



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA POETICA DE NELLIE CAMPOBELLO EN CARTUCHO: IMAGENES DE LA GUERRA Y DE LA INFANCIA.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
MARIA JOSE RAMIREZ HERRERA



DIRECTOR DE TESIS: MTRQ ROMEO TELLO GARRIDO



ABRIL 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La poética de Nellie Campobello en *Cartucho*:
imágenes de la guerra y de la infancia

*A la Francisca que murió sentada en un pedazo de sol,
siempre desconocida,
siempre niña.*

Agradecimientos

A la UNAM.

A mi asesor, Romeo Tello Garrido, por aceptar mi invitación y hacer una lectura tan atenta.

A mi mamá, por el ejemplo que me ha dado siempre, por su apoyo... A mi papá, por haberme contado cuentos. A Mario, por preocuparse y ayudarme. A Laura, por el tiempo en el que le tocó ser mi niñera; a Guianeya por nuestra eterna adolescencia (a veces divertida y otras amarga); al Gordo por todos los juegos y las peleas, y porque me da confianza para hacer lo que hago. A Zaida, porque me encanta su generosidad y su buena actitud. A los que me dejan jugar: David, Emilio, Rodrigo, Cristina, Sofía, Jade y Sabina.

A Ceci, por seguir cerca, porque si se ríe me río, porque no me imagino mi historia sin ella... A Ani, porque no hay otra igual, porque la extraño y sí me gusta como expone... A todos mis amigos, Daniela, Josefino, Alejandro, Paco, Claudia, Gibrán, Carlo, Rocío, Romeo, Carlitos, Pepe, Alex, porque todos están locos, me enseñan cosas y, sobre todo, me hacen reír. A Leopoldo, porque, como sea, me tiene fe. A Arturo, porque me recuerda que hay que seguir escribiendo.

A Nicolás, por todo...

Recuerdo que de niña encontré un día un conejo echado sobre la banqueta. Tenía la mirada fija en el pasto; los ojos grises y acuosos. Pasé la mano sobre su lomo para sentir lo suave de su pelo. Estaba calentito porque llevaba un rato bajo el sol. No parecía que estuviera muerto.

Índice

Introducción....pág. 6

Capítulo I.

Revisión de la crítica entorno a Nellie Campobello.

Nellie Campobello: eros y violencia de Blanca Rodríguez....pág. 12

De libélula en mariposa: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello de Sophie de la Calle....pág. 24

Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello de Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino....pág. 48

Miscelánea

Nellie Campobello. La centaura del Norte de Irene Matthews....pág. 60

“El silencio de Nellie Campobello” de Jorge Aguilar Mora....pág. 68

La entrevista de Emmanuel Carballo....pág. 76

Capítulo II.

La poética de Nellie Campobello en *Cartucho*: imágenes de la guerra y de la infancia....pág. 81

Conclusiones....pág. 114

Bibliografía....pág. 123

Introducción

La tesis que a continuación presento tiene dos objetivos, en primer lugar, hacer un recorrido por algunos de los textos críticos más sobresalientes en torno a la obra de Nellie Campobello. En segundo lugar, y partiendo del panorama formado por el estudio de dichos trabajos, me propongo realizar mi propio análisis de *Cartucho*. Por alguna razón, los textos que hasta ahora se han escrito para profundizar en la literatura de la coreógrafa duranguense se dirigen todos a esferas, de alguna manera, ajenas a su obra para tratar de explicar su carácter excepcional dentro del marco de la literatura mexicana de los años treinta. Como mencionaré más adelante, probablemente, este fenómeno de distanciamiento respecto de la obra misma se deba a la escasa información acerca de la escritora con la que se encontraron los pioneros en su estudio. Sin más noticia de Campobello que la de haber sido una figura importante para el desarrollo de la danza en México y con el ánimo oscurecido por las notas de su siniestro secuestro, los críticos emprendieron el camino hacia su literatura por la vía de la reconstrucción de su contexto histórico, social y cultural. En algunos casos, la riqueza de los textos, como veremos, quedará rezagada accidentalmente tras el cúmulo de nueva información sobre la autora de *Las manos de mamá*; en otros, la búsqueda excéntrica terminará por arrojar luz sobre su obra.

El primer trabajo a revisar es *Nellie Campobello: eros y violencia* de Blanca Rodríguez, libro en el cual su autora se propuso, a través de una investigación hemerográfica, rastrear las fuentes de la obra literaria Campobello, así como recolectar las primeras notas periodísticas desprendidas de la publicación de sus poemas y relatos. Además, Blanca Rodríguez realizó una comparación casi esquemática entre dos ediciones distintas de *Cartucho* y de *Las manos de mamá*, y ofrece su propia interpretación sobre la transformación de estos textos de una edición a otra.

Después, pasaremos a la revisión de *De libélula en mariposa: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y*

narrativa de Nellie Campobello de Sophie de la Calle, que por un lado y como lo indica el título de su trabajo, hace un recorrido por los años que siguieron al fin de la lucha armada, y por otro vincula los procesos vividos por Campobello en el medio dancístico con la transformación de su prosa de *Cartucho* a *Las manos de mamá*.

El tercer trabajo al que acudiré es *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello* de Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, investigación que parte del descubrimiento de la primera edición de los poemas de la bailarina y se avoca al estudio de su biografía.

Finalmente, para concluir la primera parte de esta tesis, el capítulo titulado “Miscelánea” pretende hacer una revisión de tres textos más a los que, si bien por su extensión o por su origen (como es el caso de *Nellie Campobello. La centaura del Norte* de Irene Matthews), no considero necesario dedicar un capítulo entero, los considero piezas indispensables para concretar las ideas más importantes sobre Campobello y su obra. A través del trabajo de Irene Matthews accederemos a uno de los espacios más privilegiados y desconcertantes que ofrece la labor realizada por la crítica, la entrevista. Como pocos, Matthews realizó su investigación cuando Campobello seguía con vida y tuvo la oportunidad de hallarse frente al curioso fenómeno que fue la presencia de la escritora. Este encuentro, aunque breve, intenta aportar nueva y muy distinta información a la imagen de Campobello como persona, al mismo tiempo que expresa la impresión personal de Matthews sobre la relación visible y sutil entre la bailarina y su literatura. Posteriormente, tomaré el ensayo de Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, para incluir la postura más moderna (y coherente, desde mi punto de vista) con que se ha juzgado a la escritora. A través de la visión de Aguilar Mora, trataré de confirmar algunas de las ideas de la crítica alrededor de Campobello, así como las razones de su trascendencia en la historia de la literatura mexicana y la deuda que representa la falta de un estudio directo de sus textos. Por último, dedicaré unas páginas a la entrevista que Emmanuel Carballo realizó a la escritora en 1960. Una vez más, como con Irene Matthews, Campobello se hará presencia y fortalecerá la noción que se tiene de su

personalidad huidiza, al mismo tiempo que dará pie a los temas que se desarrollarán en el segundo capítulo, la visión infantil y la fragmentación en imágenes de la guerra y de la infancia.

Con el afán de ordenar la información y dejar más claro el propósito de la elección de cada texto, podemos esquematizar los temas relevantes de la siguiente manera: en *Nellie Campobello: eros y violencia* de Blanca Rodríguez es importante el tema de la recepción de la obra de la poeta, así como la discusión de la influencia de Martín Luis Guzmán en los cambios realizados a la segunda edición de *Cartucho* y de *Las manos de mamá*; gracias a la tesis *De libélula en mariposa: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello* de Sophie de la Calle, obtendremos una imagen muy completa del contexto político y cultural en el que se desarrolló el trabajo artístico (tanto literario como dancístico) de la autora, así como de las implicaciones de dicho contexto en el desarrollo de la obra; una vez más, tocaré el tema de Guzmán como influencia de la escritora. A través de *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello* de Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino encontraremos información valiosa acerca de la vida de Campobello producto de una investigación sin precedentes en el estudio del tema que nos concierne; y finalmente, gracias a las dos entrevistas (la de Matthews y la de Carballo) observaremos aspectos del actuar cotidiano de la bailarina que se relacionan directamente con características de sus textos, y encontraremos en Jorge Aguilar Mora una postura crítica más moderna y afín con la elaboración del segundo capítulo.

Todos estos temas se desprenden de una primera pregunta: ¿por qué la crítica no se ha dirigido directamente a la obra de Nellie Campobello? O, ¿por qué, para llegar a sus textos, los críticos han acudido primero a lo externo? No es que quien escribe estas líneas descarte la indisoluble relación entre obra y biografía, o entre texto y contexto. El motivo de ver en la crítica en torno a la literatura de Nellie Campobello una desviación corresponde al hecho de que hasta ahora, sus estudiosos,

desde mi punto de vista, no han analizado directamente su producción literaria. Como si se tratara de un fenómeno que no se comprende y el mismo desconcierto fuera la causa para ignorarlo y tratar de explicarlo por vías ajenas a su composición. Claro que hay una relación directa entre la vida de la escritora duranguense y el carácter impreso en sus versos y relatos. La obra artística de Campobello es el resultado de un momento cultural determinante en la historia del arte en México y los acontecimientos de que fue testigo (claramente la revolución y la transformación económica y política del país) dejaron un rastro evidente en su vida. Pero hasta qué punto, sus estudiosos han dejado de lado hacer explícita la riqueza de sus textos a través del análisis, por rastrear un origen o una justificación. Esas son las preguntas que trata de resolver el primer capítulo de este trabajo.

