes tienden a convertir la imagen de la vida —y hasta sus detalles más íntimos— en una constante parodia o en una duración desvalorizada y a veces hasta vergonzosa. Antes que aquéllos, Martín Luis Guzmán, en *La sombra del caudillo*, había percibido la posibilidad trágica en los avatares del general Aguirre, pero había considerado ese destino no como una elección personal sino como un castigo. Su clasicismo, su visión escéptica de la Revolución y su fascinación no correspondida ante el poder, le impidieron a Guzmán concebir que un joven general tuviera la dignidad de un personaje trágico. En las circunstancias mexicanas, no había espacio, según él,

para el ejercicio de la voluntad, ni para la intervención divina, solo para la maquinaria ineluctable y corrupta del gobierno. Muñoz y Campobello, desviando su mirada del poder y dirigiéndola hacia los bandidos derrotados, supieron regresarle al destino trágico su singularidad y su inocencia. Y su grandeza.

En el primer texto del libro, el personaje del que nunca sabremos el nombre y del que solo sabremos su apodo, «Cartucho», siempre cantaba la misma canción hasta hacer de ella la única cantable, la única posible: «No hay más que una canción y ésa era la que cantaba 'Cartucho'». Así son todas las vidas únicas: se canta siempre la misma canción; lo único que cambia es la intensidad. La diferencia entre una vida mediocre y una vida trágica está en la elección del nivel de intensidad. Y «Cartucho», cantando la única canción posible, escogió la intensidad máxima, la más pura, la más colectiva: encontró la muerte que quería y se confundió con todos sus semejantes en un acto único: «El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos».

Con esa unión de la singularidad (que no la individualidad con su nombre completo, su lápida con los años de nacimiento y muerte), con esa unión de la singularidad y la colectividad, de la canción única con el anonimato, el primer texto de *Cartucho* era como el tema afirmativo que daba la clave musical de todo el libro.

Los personajes de Campobello se distinguen por la asunción de su destino trágico, por el sentido colectivo de su personalidad, por su vocación irresistible hacia el anonimato.

Carentes de un dominio sensible sobre su propia vida, por las condiciones de un régimen oprimente y luego por las vicisitudes de la guerra, estos soldados daban el ejemplo de cómo se podía ejercer la dignidad humana asumiendo hasta el final la responsabilidad de su tiempo, de su vida biológica, ya que la vida social y política les era negada. Para muchos de ellos, esa manera de morir, de morir por una causa y por un caudillo, a los que veían como una prolongación de ellos mismos, era su única posesión, era literalmente lo único que tenían. Y eso lo ofrecían con gusto: a ellos mismos y a los compañeros que los veían morir.

Solo la flojera de pensamiento puede atribuir esta actitud al machismo o al desprecio por la vida. En sus condiciones personales, sociales e históricas, esos soldados afirmaban su carencia total de recursos materiales y su riqueza espiritual de ser dueños bien conscientes de su destino.

Existen testimonios (y no de villistas sino de espías norteamericanos) que hablan precisamente de ese orgullo con el que los soldados de Villa se poseionaban de su muerte y la ofrecían a quienes quedaban detrás, en las trincheras. Y no era una actitud de mansedumbre o fatalidad ante la matanza, pues de hecho usaron y transmitieron formas muy efectivas de ataque en contra del ejército federal; eran decisiones vitales en situaciones irremediamente extre-

mas donde el miedo estaba ausente y donde solo estaba presente el convencimiento de que le estaban dando **sentido** a su vida.

Los fusilamientos son momentos especiales en la relación con la muerte. Representan esa instancia en la que el gran misterio de la vida, el «cuándo» de la muerte, ha sido, no revelado, pero sí borrado por otro, por otro que ha impuesto una fecha para el fin de un transcurso vital ajeno. Si el condenado a muerte tiene la solución del misterio más imponderable, nadie le envidia ese conocimiento. Ante esa situación límite, nuestra posición vital se nos vuelve ambigua, si no es que paradójica: en la vida cotidiana, avanzamos con la zozobra de desconocer el «cuándo» y, al mismo tiempo, si se nos concede la oportunidad, nos negamos a saber la fecha de ese cuándo que quisiéramos desentrañar. Y nadie envidia al condenado, tampoco, porque a éste no solo se le impone la terminación de su vida, se le impone además una seclusión que reduce al mínimo el ejercicio de la voluntad. Sin embargo, Campobello mostraba magistralmente, una y otra vez, cómo en ese punto estrecho de la celda de un condenado a muerte se podía desplegar, con una libertad inaudita, la voluntad soberana del ser humano y se podía superar incluso el poder que los verdugos ejercían sobre el reo. Nada más ejemplar que los casos de Santos Ortiz en «Los hombres de Urbina» y de Pablo López en «Las tarjetas de Martín López». Mientras que este último texto apenas fue alterado para la segunda edición (se eliminó una frase), es en verdad doloroso que el primero fuera modificado exactamente en ese momento en que Nellie Campobello quería expresar cómo Santos Ortiz, ante el conocimiento de su muerte cierta, se posesionaba de su tiempo, se hacía dueño absoluto de su vida. En la primera edición, la concisión de las frases era insuperable: «Cuando ya tenía quince días de preso, uno de los compañeros, amigo íntimo que iba a morir junto con él, le dijo: ‘rasúrate, Santos, pareces enfermo y triste’. ‘Ya me van a matar y quiero terminar esta novela’. **Santos Ortiz no sabía si iba a estar en la cárcel una hora, dos días o un mes, sabía que lo iban a matar**».<sup>11</sup> Esto último, que yo subrayo, solo adquiere su sentido de urgencia y de transcendencia si captamos su ritmo oral, su movimiento elíptico apoyado en el tono casi desesperado con el que la narradora nos quiere transmitir la información de una situación límite, irreversible.

Con esa concisión, Campobello mostraba que la urgencia de Santos Ortiz por terminar *Los tres mosqueteros* (novela que le había enviado la mamá de Nellie) era su única manera de llegar con su propio tiempo al tiempo que le habían impuesto de su propia muerte. La lectura de una novela fue la manera que encontró de asumir su vida con la única plenitud posible en esos momentos. ¿Cuántos han podido aceptar esos momentos últimos con la dignidad y la

11. Yo subrayo.

plenitud de Santos Ortiz o de Pablo López? Por ello, Martín, el hermano de éste, repetía y repetía, enseñando las fotos de su fusilamiento: «yo tengo que morir como él, él me ha enseñado cómo deben morir los villistas».

Así como se ha entendido mal ese supuesto «desprecio» por la vida —que era precisamente lo contrario—, también se ha entendido muy «sociológicamente» y muy esquemáticamente la relación de esos soldados con Villa. Los análisis del caudillismo latinoamericano no solo importan modelos inaplicables a la historia de este continente, también ignoran las relaciones profundas e intensas de contacto vital entre el caudillo y sus seguidores. En el caso de Villa, la identidad de los soldados con su figura era total: eliminaba definitivamente la relación de jerarquía y de poder, pero le daba su energía al movimiento —violento, sin duda— del cuerpo colectivo (que se quedó con el nombre de «División» porque Carranza, para humillarlo, le negó el de «Cuerpo de Ejército»). A pesar de ello, la División del Norte era un organismo mucho más corporal, si se puede decir, que, por ejemplo, el Cuerpo de Ejército de Occidente al mando de Obregón, para no hablar del de Oriente bajo las órdenes de Pablo González. Era más corporal porque en la División no operaban las jerarquías de los ejércitos occidentales, porque en ella había una constante corriente de voluntad rebelde que parecía surgir de Villa; pero que, en muchos sentidos, proveniente de la tropa, lo rebasaba o lo tomaba solo como vocero.

Con las primeras derrotas, todo empezó a cambiar. Aún así, con la disolución del ejército villista y el regreso a la guerra de guerrillas, Villa en algunos momentos recuperaba —en menor escala— esa posición privilegiada de ser el vocero de una colectividad anónima, anónima como él que quizás nunca supo cuál era su verdadero nombre. A él y a sus soldados, les bastaban los apodos, les bastaban los pronombres, ya era mucho más de lo que habían tenido en el lenguaje y en la boca de la opresión. Su intensidad no pasaba por el nombre «propio», pasaba por la vida propia.