Una situación que pretendo se pueda verificar mediante la primera parte de mi tesis es que los críticos de Nellie Campobello, en general, han intentado abarcar toda su obra literaria en un solo trabajo. De manera que muchas características particulares se han perdido en las generalizaciones. Es cierto que su producción fue breve, pero no por ello amerita menos cuidado su análisis. De muy distinta índole son sus poemas (*Francisca Yo!* de 1929, *Tres poemas* de 1957 y los que incluyó en *Mis libros* en 1960) en relación a los relatos de *Cartucho* (1931), así como son diferentes las historias narradas en esta obra de las contenidas en *Las manos de mamá* (1937). Más evidente es la divergencia temática que hay entre *Ritmos indígenas de México* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (ambos de 1940). ¿Por qué, entonces, insistir en juzgar su obra como una cosa homogénea? Personalmente, por motivos que explicaré más adelante, considero *Cartucho* su obra literaria más acabada; fue, además, el primer texto que conocí de Campobello y el que me motivó a estudiarla. Por eso mi análisis está enteramente dedicado a estos relatos, porque despertaron mi asombro y mi curiosidad, su tono parecía contrastar con el de cualquier otro texto que tratara el tema de la Revolución mexicana y la frescura de sus imágenes me remitía a las rupturas estilísticas promovidas por las vanguardias de principios del s. XX. ¿Cómo abordar un texto con esas

características tan ajenas a su propio contexto literario? Recurrir a un análisis comparativo entre *Cartucho* y alguna obra o corriente vanguardista parecía descabellado porque el estilo de Campobello no daba señales de estar relacionado claramente con ninguna, pero extraer sus dos cualidades esenciales y partir de ellas me pareció lógico. Esas características son, como lo dice el título de mi tesis: la constante elaboración de imágenes y la guerra a través de la mirada infantil. Me hubiera gustado encontrar una base teórica más elaborada acerca de la imagen poética, pero no he hallado aún un autor que se arrojé directamente al tema. Por eso, a lo largo de todo el segundo capítulo, intentaré ir formando una noción de ‘imagen’ sin acabar de definirla. Porque, en parte, considero que la crítica se ha abstenido de poner márgenes a algo que es más un acontecer que un tropo literario. La imagen es contundente y no solicita ser explicada, se la puede interpretar o analizar, pero de acotar su estructura parece rehuir naturalmente como fenómeno artístico y humano. Escapando conscientemente de las definiciones, pretendo que se entienda a la imagen más que como una estructura verbal, como un operar poético. Los autores a los que recurriré para sostener esta idea serán el escritor Julio Cortázar y el lingüista Jean Cohen, así como los cineastas Sergei Eisenstein y Andrei Tarkovski. Los comentarios de Cortázar representan la reflexión natural del poeta frente a la imagen, que por partir de la creación y no del análisis carecen de rigidez, que no de seriedad; en tanto que los de Jean Cohen son el resultado de un estudio del lenguaje que intenta, sino definir, sí observar el comportamiento estructural de la poesía. ¿A quien más era preciso pensar como conocedores de la imagen? A los cineastas. Y a qué cineastas, necesariamente a aquellos que reconocieron a la imagen como el conducto comunicativo entre la vida y el artista. Como leeremos más adelante, Eisenstein realizó sus películas y elaboró una teoría cinematográfica con la conciencia de que no era distinta su labor a la del literato que se esmera en precisar con imágenes lo sucesivo. De igual manera, veremos como Tarkovski, en *Esculpir el tiempo*, expresa una postura frente al cine y frente a lo poético, que privilegia a la imagen como herramienta única para retener el “infinito”, acaso esa

materia que habita bajo la corteza de las cosas. Será el cineasta exiliado el que nos traiga a la memoria el haiku, esa finísima tradición literaria de Japón con la ayuda de la cual me interesa subrayar el poder invocador de las imágenes poéticas en *Cartucho*.

Por otro lado, la presencia de una voz infantil en *Cartucho* exigía refinar una comprensión del mundo infantil que no se limitara a una observación de la intuición o sensibilidad de los niños reflejado en la voz narrativa de las historias de Campobello. De ahí que Jean Piaget sea el punto de partida para analizar la convergencia de la poesía y la infancia. ¿Con qué ojos perciben los niños la realidad? Y ¿cómo expresan las emociones que el devenir les provoca? Son cuestiones básicas al tratar de analizar la voz infantil de Nellie Campobello. Qué tanto esa voz es “auténticamente” infantil y qué tanto fue un artificio poético en el la autora encontró al auténtico narrador de sus historias, son preguntas a las que trataré de resolver, no sólo con Piaget, sino también con una discreta comparación entre el Charles Chaplin del que habla Eisenstein y la niña que juega con los muertos en *Cartucho*.

No he realizado la selección de lecturas para sustentar mis ideas en el análisis de *Cartucho* con la conciencia de que existe un tema explícito que las relaciona, al menos no uno enteramente declarado. Pero, de alguna manera, todas parecen revelar un vínculo peculiar y azaroso. Ese puente deseo ilustrar con este trabajo, con la intención conciente de hacer innecesarias las justificaciones convencionales. Porque así lo requieren las imágenes y su artífice...

Capítulo I

Revisión de la crítica entorno a Nellie Campobello

Nellie Campobello: eros y violencia de Blanca Rodríguez

La obra de Nellie Campobello ha generado, sobre todo, un interés por desentrañar su historia personal. Lo poco que produjo (cuantitativamente) en el ámbito literario ha sido la causa de que muchos investigadores se hayan dedicado a perseguir los rastros de su vida, esas sombras que su abrupta desaparición dejó y que con muchas dificultades se han logrado alcanzar. En algunos casos, como el del libro *Nellie Campobello: eros y violencia* de Blanca Rodríguez, y al que está dedicada esta parte de mi trabajo, el interés por descifrar las circunstancias tanto de los libros como de la escritora duranguense, provocaron un distanciamiento del contenido explícito de los textos, aunque ayudaron a esclarecer o constatar otros hechos relativos a los mismos. Tal vez hubiera sido más fácil que Campobello estuviera aquí; quizás imposible ahora que su edad rebasaría los cien años, pero sí cuando su literatura y su legado como maestra de danza comenzaron a generar suficiente interés y ella podía en vida hablar al respecto. Lo cierto y lo lamentable para algunos, es que si su secuestro produjo tan poca inquietud (al menos no la que era necesaria), fue porque hasta en sus años de mayor producción artística, parece haber pasado desapercibida. Los cursos de literatura mexicana no toman en cuenta siempre a Campobello en sus lecturas; se le incluyó en las antologías de manera automática, lo cual sirvió para que muchos la conocieran, pero no evitó que su originalidad pasara desapercibida y fuera dado por sentado que aunque se le otorgó la oportunidad de ser catalogada, no era necesario profundizar en su estudio. El problema es circular, ¿quién fue el primero en ignorarla para que fuera ignorada después? ¿Quién debió (si existe tal deber) incluirla a tiempo y hablar de ella para que no pasara desapercibida ni su obra ni su vida ni su muerte? En realidad, nadie. Personalmente, creo que en su momento, la obra de Campobello no generó interés por dos razones: primero, porque se trataba

de alguien totalmente ajeno al ámbito cultural y literario del país. A los 23 años, llegó a la ciudad de México sin estudios y con la convicción de sacar adelante a los suyos, a los que la acompañaron y a los que se habían quedado en Chihuahua. Para 1929, año en que se publicó su primer libro, *Yo! Francisca*, ni siquiera ella misma sabía cuál sería su nombre de pila; *Nellie* era algo indefinido que se estaba creando y buscando, movida por un deseo de superación y seguramente, de aventura. Por el camino por el que se fue abriendo brecha en la capital del país, encontró a alguien a quien pudo expresarle sus deseos (el Dr. Atl) y de pronto tuvo oportunidad de publicar sus poemas bajo el nombre de alguien, Francisca, que se iría convirtiendo en sombra y en ficción hasta para sí misma. Mi segunda razón es la siguiente: partiendo de la suposición de que sus primeros poemas podían no interesar a la crítica por tratarse de un trabajo muy íntimo y fuera de toda escuela, y de que además, su autor fuera una mujer (una señorita de clase alta, para entonces¹), es decir, que cualquiera que haya tenido acceso al texto pudo haber pensado que se trataba de algo sincero, tierno, pero inútil literariamente hablando; en cambio, *Cartucho* (1931), texto que también fue recibido y devuelto sin pena ni gloria, se trataba de un conjunto de narraciones de temática reciente que, sin embargo, hablaba en un lenguaje para el que nadie estaba preparado. Tengo la sospecha de que para sus mismos allegados, para aquellos como Martín Luis Guzmán, que apoyaban el trabajo de la escritora, *Cartucho* fue también inaccesible. No considero que el rechazo o la indiferencia de la crítica o de los estudiosos se deba a que Campobello era mujer, sin duda, eso debió y debe influir en muchos; sobre todo, creo que si merecía ser leída y estudiada (como merece) es porque inauguró con su estilo un espacio nulo en la literatura mexicana. Los libros respecto a su persona que en estos días se tienen a la mano no han sido en absoluto inútiles. Incluso aquellos trabajos que erraron en el afán de precisar fechas, son ahora la muestra de que para llegar a

¹ Es interesante señalar, que nadie sabe, hasta ahora, cómo fue que Nellie llegó a la ciudad. Es evidente que existió alguien a través del cual ella pudo acceder a lujos y comodidades que de haber llegado sola no hubiera podido obtener. Desde su arribo, Campobello formó parte de la clase acomodada, lo que le permitió conocer a muchos personajes de la vida política y cultural del país, así como iniciar una carrera como bailarina.

Campobello se ha tenido que recorrer un territorio minado por fantasmas. En vida, Nellie decidió ser una suerte de sombra de sí misma, el simulacro de una presencia que se escondió y jugó con los que trataron de encontrarla. Probablemente, y esto lo especulo después de haberme acercado a esos trabajos, se le estaba buscando en el lugar equivocado. A más de veinte años de su muerte, y a menos de los que ésta logró ser fechada, Campobello parece estar rompiendo con ese círculo de indiferencia. Si no se le estudiaba porque simplemente nadie la había estudiado, ahora se han acumulado aquellos esfuerzos que como chispas aisladas se generaron alrededor de su persona y de su obra, y que juntos representan una base sólida de la cual es viable partir para analizar su legado.

Después de leer *Cartucho*, el primer libro que encontré sobre Campobello fue el de Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*. Con base en el título, supuse que se trataría de un estudio dedicado al análisis del narrador; me imaginé que la autora abordaría *Cartucho* a partir del hecho de que, por momentos, los relatos están narrados desde los ojos de una niña que ve con amor (*eros*) al muerto tirado frente a su ventana (*violencia*). Pero definitivamente, el contenido nada tenía que ver con mis expectativas. Estoy segura de que el título se debe a una absurda decisión editorial, ya que la tesis doctoral de la que partió el trabajo se titula *La obra narrativa de Nellie Campobello : génesis, modificaciones y recepción* (1996), muy acorde con el contenido de la investigación. En principio, el trabajo de Blanca Rodríguez estuvo motivado por la lectura de *Cartucho* y *Las manos de mamá*, siendo su impresión la siguiente:

Campobello era una escritora en quien se manifestaban resabios del lenguaje oral, del lenguaje de la conversación, su visión confluía con la de la microhistoria y en sus relatos se detectaban la violencia, la crueldad y los elementos identificados al principio como de tonalidad grotesca, y un “yo” autobiográfico que se presentaba bajo la apariencia de una mentalidad infantil. Con ello se manifestó un primer problema: dilucidar qué ocultaba la obra a pesar de su evidente fuerza, pues indudablemente había contado con lectores aunque fueron escasos y, en ocasiones, egoístas, de modo que en esa conjetura germinaría el deseo de profundizar su estudio.²

² Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. p. 8.

¿Por qué dejar de lado esos elementos encontrados directamente en el texto y recurrir a lo externo para profundizar en la obra? Me parecía obvio que Campobello había sido poco leída y que aún esos escasos lectores, no habían ayudado a la distribución o divulgación de sus libros quizás por falta de interés o de entusiasmo, o simplemente porque el tiraje nunca fue muy numeroso. No entendí, sino hasta que yo misma me enfrenté al análisis de *Cartucho*, que la necesidad de crear un marco de referencia alrededor de Nellie imperaba al acercarse y descubrir algo tan distinto en medio de un vacío informativo. Nadie sabía muy bien quién era ella. Tampoco entendí, entonces, que el conocimiento acerca de su persona podía dar otro tono a la lectura de los textos. Así también, para Blanca Rodríguez, la información fue adquiriendo sentido: “En buena medida, la batalla se daría en varios frentes a la vez, por ello, podemos referirnos a este trabajo como de índole detectivesca porque su verdad sería alcanzada en el momento en el que embonaron unas con otras las piezas...”³. Las condiciones parecían las de quien camina con los ojos cerrados e intuitivamente se aproxima a la cosas, sin estar nunca seguro, sino hasta el final, de eso que ya tiene en las manos.

Sigo pensando, que es primordial acercarse al texto y desde ahí, si uno puede darse el lujo, escarbar hasta dar con aquello que lo originó. En otras palabras, antes de saber quién es Nellie Campobello, hay que decir que nos dejó imágenes de la revolución de una profundidad y originalidad poética tan contundente que nos incitan a buscarla a ella, la que se esconde. Evidentemente, ese lujo parece posible ahora que muchos otros han trabajado por encontrarla. En su búsqueda, y comprometida con acomodar las piezas del rompecabezas, Blanca Rodríguez se dio a la tarea de explorar el archivo hemerográfico de 1900 a 1985 en la primera parte de su investigación, con el objeto de elaborar una síntesis biográfica de la bailarina; y de 1931 hasta 1995 en el séptimo capítulo, recogiendo así, todos y cada uno de los artículos que hablaron sobre su obra. Aunque no encontró ningún documento que

³ Ídem. p. 10.

juzgará con suficiente seriedad y realidad a la escritora, gracias a su trabajo se entiende de qué forma fue recibida por literatos y periodistas contemporáneos a ella y posteriores, y constata la falta de atención que recibió.

De cuanto opinaron reseñistas y críticos se desprende que en el momento de su aparición, lo primero que provocó *Cartucho* fue sorpresa, pero lectores o críticos no descifraron en qué se encontraba lo distintivo. Lo que sí se transmitió de inmediato fue el desconcierto en cuanto a que una mujer escribiera con un estilo no considerado como femenino y sobre un asunto que, sin duda, se juzgó propio de hombres. A pesar de ello, coincidieron en señalar su emotividad, o sea, una presencia subjetiva, su energía y su originalidad, términos más, términos menos.⁴

Vale la pena revisar los artículos para observar como, pese a causar cierta inquietud, pasó mucho tiempo antes de que alguien dedicara un trabajo de investigación serio al estudio de la escritora. Muchos escritores y periodistas reconocidos le dedicaron alguna nota o artículo. Tanto en Estados Unidos como en algunos países de Latinoamérica se le consideró al hablar sobre la narrativa de la revolución, pero aún así, las expresiones continuaron siendo vagas. Las conclusiones de Blanca Rodríguez respecto a la reacción de los lectores son muy acertadas. No sólo señala que fueron escasas las manifestaciones de la crítica respecto a la literatura de Campobello y que “términos más, términos menos”, ninguna fue demasiado profunda analíticamente, sino que se percató de que esto se debía a una falta de comprensión natural y en cierta forma, inevitable, y dice que los escritores “aprehendieron el meollo del asunto, su emoción, si bien no pudieron valorar su lenguaje por razones literarias, históricas y culturales.”⁵ “Existían, ciertamente, razones para el desconcierto, el tema era la lucha revolucionaria. Se esperaba, por lo tanto, una obra que tendiera a lo testimonial y no que mostrara una interioridad emotiva y erótica, esto es, interfería un narrador que desnudaba el alma con una vestimenta de ingenuidad.”⁶

Partiendo de la idea de que el lenguaje de *Cartucho* no cumplía con las expectativas de los escritores y lectores de entonces, Blanca Rodríguez se propuso

⁴ Ídem. p. 301.

⁵ Ídem. p. 302.

⁶ Ídem.

encontrar el origen del mismo:

...fue necesario ubicar a la escritora primero en un contexto de lecturas, que sirviera de punto de partida de Campobello primero, y después, como un punto de comparación mínimo con las obras que pudieron haber conocido aquellos escritores que tuvieron el privilegio de estudiar en alguna institución pública o privada, o de compartir la lucha social con la realización artística, o al menos, de trabajar mediante un oficio o profesión relacionado con la escritura. Lo anterior, aunado a su falta de escolaridad, explica que no haya pertenecido a ninguna generación, escuela o grupo literario.⁷

Efectivamente, Campobello no perteneció a ningún grupo literario porque no estuvo en contacto con ellos, y si lo estuvo, fue hasta que vino a vivir a la capital y por razones más o menos ordinarias, de las que hablaré más adelante, parece nunca haberle interesado formar parte de ninguno. La búsqueda de su lenguaje en las lecturas de los otros o de los habitantes de su región me parece inútil cuando se percibe en el texto una honda influencia del lenguaje oral. Es como si la investigadora dudara de aquello que el texto le entregaba directamente debido a la fuente oscura de la que provenía; eso se ve reflejado en el hecho de que, en lugar de hablar del carácter particular de su lenguaje e indagar acerca de esa zona de la que provenía, no a través de la literatura, sino de la oralidad, se propone encontrar vestigios de probables lecturas en alguien sin estudios y cuyas fuentes no se puede afirmar cuáles fueron. Si en Nellie surgió el impulso de expresarse a través de la literatura es lógico pensar que aun sin la oportunidad de recibir estudios, buscó y encontró la manera de tener acceso a los libros. A mi parecer, el camino de la investigación de Blanca Rodríguez erraba por distintas sendas. Primero, porque intermitentemente cometió la falta de juzgar como uno solo el lenguaje de *Cartucho* y el de *Las manos de mamá*, además de no tomar en cuenta la producción poética de Campobello. El error, aunque grave si se ponía atención a las características de cada texto, era de esperarse si no se sabía cuántas y cuáles habían sido las ediciones de cada uno; supongo que fue la confusión la que lo produjo ya que, capítulos adelante, repara en el hecho de que ambos textos fueron modificados y se dedica a estudiar su transformación. Es importante hacer esta aclaración porque al querer conformar un

⁷ Ídem. p. 44.

marco de referencia para hablar de la escritora y siendo imposible éste de encontrar dadas las circunstancias, Blanca Rodríguez tiende a generalizar y a considerar homogéneo el lenguaje de las dos obras a las que se refiere con la intención de darle consistencia a la investigación y eso genera que su búsqueda continúe intentando responder a preguntas equivocadas. Por otro lado, y dando por hecho esa homogeneidad, quiso rastrear el origen del texto en las probables lecturas de la escritora; como mencioné anteriormente, es casi imposible tener una certeza acerca de los libros que tuvo a la mano Campobello y es todavía más insostenible, tratar de rastrear en sus textos alguna pista de los mismos que denote cuáles fueron sus influencias. Después de hacer un recorrido hemerográfico para indagar acerca de las lecturas de la época en Hidalgo del Parral (pueblo al sur de Chihuahua en el que se desarrolló la mayor parte de la infancia y adolescencia de Campobello); tras considerar que las posibles influencias de Campobello podían no encontrarse en sus contemporáneos, pero sí quizás en algún escritor decimonónico⁸, y después de exponer cuál era la circunstancia cultural y literaria (sucesos políticos, institucionalización de la cultura, los estridentistas y los contemporáneos, situación de la narrativa de la revolución, entre otros hechos) al ser publicados *Cartucho* y *Las manos de mamá*, Blanca Rodríguez concluye:

⁸ En el capítulo titulado “Génesis del estilo literario de *Cartucho*” Blanca Rodríguez sugiere la existencia de similitudes entre *Tomóchic* de Heriberto Frías y ambos títulos de Nellie Campobello; los argumentos que sostienen tal sugerencia son que los tres textos (en menor medida *Las manos de mamá*) contienen escenas de tipo naturalista y una gran cantidad de descripciones del horror de la guerra. La investigadora atribuye las semejanzas a la probable absorción de *Tomóchic* en las lecturas de la región, pero a mí me parece que son mera coincidencia y que no deben extrañar, puesto que en las tres se habla de una realidad bélica. Es curioso que justo al finalizar este apartado es donde la investigadora ahonda más en el tema del lenguaje de origen regional de *Cartucho*. Sostiene que existe una “filiación” entre la obra de Frías y las de Campobello, al tiempo que afirma que estilísticamente son muy distintas. “Nellie Campobello recurre a lo cercano, a lo que vive y conoce, sin preocuparse demasiado por mostrar un dominio de la lengua escrita con intenciones cultas, fuese al modo de los escritores del siglo XIX o al que ejercitaban los de los años treinta, ya que ella deseaba «escribir sus recuerdos tal como los contaba» [...] como lo reveló en una entrevista; así, la escritora habría de invertir la intención general de los escritores del momento, violentando la tradición de la lengua escrita al acercarla a los giros de la conversación.” Ídem. p. 56-57. Un poco más adelante, cometa brevemente que también en un poema de López Velarde, “Mi prima Águeda”, parece haber reminiscencias del lenguaje oral. Pero lo raro es que, en lugar de continuar por ese rumbo la investigación y ubicar en el texto los rasgos orales y su tonalidad regional, se pregunta si el poeta zacatecano pudo haber sido leído por Campobello, para finalmente concluir que, lo que puede intuirse, es que ambos presentaron un estilo, el oral, que fue poco apreciado por la crítica de la época.

Frente a tal horizonte de expectativas, en 1931 aparecía *Cartucho*, la obra de Nellie Campobello, que encajaba en él únicamente por cuestiones demasiado transitadas en los afanes de ordenamiento a que los críticos tradicionales han sido afectos: *Cartucho* era, efectivamente, una obra realista, recreaba un tema revolucionario al que sumaba su carácter testimonial, poseía rasgos autobiográficos, y cultivaba la fragmentación con énfasis inusitado, aunque su ligazón más sostenible estaba condicionada por el espacio, o sea la villa de Hidalgo del Parral y la calle de la Segunda del Rayo. El punto de vista del narrador infantilizado solamente por las menciones a su edad, el estilo de su lenguaje y los motivos estéticos que circundaban la obra, no guardaban, en cambio, relación con el resto de las obras de la narrativa de la revolución, y menos con las otras perspectivas estéticas.⁹

Esto quiere decir que, no sólo se le buscaba en el lugar equivocado al tratar de encontrar en ella rasgos que la ligaran a sus contemporáneos, ya que éstos provenían de lugares y situaciones totalmente distintas; sino que al analizar el panorama de la literatura mexicana, no se hallaba lugar para ubicarla por estar cargado su estilo de una buena dosis local; pero sobre todo, y esto es visible en el hecho de que, ya superados los prejuicios sobre su origen y condición (una mujer provinciana totalmente desconocida en el medio en los años treinta cuando publicó sus primeras obras y recibió las primeras críticas), los lectores posteriores tampoco lograron ubicarla en tanto que la compararon, equívocamente, con otras obras de la literatura mexicana. Hasta aquí, Blanca Rodríguez había dado ya esos pasos que si no respondían a la primera pregunta generada por los textos (¿en qué radica y de dónde proviene la singularidad de su lenguaje?), sí anulaban varias posibles respuestas. Y lo más importante, la obra de Campobello seguía incitando a la búsqueda porque en ella se descubría cada vez más su fuerza. Era notorio que se oponía a toda la estética existente en la literatura mexicana, y eso continuaba motivando la indagación:

Nellie Campobello inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta el momento. Resquebraja el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres [y] resulta fascinante en la historia de la cultura porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos...¹⁰

⁹ Ídem. p. 147.

¹⁰ Ídem. p. 65-66.

Juzgando la escritura de Campobello a la luz del resto de la literatura mexicana y conociendo algunos detalles determinantes de su formación, es dable pensar que sus intenciones como narradora tenían que ser también distintas. Ella no conoció la escritura como un oficio ni como una forma pulida a la cual debía aspirar; Nellie encontró de manera casi orgánica la expresión literaria; no sólo fue buena escucha de las historias que se narraban en su familia y en su pueblo, que fueron, seguramente, las que impregnaron de oralidad su estilo por ser fuente directa de mucho de lo que se encuentra narrado en *Cartucho* y en *Las manos de mamá*; sino que también, aprehendió de esas historias y de su realidad algo más íntimo, y de una manera muy natural y directa, quiso transmitirlo. Es decir que su estilo no había sido forjado por la educación; lo extraño es que Blanca Rodríguez, al reconocerlo, lo viera más como una carencia que como una huella particular infiltrada en su lenguaje, y dice: “... no se trataba de una cuentista en ciernes a la perfección, pero poseía las cualidades para haberla adquirido”¹¹. ¿No tendía a la perfección por diferir de la intención estética de sus contemporáneos? ¿O por qué su estilo no podía ser catalogado? Páginas más adelante, en el apartado “Narrativa 1926-1931”, Blanca Rodríguez reflexiona sobre la transformación de la novela mexicana, y de la literatura mexicana en general, al surgir el tema de la revolución por primera vez en *Los de debajo* de Mariano Azuela; la investigadora considera que dicho período es la muestra de cómo los cambios en el ámbito social y cultural afectaron y se inscribieron en el desarrollo de la literatura, dando pie a la madurez y a los cambios estilísticos en la escritura, y en algunos casos, complicando la relación del escritor con el estado. Considera que esa madurez en el estilo no se dio en el cuento a la misma velocidad por ser un género tradicionalmente más apegado a las formas y a la moral del s. XIX.

Frente a los hechos de la revolución, en un principio era como si la observación de la realidad, cabalgante y violenta, paralizara la suspicacia con que trabajaba el cuentista; como si la forma no pudiera aprehender de golpe la expresión de conflictos soterrados tal como afloraban, a través de un lenguaje que los calibrara paso a paso y que al mismo tiempo

¹¹ Ídem. p. 66.

estableciera la unidad y el equilibrio de principio a fin que demanda dicho género¹².

Probablemente, el estilo poco “educado” de Campobello era el que más se acercaba a la realidad de la revolución por ser el que apelaba directamente a los hechos antes que a su ficcionalización.

Finalmente, para concluir buena parte de su estudio Blanca Rodríguez dice:

...al integrar el horizonte de expectativas se apreció un desfase de la obra con respecto a él, lo cual obligó a rastrear por otros caminos, pues Campobello recurrió a una tradición regional, o una microhistoria literaria, en que surgían imágenes naturalistas y proponía un lenguaje experimentado por primera vez en la literatura mexicana, cuyo resultado fue expuesto en el capítulo I [“Filiación literaria de Nellie Campobello”]; de otra manera este capítulo [“Los escritores y sus libros 1926-1934”] hubiera ocupado ese lugar. Esta parte de la investigación, demostraría, entonces, cuán inaprensible es el fenómeno estético cuando existen ideas preconcebidas ajenas a la obra literaria *per se*.¹³

Como comenté anteriormente (ver nota 8), la presencia de imágenes naturalistas en la narrativa de Campobello la adjudica Blanca Rodríguez a una similitud entre ésta y *Tomóchic* de Heriberto Frías, semejanza que, desde mi punto de vista, es meramente circunstancial y constituye una tentativa más de aproximarse a la obra desde un presupuesto ajeno a la misma, haciendo, como la investigadora misma lo expresa, “inaprensible” la auténtica estética de Campobello, más específicamente, la de *Cartucho*.

Algo que se ha sostenido a lo largo de este escrito es la marginalidad del estilo de la autora de *Cartucho*; no sólo por estar al margen, es decir, alejado de toda posible comparación con el resto de literatura mexicana, sino por haber sido considerado poco acabado o “imperfecto”¹⁴. Pero falta hablar de otra parte del trabajo realizado por Blanca Rodríguez que merece ser considerado. Se trata de aquellos capítulos en los que analiza a fondo las múltiples modificaciones hechas tanto a *Cartucho*, como a *Las manos de mamá* a lo largo de los años y que interesan por las conclusiones que arrojan respecto al lenguaje de Campobello. Dado que su investigación no constituye una edición crítica de la obra literaria de la bailarina en

¹² Ídem. p. 110.

¹³ Ídem. p. 148.