El anonimato se tejía con la colectividad, y Campobello supo escuchar fielmente cómo ese tejido revelaba una voluntad antisimbólica empedernida: estos hombres eran cartuchos no como metáforas o símbolos literarios, eran cartuchos porque tenían una relación interna, material, con la naturaleza, con la intensidad de sus armas y de su momento histórico.

La inversión que realizó Rulfo con los mitos —devolviéndole a Pedro Páramo su calidad intrínseca de piedra— ya estaba prefigurada en este texto de *Cartucho* donde el soldado adopta su apodo —su único nombre «propio»— a través de la materialidad de las balas y de la fusión con la colectividad. Y también en el libro de Campobello se encuentra ya, luminosamente, la conexión directa con los movimientos más internos de la historia y con la multiplicidad de voces narrativas de una intensidad literalmente inaudita. La voz de Nellie Campobello es como el silencio rulfiano: no se oye pero allí está. ¿Qué es eso?

¿Qué es el ruido ése? Es la voz de Nellie Campobello: «Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer». Rulfo escuchó muy bien la voz de Nellie y esa atención aumentó el caudal de obras memorables en nuestra literatura. La voz de Campobello sigue hablando... y todavía tiene mucho que decir con su silencio.

En *Cartucho*, la niña también revelaba otro sentido de los acontecimientos tan evidente, tan inmediato, que a cualquier mirada exterior le resultaba difícil percibirlo. Para 1915 y en los años posteriores, la Revolución se había convertido, de guerra civil, en una guerra regional y, peor aún, en una guerra local y hasta en una guerra familiar. Mexicanos contra mexicanos, chihuahuenses contra chihuahuenses, parralenses contra parralenses, hermanos contra hermanos. Y entre más personal, la guerra se fue volviendo, a su vez, más abstracta.

Esta intensificación de la violencia en un sistema de círculos concéntricos era, en 1931, cuando apareció el libro, otro elemento insoportable para propios y ajenos en un momento en que los discursos políticos y culturales comenzaban, por un lado, a santificar (deformándola) la revolución y, por otro, a satanizarla (ignorándola) como una catástrofe social inútil. En medio o al margen o simplemente fuera de lugar, quedaban los «bandidos». En 1931, Campobello no tenía reparo ninguno en hablar de Pancho Villa como **bandido**: era el gesto del oprimido que recoge, como un arma de combate, los términos con los que el enemigo pretende despreciarlo, acorralarlo, excluirlo. Son muchos los casos de la historia en que los poderosos, los ricos, los sabios, los civilizados han marcado a sus enemigos con adjetivos que para aquéllos son infamantes y que éstos asumen con orgullo y con ironía. Ésa es la actitud de Campobello en 1931: al llamar **bandido** a Villa, ella caracterizaba más la deshonestidad moral de los que usaban ese término para denigrarlo que la calidad histórica del que había sido asesinado apenas ocho años antes por órdenes del sumo poder.

La guerra descrita por *Cartucho* era tan interna que había desgarrado las entrañas de la familia misma de Nellie. En «Mi hermano 'El Siete'», el último texto de la edición de 1931, se insinuaba cómo aquel hermano se hizo al menos cómplice de los desertores de la brigada «Tomás Urbina» (Urbina se separó de la División del Norte en julio de 1915). La madre logró salvar al hijo de ser fusilado, pero no exilado. Nueve años después, el hermano regresó: «Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y solo nos vino a enseñar la cantidad y la calidad de malas costumbres que aprendió allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano».



Así terminaba la primera edición de *Cartucho*. Además de todos los elementos ya mencionados, era difícil que una frase como la final dejara entonces que los lectores revolucionarios y anti-revolucionarios pudieran ir más allá de su íntimo maniqueísmo y del maniqueísmo más general que dividía a esas dos posiciones. Muchos confundían la Revolución con su aparente vástago que era el gobierno corrupto del Maximato; otros querían superar la Revolución con la invención de un clasicismo mexicano y de una tradición de cultura «civilizada»; otros repudiaban el nacionalismo como si éste solo hubiera podido tener el rostro que los nuevos mandarines —políticos y culturales— querían darle. Y la lógica de «un bandido mexicano» iba contra todas aquellas simplificaciones de la historia, de la cultura, de la identidad mexicana. Solo una lectura sorda a los matices (y más aún a los matices de la voz hablada, implícitos a lo largo de aquellos primeros 33 textos), solo una interpretación literal que aislara esa frase final de todo el contexto moral e histórico, podía concluir que esta calificación de «bandido» era una condena de Villa.