¹⁴ Ídem. p. 335.

donde se presenten las diversas versiones del texto con comentarios aparte, la investigadora se permite hacer una interpretación de las alteraciones analizadas, y aunque por momentos pueda sonar exagerada dicha interpretación, ya que algunas modificaciones son sólo superficiales, finalmente concluye cosas muy importantes; antes que nada nos dice que:

El contraste entre el empleo con fines estéticos del idioma considerado popular y el considerado como literario resultó crucial en las modificaciones porque sería la *educación* la que habría de establecer fronteras cualitativas entre uno y otro, y no la capacidad de llevar a cabo una transformación creativa fundada intuitivamente en este caso, en la búsqueda y realización estética de un lenguaje personal.¹⁵

En segundo lugar, señala que quizás, el cambio más relevante entre el *Cartucho* de 1931 y los de 1940 y 1960, radica en el alejamiento del narrador presentado como una niña que habla en primera persona en la mayoría de los relatos de 1931, y que en las ediciones posteriores alterna con una narración en tercera persona en la que se adjudica la información presentada a la madre o algún personaje del pueblo. A este respecto, Blanca Rodríguez dice que: “El traslado [del narrador] tuvo como origen las correcciones ya estudiadas en este capítulo y su función fue distanciar las alusiones históricas que podrían serle cuestionadas directamente a la persona de Nellie Campobello, para ponerlas en boca de la madre, que en la vida real ya había fallecido”¹⁶. Aclara más adelante, que la transformación en *Las manos de mamá* no es tan clara a causa de que no se cuenta con un manuscrito de la versión inicial de 1934 y que ella asegura existió y fue revisado por Martín Luis Guzmán como editor de Nellie. Por último, concluye que, si bien la educación del autor de *El águila y la serpiente* influyó notablemente para que Campobello corrigiera sus textos y buscara formas más cultas (aminorando la resonancia local de sus expresiones, aunque, en mi opinión, no anulándola, sino haciéndola más legible para los que la desconocían):

Campobello, por su parte, también propuso, libre y arbitrariamente, algunas modificaciones

¹⁵ Ídem. p. 225.

¹⁶ Ídem. p. 226.

que nadie hubiera podido proponer sino ella porque concuerdan con su manera de escribir y su visión de la vida, y porque en tales agregados, que obviamente son visibles, volvía a tejerse lo destejido en otros relatos, y es lo que también fija otra pauta para explicar por qué en varias ocasiones no se estableció un criterio general de aplicación de las modificaciones.¹⁷

Estas conclusiones, junto con aquellas que se obtuvieron al no poderse responder determinadas preguntas sobre el origen de lenguaje de Nellie Campobello, son las pautas que considero más valiosas y que yo extraje del trabajo de Blanca Rodríguez. El propósito de recoger en un solo trabajo las características de la prosa de la escritora (como parece haber sido el motor inconsciente de la autora), resulta imposible. La parte que la investigadora dedicó a *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, así como la referente a *Ritmos indígenas de México*, no tienen cabida en los propósitos de este trabajo; me parece que se trata de textos ajenos a la literatura y que demandan un estudio aparte y realizado con las herramientas que su género requiere (para uno la historia y para el otro la danza). El hecho de que la poesía no haya sido incluida en el itinerario de su estudio a diferencia de los textos mencionados anteriormente, hablan de la carencia de fuentes de que el tema de Campobello adolece y de la increíble voluntad de aquellos a los que ha motivado su obra y que se han esforzado por minimizar, entre ellos, Blanca Rodríguez.

¹⁷ Ídem. p. 227-228.

De libélula en mariposa: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello de Sophie de la Calle

En 1998 Sophie de la Calle se graduó como Doctora en Filosofía de la Universidad de Maryland. Su tesis constituye una aproximación distinta a la vida y a la literatura de Nellie Campobello que, si bien reincide en la exploración inicial de elementos externos a la obra para interpretar su significado, nos permite reconocer una característica fundamental en la estética de la escritora duranguense que según la investigadora guarda relación directa con la influencia de la transformación política y cultural de México en su producción artística. Personalmente, considero que Nellie Campobello vivió un momento de importantes transformaciones sociales y, efectivamente, políticas y culturales, que afectaron su actividad artística, como afectaron las de otros artistas de la época. Pero esos cambios a los que se refiere el texto al que dedico esta sección de mi investigación, ocurrieron a un nivel mucho más profundo, ligado a la vida íntima de la escritora y que de manera más o menos sutil, se perciben en un cambio de tono entre *Cartucho* y *Las manos de mamá*, y de manera más compleja a lo largo de su poesía en sus distintas ediciones. La autora de esta tesis, a la que me referiré como Sophie Bidault por estar publicado bajo ese nombre su trabajo *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*¹⁸, observó un cambio radical entre el lenguaje de los primeros escritos de Campobello, *Yo, por Francisca*¹⁹ y *Cartucho*, incluyendo su primera producción coreográfica (el ballet

¹⁸ En un principio, había decidido dedicar a este libro de Bidault un apartado propio, pero al finalizar la lectura de *De libélula a mariposa*, me pareció más importante revisar la investigación de la misma autora que la llevó a trazar un camino particular para construir el contexto Nellie Campobello, que un trabajo interpretativo como lo es *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*. Los argumentos para relacionar la danza con el estilo narrativo de *Cartucho* no han logrado convencerme, aunque, curiosamente, muchas de las ideas que maneja Sophie Bidault en el libro al que está dedicada esta parte de mi investigación, están más contundente y fluidamente expresadas en *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, por lo que citaré dicho texto a lo largo de estas páginas.

¹⁹ Es importante señalar que este título, *Yo, por Francisca*, pertenece a la edición de 1960 conformada por 15 poemas e incluida en *Mis libros* y que por mucho tiempo la crítica consideró como la primera por no estar a la mano ningún ejemplar de *Francisca Yo!*, original de 1929 que consta de 54 poemas. Es interesante que a pesar de ser la segunda edición y de haber sufrido muchas y considerables alteraciones, este texto de Campobello conservó lo suficiente de ese espíritu honesto y libre que impulsó sus primeras creaciones y dio

masivo 30-30), y *Las manos de mamá*; Bidault consideró esta metamorfosis como el paso del “deseo de realización de una identidad ideal en la poesía temprana [...] a una identidad amenazada de disolución permanente en la madurez”²⁰ y se dio a la tarea de encontrar los fundamentos de dicha mutación en aspectos de la vida de la bailarina mexicana. Una vez más, lo que motivó la investigación fue la fuerza misma de los textos y sus extrañas contradicciones estilísticas, y una vez más, la incógnita sobre la figura de Campobello, convirtió el trabajo del curioso en una labor en apariencia exhaustiva (por su intención de abarcarlo todo) y con una tendencia a construirle un entorno, quizás poco adecuado, a los textos que la originaron.

Nellie Campobello llegó a establecerse a la ciudad de México en 1923 junto con algunos miembros de su familia, entre ellos, su hermana menor Gloria; gracias a alguien, ambas hermanas estuvieron en contacto con la colonia estadounidense y en ese medio iniciaron su carrera en la danza²¹. Por ese entonces, la ciudad de México se estaba convirtiendo en la representación del desarrollo nacional y era el escenario de la realización de los proyectos ideológicos y prácticos que manaban del Estado y que involucraron a los artistas e intelectuales de la época que siguió al fin del movimiento armado. De este período Jean Meyer dice:

Tras una década de guerra civil (1910-1920), surgió en México, entre 1920 y 1930, un nuevo Estado capitalista. Por este motivo, los conflictos con las compañías petroleras y con la Iglesia, así como las negociaciones con las organizaciones laborales, en particular con la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana), fueron mucho más significativos que las insurrecciones militares de corte tradicional en 1923, 1927 y 1929, o la crisis electoral de 1928-1929. El cambio que se produjo fue más económico que político, y más concretamente, institucional y administrativo.²²

pie a la confusión de los investigadores, como es el caso de Sophie Bidault, que observaron en él los rasgos de la etapa en que su obra estuvo exenta de correcciones editoriales y estilísticas.

²⁰ De la Calle, Sophie Bidault, *De libélula en mariposa: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello*, College Park, Tex.: S. de la Calle, 1998. p. 4. Conservo el nombre de la autora tal y como está catalogado.

²¹ El padre de Gloria, cuyo verdadero nombre era Soledad, parece haber sido el norteamericano Ernest Campbell Reed, según información de Jesús Vargas (de cuya valiosa investigación hablaré más adelante), a través del cual es posible suponer que se vincularon las hermanas con residentes estadounidenses, aunque no hay aún ninguna prueba que lo confirme.

²² Meyer, Jean, “La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles” en Anna, Timothy, Bazant, Jan, *Et. Al., Historia de México*, Barcelona: Crítica, 2001, p. 216.

Con la finalidad de reconstruir al país después de la guerra, aquellos que llegaron al poder adquirieron una actitud de “prudencia y moderación” que se reflejó en la supresión de todo lo que se opusiera a la obtención de la homogeneidad necesaria para la creación de lo que consideraban una nación; México tenía que atender asuntos de carácter internacional (impedir nuevas intervenciones por parte de los Estados Unidos y seguir pagando la deuda externa para tener acceso a crédito)²³, para lo cual se consideró primordial construir –o inventar– una apariencia, que no fuera ya la de la rebeldía y las armas, desde el Estado. Uno de los personajes más importantes de la época que comienza con el periodo presidencial de Álvaro Obregón fue José Vasconcelos, escritor que ejerció como Secretario de Educación Pública de 1921 a 1924 y cuya labor en ese cargo fue fundamental por ser utilizada por el Estado para expresar las nuevas ideas del nacionalismo cultural que movilizaría tal reconstrucción. Gracias a Vasconcelos, muchos artistas se vieron involucrados en actividades, apoyadas económicamente desde el gobierno, que tenían que ver con una reciente intención intelectual de llevar la educación y la cultura a todas las regiones del país y así fundar una nueva raza hecha de “lo mejor” de los dos mundos.

Sin duda, la figura de Vasconcelos es el primer punto de encuentro si pensamos en los primeros años de la escritora en la ciudad, pero es importante decir que en realidad, Campobello no inició una vida en el medio cultural a su llegada a la capital como, aparentemente Bidault lo señala:

Asesinado Villa, muertos la madre y el hijo, Nellie se encaminó a participar en la reconstrucción nacional iniciada en 1921 con José Vasconcelos y que culminó en la recuperación de todas las fronteras. En la capital, Nellie Campobello hizo el arduo aprendizaje que requería la Patria. Sin embargo, una fuerte identidad cultural enraizada en una entrañable e idealizada provincia siempre mitigó su fe en la Nación.²⁴

Y más adelante dice: “Fue [Campobello], en este sentido, y tal vez a pesar suyo, el producto de un paulatino proceso de urbanización, de clase media surgida

²³ Idem. p. 217.

²⁴ Bidault, *Op. Cit.* p. 62-63.p

de la Revolución y de la provincia pero que supo beneficiarse plenamente de una nueva movilidad social y cultural.”²⁵ Las primeras páginas de Bidault se refieren a la situación política del país, a la figura de José Vasconcelos y su relación con la motivación artística que precedió a su exilio, así como a la exposición de la situación de la danza en México en la época en la que Campobello incursionó en ésta y a cómo esta actividad se vio afectada por dicha situación política. Como la danza es un tema que abarca buena parte de la investigación de Sophie Bidault, es indispensable rescatar los puntos importantes de la historia que de este arte hace y de cómo Campobello participó en los proyectos de reconstrucción y de institucionalización que desde principios de los veinte se crearon desde el Estado, a través del ballet masivo. Es decir, efectivamente, Campobello llegó a la ciudad de México en donde realizó una adaptación y un crecimiento que, sin duda, se vieron influenciados por la transformación general del país. En un recuento de los eventos y las ideas como el que hace Bidault, es posible encontrar la relación de los pasos que Nellie dio como bailarina y coreógrafa, y los sucesos de carácter cultural ocurridos de la época nacionalista (1920-1940) al sexenio de Ávila Camacho, momento en el cual la reconstrucción y la institucionalización ya habían sido concretados y por lo tanto, la figura del intelectual dejó de ser requerida por el Estado para consolidar proyectos ideológicos.

Entonces, si revisamos las primeras ciento cincuenta cuartillas de *De libélula en mariposa* encontramos que Bidault, no sólo rastrea, a lo largo de la primera parte de su investigación, esos momentos en los que la danza fue el vínculo inicial entre la escritora y el Estado (y por lo tanto, entre la mujer que llegó desde la provincia y la ciudad en la que bullían los cambios sociales, económicos y políticos de la etapa posrevolucionaria), sino que también percibió que, en efecto, la ideología de alguien que había vivido en carne propia el paso del movimiento armado en el norte del país, no podía compenetrarse totalmente con los nuevos ídolos creados intelectualmente por el gobierno a través de los divulgadores de la educación y la cultura (aunque en

²⁵ Ídem. p. 63.

aparición, sus primeras manifestaciones artísticas así lo mostrarán²⁶), como por ejemplo, Vasconcelos, de quien dice: “la identidad nacional, a través de la obra vasconceliana, se volvió un proyecto de cultura y de arte. Este proyecto sirvió el doble propósito de buscar una nueva identidad y a la vez permitir la inserción del intelectual en la vida del país.”²⁷ Y más adelante:

La Revolución Mexicana había creado a un nuevo tipo de intelectual comprometido con la realidad social. En 1920, el postulado cultural de Vasconcelos había sido reflejar y encauzar la realidad nacional y no permanecer en una torre de marfil. La propuesta se reiteró con más urgencia y agresividad hasta volverse decisión determinante en el periodo callista debido a una creciente identificación de la nación con el Estado. Esa identificación a la cual deben añadirse otras causas fundamentales como la radicalización del ambiente social y la rápida politización de una parte importante de la intelectualidad mexicana en los años treinta agudizaron las diferencias y los enfrentamientos entre intelectuales y sus proyectos.²⁸

Es importante saber que la primera representación del ballet *30-30* ocurrió en 1931, fecha para la cual Campobello ya había publicado *Francisca Yo!*, mientras que la primera edición de *Cartucho* estaba por salir. Es decir, que pasaron ocho años antes de que la bailarina se involucrara directamente con una actividad que pudiera ser considerada nacionalista. El tono de sus primeros poemas es, indudablemente, un reflejo del espíritu con el que Campobello arribó a la ciudad de México y que siete años después de su vida citadina continuaba siendo el tono que translucía su carácter. *Cartucho* era un texto que, según ella misma cuenta en el prólogo titulado “Inicial” de la primera edición hecha por la editorial del poeta estridentista Germán List Arzubide (Integrales)²⁹, había escrito a petición de José Antonio Fernández de

²⁶ Entiéndase por “primeras manifestaciones” al ballet masivo *30-30* que fue aquel que Nellie Campobello representó en el Estadio Nacional (cuyo discurso inaugural fue escrito y pronunciado por José Vasconcelos, quien vio en él un símbolo de la nueva nación en construcción) y al que Bidault se refiere reiteradamente para marcar el carácter de esa primera etapa en que la escritora demostró tener una actitud que parecía empatar con el nacionalismo.

²⁷ Bidault, *Op. Cit.* p. 49.

²⁸ Idem. p. 85-86. Campobello, como resulta, hasta cierto punto, lógico, no se involucró en ninguna polémica ni política, ni intelectual; no se afilió a ningún grupo ni partido. Su arribo a una ciudad en la que no conocía a nadie y en la que poco a poco fue formando nuevas relaciones, posiblemente la aisló de las fricciones entre intelectuales, aunque no impidió que trabara amistad con muchos. Personalmente, creo que su postura política fue siempre fiel al villismo y desde éste, tan ligado a su naturaleza y experiencia, juzgó toda situación y configuración social y política posterior a la Revolución.

²⁹ Campobello narró esa misma historia en *Mis libros*, edición de 1960 de casi todos sus textos, en un tono más profesional que literario.

Castro, a quien leyó en un hospital de la Habana las historias de sus “juguetes de infancia”³⁰ guardadas en una libreta verde. El estilo era muy similar al de la edición que conocemos hoy, pero muy poco pulido en la redacción y en la ortografía, y lo conformaban sólo 33 relatos de los 57 de ahora (si tomamos en cuenta el relato titulado “Villa” que Campobello eliminó de la segunda edición realizada en 1940 y que hoy encontramos impreso en las últimas ediciones). Su estilo contrastaba con la literatura mexicana de entonces, y como sabemos a través de la minuciosa revisión hemerográfica de Blanca Rodríguez, fue muy poco apreciado por la crítica. Algo de esa libertad e ingenuidad que casi gritaban los poemas de *Francisca Yo!* estaba presente en los relatos de *Cartucho*, oculto bajo la voz una niña y en un estilo en bruto que aún quedaba por pulirse –que no por modificarse en esa autenticidad inicial–. Bidault piensa que la trama revolucionaria parecía venir muy bien ahora que la temática era la reconstrucción de la historia de un pueblo, y considera lo siguiente:

Intelectuales que no pertenecían, como Nellie Campobello, al patriarcado intelectual de México ni a su tradición cultural, [...] encontraron en el clima social agitado de los treinta un acceso “natural” al campo cultural. Escribir sobre la Revolución, bailar para las masas, reivindicar una identidad indígena dieron legitimidad a quien no la tuvo antes y quizás, no la habría tenido de no haber coincidido –y en la medida de lo posible correspondido– con los intelectuales de la época. Entre 1928 y 1934, revolución y nacionalismo fueron la marca ideológica del ala radical de la intelectualidad mexicana que aspiraba a imponerse en la cultura.³¹

Sin embargo, la misma revisión de su incursión y trayectoria en la danza muestra un camino completamente distinto al que Campobello transitó en la literatura. Sin tomar en cuenta lo que ya sabemos sobre la valoración y recepción de su obra escrita desde la época en que fue publicada hasta ahora y nos atenemos a la lectura atenta de la historia que cuenta Bidault de la escritora duranguense como bailarina, encontraremos diferencias sustanciales que hacen cuestionable la

³⁰ La Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México guarda un ejemplar de esa primera edición, pero la anécdota fue, como ya mencioné, rescrita en *Mis libros*. En la edición de *Cartucho* de Factoría Ediciones (2003) está incluido este texto tal como apareció en su versión original.

³¹ Bidault, *Op. Cit.* p. 87.

suposición de que toda su producción artística surgió en un lugar y en un tiempo propicios que la beneficiaron (o de los que “supo beneficiarse”) y que le facilitaron una inclusión en el medio cultural hasta convertir los frutos de su trabajo en productos legítimos de la reconstrucción nacional. Nellie Campobello debutó en la danza en 1927 con el Ballet Carroll Classique, eso fue cuatro años después de haber llegado a la ciudad; en 1931 comenzó a dar clases de ballet en la Escuela Plástica Dinámica (que después se convertiría en la Escuela Nacional de Danza) y en otras escuelas oficiales. Definitivamente, fue la danza, y sobre todo la docencia, la actividad a través de la cual obtuvo su sustento, el lugar en el que pudo hacerse de una herramienta productiva que no la enfrentaba, como la literatura, a una historia, una academia o al juicio inmediato de la intelectualidad. En México, la danza se transformó considerablemente en los años de la institucionalización del arte y la cultura. En 1932 se fundó la Escuela Nacional de Danza bajo la dirección del pintor guatemalteco Carlos Mérida; muchos artistas (pintores, músicos, escritores) se involucraron con los proyectos surgidos de la Escuela, incluyendo a Campobello, quien trabajó durante cinco años en ella antes de que la nombraran directora. Para los que sólo conocemos su trabajo literario es evidente que los proyectos de Nellie Campobello como bailarina y coreógrafa también sufrieron cambios importantes. Saber que pasó de practicar el ballet clásico a investigar, ejecutar e impartir bailes autóctonos mexicanos es información que llama nuestra atención. Sabemos que dio clases de danza mexicana en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional Autónoma de México, y que compuso diversas coreografías para la Escuela Nacional de Danza hasta 1937³²; así mismo, sabemos que participó en la Misiones culturales (iniciadas por Vasconcelos y retomadas por la Secretaría de Educación Pública durante el sexenio de Lázaro Cárdenas) como docente, labor que la aproximó al estudio de las danzas indígenas, gracias al cual publicó en 1940 (junto con su hermana Gloria) *Ritmos indígenas de México*. Pero, ¿cuál es la relación que