Para Nellie era exactamente lo contrario. Apenas tres años después, en 1934, las tesis de Samuel Ramos sobre lo mexicano, en *El perfil del hombre y la cultura en México*, se elaboraron en oposición bien definida contra los «pelados» y su supuesto complejo de inferioridad. Curiosos avatares de las ideas en el transcurrir mexicano: Samuel Ramos, con recursos de ideas «modernas», muy contemporáneas, construía interpretaciones de lo mexicano bastante anticuadas y demasiado estériles; al mismo tiempo, con instrumentos positivistas (que estaban ya «superados», según la miopía de Vasconcelos, de Antonio Caso y del mismo Ramos), Fortino Ibarra de Anda redactaba su «Bosquejo de una Historia de la Revolución»,<sup>12</sup> el mejor proyecto de análisis, hasta entonces, para la comprensión de la Revolución. Con un listado de motivos históricos y de preguntas que abarcaban toda la época revolucionaria y que se dividían en «temas» (lo económico, lo antropológico, lo psicológico), Ibarra de Anda proponía un recorrido estructural de toda esa etapa. Nadie ha igualado su visión totalizadora y muchas de sus preguntas —de enorme pertinencia— siguen sin respuesta.

Quizás no sabremos nunca qué pasó entre 1931 y 1940. En este último año, Nellie Campobello publicó la segunda edición de *Cartucho* en la editorial de Rafael Giménez Siles y Martín Luis Guzmán.

¿Fue decisiva la cercanía de éste último para que Campobello eliminara el prólogo («Inicial») y esa estampa extrañísima titulada simplemente «Villa», para que hiciera cambios muy importantes en todas las versiones de la primera edición y para que agregara 25 textos... y una dedicatoria? ¿Fue decisivo el desarrollo político mexicano en esa década? ¿Hubo acontecimientos persona-

12. Imprenta Mundial, México, 1934.

les determinantes de los cambios que hizo? Lo que fue, fue muy complejo. Para entonces Nellie se consideraba «una dama **very distinguished**» que «trataba con el marqués de Guadalupe y otros personajes»<sup>13</sup> y que al mismo tiempo quería reivindicar al jefe de una horda y a la horda misma de bandidos. Al mismo tiempo, se reencontró con Guzmán, en 1936, a quien había conocido en 1923. Si Guzmán influyó en ella para que reformulara su estilo, ¿no acaso fue ella quien le dio a Guzmán el acceso a los documentos que servirían para escribir las *Memorias de Pancho Villa*? ¿Y no sería ella decisiva en la elección que hizo Guzmán de la narración en primera persona para esta obra monumental? Existía, es cierto, el antecedente de las memorias de Villa publicadas por Ramón Puente en 1919 y «concluidas» por Rafael F. Muñoz en 1923. En la primera parte, publicada por Puente, existe muy cercana la verosimilitud del texto, se puede oír a momentos una voz que puede ser la de Villa. En la segunda parte, la de Muñoz, se sabe que esa voz es impostada, que Muñoz solo está prolongando la crónica de una vida contada en primera persona para darle cierta unidad al libro. En las *Memorias de Pancho Villa* de Guzmán encontramos la fusión de ambas perspectivas: constantemente la voz de Villa suena auténtica y falsa, es un discurso permanentemente ambiguo, un tono de dos filos que no dejan de dibujar una finísima cuerda floja del discurso entre lo literariamente artificioso y lo histórico inevitablemente retórico. De la misma manera —pero en un contraste inquietante— se presenta el discurso histórico de Nellie Campobello en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, publicado también en 1940, y en el que ella utilizó en parte las mismas fuentes que le había hecho accesibles a Guzmán. La relación entre estos *Apuntes* y las *Memorias* de Guzmán tiene mucho más que un punto de contacto estilístico, son dos proyectos de vida y dos perspectivas de mundo que se cruzan en un punto central, profundo, y que luego continúan hacia horizontes casi opuestos.