³² Para el cotejo de fechas resulta muy útil la cronología que hizo Jorge Aguilar Mora para la edición de *Cartucho* en Era (2000).

esos cambios guardan con los que se observan en su literatura? ¿Tienen su origen en la situación política y cultural? Es decir, ¿fue el nacionalismo de la época de la institucionalización una causa del carácter de su estética? O más bien, es el nacionalismo una situación sociopolítica que nos hace confundir una apariencia – obvia, por la temática– con una situación mucho más compleja de fondo. Sophie Bidault nos dice que en “la coyuntura social y política particular del cardenismo, el ballet masivo fue utilizado por el estado mexicano y las diferentes asociaciones obreras como un instrumento eficaz de difusión, apoyo y movilización.”³³ Vista así, la danza parecía puesta al servicio del nacionalismo cultural y ciertamente, lo estaba, como lo estaban (o se deseaba que estuvieran) el resto de las artes. Especialista en el tema, Margarita Tortajada Quiroz, opina que las “bailarinas y coreógrafas mexicanas, [...] aunque en un campo artístico casi marginal, proveyeron de imágenes de mujeres alternativas a las establecidas por el discurso dominante, al crear modelos para hombres y mujeres que cuestionaban y redefinían la autoridad.” Y muy puntualmente expresa lo siguiente:

Si bien la postura de estas mujeres fue contestataria y elaboraron nuevos conceptos alrededor de su cuerpo y su danza gracias al proyecto artístico nacionalista que desarrollaron, su permanencia sobre los foros y a la cabeza de compañías y escuelas dancísticas tiene que ver con ese mismo nacionalismo y, por tanto, con su inserción en la cultura y el discurso hegemónicos. A artistas y Estado les interesaba seducir al otro para cumplir sus objetivos en el momento de creación de la cultura nacionalista. Uno al otro se necesitaban; las artistas no se restringieron sólo a construir la danza que fortaleciera al Estado, ni éste dictó mecánicamente los lineamientos del nuevo arte: fue un proceso compartido³⁴.

Con esto, me interesa aclarar que, si bien Campobello tuvo un papel indiscutible en escenario nacionalista³⁵, ella enfrentó el conflicto que muchos otros

³³ Bidault, *Op. Cit.* p. 94.

³⁴ Ambas citas pertenecen a la versión electrónica del artículo “Construyendo imágenes de la nación: mujeres y danza moderna” publicado en *Revista Casa del Tiempo*, Vol. VII, Época III, Número 74, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

³⁵ Considero que es un tema que corresponde a los especialistas aquel que se refiere detalladamente a la carrera de Campobello en ese medio y a las implicaciones políticas e intelectuales a las que se debe su ascenso en la Escuela Nacional de Danza. Más que cuestionar cómo o por qué llegó a la dirección de dicha escuela (cosa tan absurda como sería cuestionar que Carlos Mérida haya sido el primero en ocuparlo), sería interesante explorar el material que se tiene –o que queda– para determinar, con el mayor rigor posible, cuáles

artistas encararon al tratar de realizar una tarea de carácter social o político, al mismo tiempo que una actividad creativa e individual. Por otro lado, me parece muy acertada la reflexión que Bidault hace respecto al choque ideológico que para alguien como Nellie Campobello tuvo que haber representado el enfrentamiento con una visión de la nación que no era precisamente fiel a lo que su experiencia propia le había enseñado. En la primera parte de su tesis, titulada “Acercamiento al campo cultural posrevolucionario”, la investigadora compara las nociones que de la Revolución, de la patria, de lo nacional, es posible extraer del discurso vasconceliano y concluye continuamente que su empatía con las ideas reflejadas en la obra de Campobello, relativas a esas nociones, es prácticamente nula. Más adelante, en el apartado “*Ritmos indígenas: una nueva tradición*”, Bidault toca el tema del indigenismo como fórmula incorporada a la actitud cultural nacionalista y dice:

El indigenismo fue un movimiento de autoafirmación nacional pero del cual no parece haberse beneficiado mucho el indio. Si en su momento, el ideal del “mestizaje”, elevado a universalidad por Vasconcelos, reivindicó una circunstancia, pronto se hizo evidente que ésta se había desprestigiado al contacto de los caudillos y de la política. Para muchos, mestizo empezó a significar corrupción. Fue por lo menos el significado que le dio Nellie Campobello para quien “lo indio” se volvió sinónimo de pureza y de autenticidad.

Y concluye:

Esta imagen corresponde a la visión que surgió con la Revolución, a la búsqueda de raíces y a la cual se le dio plena legitimidad en el arte en los años treinta. En la danza en particular, se otorgó autoridad cultural a quien fuera capaz de expresar mayor “pureza” aborigen y por lo tanto espíritu patrio.³⁶

son los aspectos técnicos que se fueron transformando en sus coreografías. Me parece que es en la danza y no en la literatura, en donde, posiblemente, Campobello, más que recibir influencias, vio transformadas sus ideas por trabajar en conjunto con otros artistas. Hay que tener en cuenta que un año antes de que se le nombrara directora, Martín Luis Guzmán regresó a México y a partir de entonces se involucró a fondo con la Escuela y sus proyectos, así como con Campobello. Bidault adjudica a la compañía del escritor (como hemos visto que hizo en algún momento Blanca Rodríguez) el regreso en el baile a las formas y temas clásicos, y pone a la par el nuevo estilo de Campobello reflejado en *Las manos de mamá*. Nos dice Bidault respecto a la danza, que “bajo la dirección de Martín Luis Guzmán claramente reflejaba la pérdida de un antiguo impulso y la imposibilidad de crear nuevos proyectos.” *Op. Cit.* p. 120. No considero contar con la información necesaria para abundar en el tema ni para esclarecer los aspectos de la danza que cambiaron bajo la influencia del escritor chihuahuense. Me atengo, a lo largo de este trabajo, a los datos que hacen posible cuestionar dicha influencia (tan afirmada por algunos estudiosos) en la literatura de Campobello.

³⁶ Bidault, *Op. Cit.* p. 128.

Algunas páginas antes, Bidault señala que las ideas cultivadas por el nacionalismo representaban una “reconstrucción mitológica ciega al proceso histórico”³⁷ que afectó considerablemente a la escritora, cuya identidad y fe fueron perdiendo su fuerza, como si de hecho, Campobello hubiera abandonado sus propias ideas, a pesar suyo, para asimilar las que el medio cultural en el que estaba involucrada le ofrecía. Resulta un tanto contradictorio que Bidault exprese que “*Ritmos indígenas de México* (1940) refleja y anticipa una situación que volveremos a encontrar en la narrativa y en la poesía donde se dio con más claridad y fidelidad el trauma de una identidad naufragada.”³⁸ Seguramente, Campobello no podía oponerse a muchas de las ideas (como el indigenismo) que circulaban en su ambiente creativo porque ella también compartía o coincidía con la idea de conocer y revalorar a aquellas culturas que cohabitan en el territorio mexicano; sobre todo, porque había crecido cerca de algunas de ellas. Con lo que podemos suponer, tal vez, no estuvo de acuerdo, fue con que se elaboraran discursos ajenos a la realidad o que no fueran honestos y correspondidos con una nueva práctica más positiva a favor de esa “nación en construcción”. Ella venía de un entorno en el que la convivencia con otros pueblos indígenas era cotidiana (y cercana) y no sería extraño pensar que se viera atraída —posiblemente pecando de ingenuidad— por la idea de que se transformara el pensamiento de todos los mexicanos y se aceptara la pluralidad cultural y racial en la que vivimos a diario. Es decir, no creo que el indigenismo fuera una oportunidad para generar empatía con la intelectualidad, sino, más bien, algo que le interesaba por estar relacionado con su pasado. *Ritmos indígenas de México*, no parece encajar en el lugar de los trabajos por encargo o por necesidad de reconocimiento, sino en el de un intento por rastrear y difundir el conocimiento de algo que, sincera y personalmente interesaba a Campobello, y que además, resultaba tener cabida en un momento en el que aparentemente a todos les importaba ese tipo de información.

³⁷ Idem. p. 120.

³⁸ Ídem. p. 125.

A lo largo de mi búsqueda de Nellie Campobello, se me ha ido tejiendo en la mente un personaje las más de las veces inaprensible; casi siempre me encuentro más con Francisca que con Nellie, porque la primera es la que no tiene reparos en ir pisando flores y recolectando los últimos gestos de los muertos. Nellie representa el cambio, el abandono de lo pasado (para bien y para mal), la superación de una condición social que limitaba a Francisca. Nellie es también la que se dejó vivir al amparo de sus fantasmas, sintiéndose más protegida de ese modo que en la intemperie de una realidad que no terminaba de asimilarla tal cual era; en algunos momentos miró hacia atrás con agradecimiento y en otros, muy probablemente, con culpa y desesperación. A veces tengo la impresión de que su conducta y sus declaraciones más o menos excéntricas eran dirigidas desde un rincón muy especial de su personalidad en el que fue más fuerte la mirada de la niña que la habitaba, tan atraída por las ternuras de los muertos y de lo que se va. Es dable entender que su postura no estuviera exenta de contradicciones, y que más que someter su parecer al de una circunstancia política (como el nacionalismo cultural) o intelectual (como Martín Luis Guzmán), se sometió constantemente a su pasado. De esta manera, el siguiente comentario de Sophie Bidault se vuelve una cuestión que requiere comprensión más que rigor académico o documental.