Por otro lado, es indudable que la publicación de *Las manos de mamá* en 1937 es decisiva. En ella aparecen ya los cambios que se aplicarán luego en la segunda edición de *Cartucho*. Lo más importante es que *Las manos de mamá* no alteraba fundamentalmente el mundo de Campobello y que era al mismo tiempo una prolongación de la primera edición de *Cartucho* y una amplificación de la figura materna.

Es difícil atribuirle un género a las obras, a todas las obras, de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad; sin pretender borrar las fronteras entre lo ficticio y lo histórico. Que Antonio Castro Leal haya incluido estos dos libros (y otros, como *Ulises Criollo* de Vasconcelos) en una antología de «la novela de la Revolución mexicana» solo es un síntoma de las

13. Citado en Irene Matthews, *op. cit.*, p. 54.

insuficiencias editoriales; y ninguna revelación de la naturaleza de los textos. No hay nada de ficticio en estas obras, aunque no se trate tampoco de lecciones históricas académicas o escolares.

Muchos acontecimientos de estos cuadros se pueden fechar con exactitud; la mayoría de los personajes se encuentran en documentos y crónicas de la época; y los acontecimientos narrados... ¿son verídicos? Nellie Campobello quiere mostrar las pasiones de la memoria personal en el presente de la historia. Una de esas pasiones —quizás la más ambiciosa— es la que busca invertir la secuencia del tiempo y hacer del pasado un futuro. Lo vivido se reconoce como lo único pasado, como lo único digno de haber pasado, como lo único deseable de haber pasado. Se asume el pasado —lo irremediable— como un destino que no se quiere remediar, sino perfeccionar. No es un pasado mítico, es la forma que se da el futuro para reconocer su autenticidad, una autenticidad individual y una pureza colectiva. Ese es el sentido profundo de la nueva dedicatoria de *Cartucho*, que aparece en la segunda edición: «A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas».

Al final del prólogo de la primera edición se había enfatizado que la fuente de la narración era la misma Campobello: «Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia». Seis años después la imagen esencial del recuerdo se identifica con la madre en *Las manos de mamá* y tres años más tarde, en la segunda edición de *Cartucho*, aquélla se convierte en el ojo de agua del manantial narrativo, en el origen mismo del acto de contar. Además, se acentúa el movimiento interno de los textos: los cuentos verdaderos sufren alteraciones que los llevan a revelar o a enfatizar su aspecto legendario. Campobello reafirma la condición histórica de lo narrado y al mismo tiempo realza su metamorfosis vital, sus efectos y sus afectos. Solo una lectura superficial y rápida de la dedicatoria (como la de Doris Meyer en su traducción al inglés) podría entender que los «cuentos verdaderos» son distintos de las «leyendas». Nada de eso: con los cuentos verdaderos se fabrican las leyendas y es tanto el dolor que éstas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo los sentidos: «oyéndolas», dice Campobello, en femenino, no en masculino, para señalar claramente la transformación de los «cuentos verdaderos» en leyendas. En esta singular visión de Nellie, las leyendas son precisamente esa calidad futura de la historia, no para repetirla, no para negarla, sino para asumirla como un más allá de lo verdadero. El dolor transforma el cuerpo de los oyentes y la condición de los protagonistas de los cuentos: sin dejar de ser lo que son, se vuelven presencias permanentes, sin principio, ni fin.<sup>14</sup>

14. La traducción de Meyer dice: «To Mama, who gave me the gift of true stories in a country where legends are invented and where people lull their pain listening to them». La falsa

Con sus omisiones, adiciones y cambios, la segunda edición, de 1940, que quedó como la definitiva, se sitúa en ese equilibrio singular de un libro en constante movimiento entre lo legendario de la historia y lo histórico de la leyenda; entre la narración de una madre omnipresente en el recuerdo de la hija y la experiencia intransferible de una niña con sus fusilados, sus hombres muertos, sus juguetes de la infancia; entre el dolor constante de la crónica y el umbral indefinible de la insensibilidad. Así pues, la edición definitiva de *Cartucho* es un compromiso. Sin destruir su fuerza, se coloca a las primeras versiones en un entorno más abierto y en una dirección moral menos radical.

En la primera edición de *Cartucho*, la tercera y última parte («En el fuego») tenía solo cinco textos y, en cuatro de ellos, los protagonistas eran hermanos de Nellie. El texto final se titulaba, escuetamente: «Mi hermano ‘El Siete’».

En la segunda edición se agregan, solo a esta sección, 16 textos, y el último de la otra edición queda ahora en cuarto lugar y con distinto título: «Mi hermano y su baraja». Con este cambio, Campobello apunta directamente a una fundamental modificación que hizo de la versión original. El nuevo párrafo final de ese texto se lee así: «Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de Mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oro, su obsesión. Ahora, ¿dónde está?»

La intensidad y la velocidad de la narración que antes borraban las fronteras entre lo personal y lo histórico, entre la perspectiva moral de los vencedores (que despreciaban a los derrotados como «bandidos») y la visión descarnada e inmediata de los oprimidos, han disminuido notablemente; y ahora se acentúa la claridad descriptiva donde se puede distinguir hasta la identidad de las cartas de la baraja. En esta segunda edición, se eliminan muchas elipsis abismales, se introduce una secuencia temporal con puntos de referencia explícitos («Ahora, ¿dónde está?»), se niega la virtualidad de los sentimientos («no la recordó») y se borran datos históricos aparentemente irrelevantes nueve

interpretación que hace la traductora al creer que los «cuentos verdaderos» son distintos de las leyendas, le hace traducir «fabrican» con «are invented». Campobello quiere decir todo lo contrario: con los cuentos verdaderos **se hacen** las leyendas... La verdadera historia de Villa es el mejor fundamento para su leyenda.

Y esa mala traducción llevó a otra —coherente con la falsa interpretación pero más patentemente contraria aún con el texto de Campobello: «where people lull their pain...» quiere traducir el «donde la gente vive adormecida de dolor». Pero «lull» equivale a «adormecer», «calmar». ¡Como si Campobello estuviera diciendo que las leyendas fabricadas «duermen» a sus oyentes como si fueran canciones de cuna! El mal dominio del español en este, como en otros muchos casos le hace a Meyer interpretar absurdamente a Campobello: «adormecidas» está unida semánticamente a «de dolor». Lo que Nellie dijo fue que las leyendas producen tanto dolor que adormecen a la gente en el sentido de casi arrancarles su sensibilidad, no de quitarles el insomnio.

años después. Por ejemplo, ¿qué le hizo pensar a Campobello, en 1940, que era innecesario identificar a Epifanio (en el texto del mismo nombre) como «colorado», es decir, orozquista? Lo transformó en «traidor» y toda la motivación precisa para fusilarlo —su filiación con los colorados anarquistas que eran los peores enemigos de Villa— desaparece. ¿Intervino aquí, de pronto, la consideración de que el padre de Martín Luis Guzmán había muerto en combate contra los orozquistas?

El texto con el que mejor se pueden confrontar las diferencias entre las dos ediciones es «Los hombres de Urbina». La primera versión terminaba con el fusilamiento de Santos Ortiz y con la revelación póstuma de su última voluntad: «Ordenó que se mandaran a mi casa las tres novelas y que dijeran que *Los tres mosqueteros* era la que más le había gustado». En la segunda, además de modificarse notablemente el estilo de la cláusula anterior, se agrega una reflexión sobre el dolor de la madre al narrar sus recuerdos y, en una súbita transición, se pasa a contar los recuerdos de Nellie del día en que su madre la llevó a conocer el lugar donde mataron a José Beltrán. Los párrafos agregados enfatizan el paso del tiempo y la justicia de la narración como modo de sobrevivencia de la madre. En ellos se expresa la frase en la que se puede cifrar el nuevo sentido de las narraciones para Nellie: «Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba /a Mamá/».

Sin duda, en la segunda edición, la voz de Mamá es más determinante. Incluso el nuevo final del libro es ocupado por la presencia materna: «Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía».

Así, el texto definitivo teje en una sola trama la vida trágica de los soldados revolucionarios y el sentido de sobrevivencia de Mamá y de todas las mujeres del Norte. Uno de los textos agregados habla precisamente de cómo estas mujeres se oponen a una historia (que insiste en dejarlas al margen) concibiendo las idas y venidas de los soldados como si fuera un ritmo de la naturaleza que ellas dominan o que ellas encarnan: «‘Pero ellos volverán en abril o en mayo’, dicen todavía las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte».

Consecuentemente, para 1940, ya no le parece necesario a Campobello defender a Villa desde una posición externa a los maniqueísmos morales de la política y la cultura mexicanas. El cambio se debe quizás a la aparición en esos 9 años de, entre otras obras, las *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán, de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz, de los retratos de Villa escritos por Ramón Puente en *La dictadura, la revolución y sus hombres*, en *Villa en pie* y en el primer tomo de *Historia de la Revolución mexicana* (coordinada por José T. Meléndez). Se debe probablemente a la reevaluación que intentó hacer el gobierno cardenista de la figura de Villa apoyando totalmente la filmación de la novela de Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (con una adap-

tación del propio autor y de Xavier Villaurrutia, dirigida por Fernando de Fuentes, realizada en 1935 y estrenada a fines de 1936): esta reevaluación era parte, sin duda, del ataque cardenista contra Calles. Y se debe también a que Campobello ha cambiado su apreciación de Villa. Este ha dejado de ser el personaje íntimo, el individuo impenetrable, para convertirse exclusivamente en un militar: «La verdad de sus batallas es la verdad de su vida». Entonces, ese mismo año y en la editorial de Martín Luis Guzmán y de Rafael Giménez Siles, E.D.I.A.P.-S.A., la misma donde apareció la segunda edición de *Cartucho*, Campobello publicó: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (dedicada «al mejor escritor revolucionario y de la Revolución, Martín Luis Guzmán»).

En su gran mayoría, los cambios apuntan hacia el mismo horizonte de hacer relevante la figura de Mamá (presente en los acontecimientos, ausente durante la escritura del libro) y de atribuirle a su dolor el origen de la narración. Sin embargo, la polifonía de voces de la primera edición no se redujo en la versión definitiva. Uno de los textos agregados, «Tomás Urbina», multiplica de hecho las voces y las perspectivas. Con esta pluralidad, Campobello logra colocarnos en un punto inédito de la narrativa y de la reflexión: el titubeo del discurso ante la historia, la inquietud ante la verdad de los hechos... No conozco ningún texto historiográfico, ni autobiográfico, ni de ficción, que ponga en movimiento con esta pureza la zozobra ante la imposibilidad de saber lo que pasó, no solo lo que pasó entre Pancho Villa y Tomás Urbina, sino simplemente lo que pasó. Como si la narración estuviera motivada exclusivamente por la obsesión de estipular que algo pasó y nada más.

En este sentido, aunque hace concesiones a la lengua «cult», aunque debilita imágenes violentísimas como la de Nacha Cisneros frente al pelotón de fusilamiento, aunque reduce la velocidad de muchas transiciones, Campobello no renunció a su posición fundamental ante el mundo de su infancia. Todavía más: nuevos textos como «Tomás Urbina» y «Las cinco de la tarde» aparecen como desafíos mucho más claros ante la permanencia de la historia y del discurso historiográfico. El segundo es tan conciso —tiene 70 palabras— que se convierte en un emblema no solo de su velocidad narrativa, no solo de la velocidad con la que sigue las pasiones de sus personajes, sino sobre todo de esa sabiduría con la que estos mismos personajes evitan el tiempo y se colocan en la eternidad de un instante: «A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco».

Al escribir este texto de unos puñados de palabras, ¿Nellie Campobello estaría pensando en su propia eternidad que una vez, en La Habana, se había cruzado —¡tres minutos apenas!— con las cinco de la tarde de Federico García Lorca? ¿Pensaría también en estar dando su versión de aquellas cinco de la tarde que García Lorca había eternizado a través de la muerte de Sánchez Mejías? Ella sabía muy bien que a Lorca lo habían matado igual que a los herma-

nos Portillo en su texto: «así como son las cosas desagradables que no deben saberse». El poema español y el texto mexicano, unidos tal vez por un encuentro fortuito, lograron su fin común, cada uno a su manera: hundirse en el instante que apenas tuvo tiempo de pasar, pero que no necesitó de más para justificar toda una vida.

En todos sus textos, Campobello captura esos momentos que la historiografía no sabe cómo incorporar a su visión ni a su discurso. José Lezama Lima, en su luminosa *Expresión americana* habla de esos momentos como aquellos que imponen una nueva causalidad y los considera como las imágenes únicas que nos permiten pensar la originalidad americana.

Las leyendas de *Cartucho* y de *Las manos de mamá* pertenecen a ese linaje de empresas en las que el gran poeta cubano incluye desde el *Popol Vuh* hasta *Muerte sin fin* de José Gorostiza, pasando por Sor Juana, fray Servando, Simón Rodríguez, José Martí.

Todos ellos son creadores de un nuevo lenguaje; todos ellos postularon problemas y les dieron una expresión acabada que no necesitaba ser una solución. Los últimos problemas, como la muerte, como la condición trágica de la vida, como la pasión del tiempo por ser una forma de nuestro destino, no buscan soluciones; buscan formulaciones tan puras como su naturaleza inevitable.

La sensibilidad singular de Nellie Campobello encontró la línea finísima para traducir esos problemas en una forma narrativa que llevó los hallazgos de Mariano Azuela en *Los de abajo* a una estructura más compleja: la voz del narrador se confunde con la visión de los personajes y con la perspectiva de la narración. Los registros de la oralidad forman un contrapunto donde aparece la intensidad de los hechos. Los cambios veloces de la voz narrativa a la expresión de los personajes; las transformaciones casi instantáneas que cubren innumerables niveles de la realidad y de la emotividad crearon un lenguaje narrativo de una virtualidad abundante y vital. En *Cartucho*, para volver al principio, se vislumbran otros postulados y otros problemas; en sus líneas vemos ya los rasgos de Rulfo y de García Márquez.

No se trata, de ninguna manera, de proponer una imagen evolutiva del lenguaje literario. *Cartucho* tiene su propia identidad, ni mayor, ni menor que la de *Pedro Páramo* o la de *Cien años de soledad*. Pero cada obra singular, cada obra única, no solo es el recorrido de un sendero irreplicable, también es el descubrimiento de comarcas inexploradas. *Cartucho* fue y sigue siendo una nueva dirección para la vida del lenguaje y para los destinos de la narración.<sup>15</sup> ■

15. La primera edición de *Cartucho* comprendía una presentación de las Ediciones Integrales, que se iniciaban con este libro, un prólogo de Nellie Campobello y los siguientes textos, divididos en tres partes:

## **I. Hombres del norte**

Cartucho

Elías

El Kirilí

Bustillos

Bartolo

Agustín Gracia

Villa

## **II. Fusilados**

4 soldados sin 30-30

El fusilado sin balas

Epifanio

Zafiro y Zequiél

José Antonio y Othón

Nacha Cisneros

Los 30-30

Por un beso

El corazón del coronel Bufanda

La sentencia de Babis

El muerto

Mugre

Las tarjetas de Martín López

El centinela del Mesón del Aguila

El general Rueda

Las tripas del general Sobarzo

El ahorcado

Desde una ventana

Los hombres de Urbina

La tristeza de -El Peet-

La muerte de Felipe Angeles

## **III. En el fuego**

El sueño de -El Siete-

Las cartucheras de -El Siete-

Los heridos de Pancho Villa

Los 3 meses de Gloriecita

Mi hermano -El Siete-

Solo -Villa-, de la primera sección, fue eliminado. Unos más, unos menos, todos fueron alterados; y muchos con una idea de -corrección- culta: eliminación de las formas coloquiales y reconstrucción de frases. Otras alteraciones, más importantes, están comentadas en esta presentación.