Nellie, al declarar que lo más puro de la cultura residía en su fidelidad a un pasado rural, se cegó a los cambios que iban redefiniendo su danza y su narrativa. La imagen no era fiel, ni inmóvil y la pureza, dudosa y ambivalente. Existen en la prosa las huellas de una ambivalencia similar donde la voluntad de la escritora de permanecer intacta, pura y auténtica se volvería aún más tensa y desesperada.³⁹

Más que un desencanto ideológico o una transformación debida a influencias intelectuales, en su aferramiento a lo rural o a lo indígena estaba el camino que la devolvía a lo que hacía tiempo había decidido dejar y a lo que definitivamente, nunca quiso renunciar del todo. Su tensión y desesperación fueron, quizás, consecuencia de una originalidad que la aislaba y de la certeza de que el regreso es un viaje irrealizable.

³⁹ Ídem. p. 134.

El nacionalismo de Nellie Campobello fue básicamente matriotero, anclado en la patria chica. Aparecen en la obra narrativa las asociaciones obsesivas con la infancia. Pero como hemos visto una cultura únicamente matriotera si bien resultó conflictiva en la reconstrucción de la imagen, pudo “aclimatarse” a los deseos y a los estereotipos de la intelectualidad mexicana. Sus huellas se encuentran en todo un lenguaje metafórico sobre el alma de la raza y que Nellie Campobello a lo largo de varios años parece haber internalizado. Al contacto con sus instituciones y con sus hombres, los fundadores de la mexicanidad, ella adoptó su lenguaje, se apropió de las imágenes consagratorias y sus lugares comunes: la nación era una y su alma, “el alma de mi raza”. En este momento de ambivalente “aclimatación” cultural, Nellie Campobello sintió con bastante amargura todo el peso de la pérdida de identidad...⁴⁰

De ahí, que se relacione el cambio de tono de un texto a otro y que se vinculen las formas “recatadas” o “débiles” que es posible encontrar en *Las manos de mamá* (y que definitivamente, no existen en *Cartucho*) con una personalidad que parece asumir cada vez más la evanescencia como característica principal. Pero el hecho de que *Cartucho* nunca fuera modificado en su esencia, de que a pesar de la falta de atención de que se rodeó y de que Campobello, aunque contó con más de una oportunidad para publicar una versión más afín con esa supuesta “aclimatación”, jamás lo hiciera, me hacen pensar que en verdad no se deben a dicha circunstancia las diferencias de un texto a otro. Bidault dice:

Al finalizar el sexenio cardenista, se planteó para varios intelectuales, el problema de la legitimidad que pensaban haber encontrado en la Revolución o en el nacionalismo y para algunos en el Estado cardenista y en sus instituciones culturales. En 1934, un nuevo dilema se presentaba para la danza y para Nellie Campobello. La llegada de formas innovadoras, las políticas culturales erráticas, luego la reconfiguración de la cultura en términos estéticos y universales a partir de 1940, más afín al espíritu del nuevo gobierno y de sus intelectuales deseosos de fomentar el arte no la lucha sindical, hicieron necesaria una mezcla oportuna de tradiciones. Este cruce promovido por Martín Luis Guzmán, un intelectual criollo cuya prestigiosa tradición cultural le daba un ascendiente paterno sobre Nellie Campobello, provocó un conflicto interior cuyas consecuencias, creemos, fueron decisivas para la obra y su creatividad.⁴¹

Lo cierto es que Nellie Campobello no publicó *Las manos de mamá* bajo ningún sello editorial que perteneciera o con el que estuviera implicado, hasta donde sabemos —y ojalá, si el error existe, sea aclarado un día—, Martín Luis Guzmán. La

⁴⁰ Ídem. p. 141.

⁴¹ Ídem. p. 126.

primera edición (1937) se realizó en la Editorial Juventudes de Izquierda⁴² y la segunda (1949) en la Editorial Villa Ocampo. ¿Por qué, habiendo ya publicado la segunda edición corregida y aumentada de *Cartucho* en EDIAPSA⁴³, no se publicó ahí mismo la segunda edición de *Las manos de mamá*? Podemos pensar, si nos permitimos un buen excedente de suspicacia, que en un afán por otorgarle independencia y legitimidad, el mismo escritor pudo haber recomendado a Campobello que buscara otra casa editorial para publicar la versión corregida (por él mismo, como correspondería con nuestras sospechas) de su segunda obra narrativa. Pero ¿con qué datos sostener una sospecha tan espinada por las fechas y por la falta de lógica de los eventos? Personalmente, me abstengo de confirmar tal sospecha por dos razones. Primero, porque no hay información clara al respecto (documentos, declaraciones); segundo –y sobre todo–, porque al intentar una comparación entre sus escrituras (algo de Guzmán debía heredar Campobello siendo su “hija putativa”) no es posible relacionarlas, anclado el estilo de ella en un paradigma poético tan íntimo y brutal, y el de él ya consagrado por la experiencia y construido en un tono más intelectual y a distancia de los hechos. La misma Bidault, en su otro libro, se expresa de la siguiente manera tras la lectura de un texto de Guzmán:

Descripción magistral dentro del discurso canónico sobre la revolución, eficaz y labrada con pasión, muestra sin embargo la fascinación de su autor por la palabra. La otra cara, la del bandido, hombre que no pudo levantarse más allá de la categoría de “salteador”, “pelo hirsuto, barba descuidada, ojos sanguinolentos, frente huidiza, lombrosiana” [citando a Edmundo Valadés cuando se refiere a Villa], reflejaba una incompreensión total de los márgenes. El archivo mnemónico de Nellie Campobello fue muy distinto. Retrató a todos: héroes y villanos, malos y buenos, fuertes y débiles, desde lo trivial y lo cotidiano, perspectiva escasamente utilizada o aún percibida en la literatura donde abundaron los retratos de pie y los arquetipos. La persistencia de una tradición de “virilidad” en la literatura mexicana y en el cuento de la revolución hacía de ella una escritora singular, aparte.⁴⁴

⁴² Sabemos, gracias al prólogo de *Mis libros*, que fue el escritor chihuahuense José Muñoz Cota quien intervino en la publicación. De la misma manera, sabemos que fue él quien ayudó a Campobello para que recibiera la dirección de la Escuela Nacional de Danza siendo Muñoz Cota director del Departamento de Bellas Artes.

⁴³ Editora y Distribuidora Iberoamericana de Publicaciones S.A. inaugurada en 1939 por Guzmán en sociedad con el editor y escritor español exiliado Rafael Jiménez Siles.

⁴⁴ Bidault, Sophie, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003. p. 33-34.

Y un poco más adelante afirma que:

En las letras tantas veces moralizantes de la revolución, no aparece el papel vital de los sentidos, ni tal proximidad con el otro. Se siguen respetando ciertos límites. La discreción que implica decir algunas cosas, el pudor ante la representación del cuerpo humano, sobre todo el masculino, la pulcritud, la moral social, el principio de autoridad, la propiedad privada son, en general, valores acatados por la gente y las letras de la época.⁴⁵

La conclusión más lúcida de Sophie Bidault en esta primera parte de su investigación es la que se refiere a la inclusión de *Cartucho* y *Las manos de mamá* en *La novela de la Revolución mexicana*, antología iniciada por Berta Camino de Gamboa y continuada y concluida por Antonio Castro Leal, que publicó Aguilar en 1960. Al respecto, dice Bidault:

A quien se reconoce y finalmente legitima en 1960 es a la escritora de la segunda época, a la mujer “interior” y madura, “sensible y tierna” de *Las manos de mamá*. A quien se condena es a la “niña” de *Cartucho*, “insensible” y capaz de recrear con “asombrosa” y censurable precocidad “visiones de crueldades y de violencias”. A quien se recuerda y alaba es a la escritora “buena mexicana” que prefirió la “paz” y el “amor”, a la guerra y a la desunión, la civilización a la barbarie, la madurez a la infancia, la madre a la mujer. Las palabras hábilmente escogidas por Antonio Castro Leal absuelven a la escritora de su pasado violento y de la “impudicia” revolucionaria, cierran y coronan un largo proceso de rectificación histórica y de recuperación intelectual empezado años atrás...⁴⁶

⁴⁵ Ídem. p. 44.

⁴⁶ *De libélula a mariposa*, p. 149. Reproduzco textualmente la última parte de esa introducción de Castro Leal en donde se lee una ligera condena a *Cartucho* y una reivindicación de la escritura en *Las manos de mamá* gracias al uso de un tono lírico más clásico y menos crudo:

La madre de la narradora, que ya aparece en *Cartucho* como una mujer decidida, valiente y generosa, llena aquí toda la escena. Su presencia irradia ternura y da a la prosa del relato un tono lírico de ensoñación, de recuerdo repasado en un monólogo interior. Nellie ya no es la niña inocente e insensible que registraba con asombrosa impasibilidad visiones de crueldades y violencias; ahora ha nacido a la sensibilidad, y, como en una cera tibia, la vida va grabando delicadamente en su alma nostalgias, efusiones, ternuras, sentimientos.

Su madre tiene las mejores virtudes de la buena madre mexicana, que se funden en un sacrificio total y gustoso por los hijos. Su bondad crea alrededor de ella una atmósfera de paz y de amor. Los que se acercan a ella algo ganan, olvidan sus odios y sus penas y parecen vislumbrar lo que hubieran podido ser sus vidas sin los desastres y las torturas de la Revolución.

Pero en el fondo del cuadro sigue el drama de la Revolución. Pasan corriendo los hombres que persiguen a Villa; cae Jacinto Hernández en el puente, acibillado por las balas enemigas cuando cree salir a recibir a los suyos; Rafael Galán –visión fugaz de *Cartucho*– se detienen aquí para impresionarnos con su cortesía, su ternura y su sentimentalismo antes de partir a la cita con la muerte. La madre misma entra en esas escenas; defiende a sus hijos de la justicia o la injusticia que quiere arrancárselos, y los salva, en una noche de pavor, atravesando el puente de Ortiz sobre el río Conchos, que va crecido, desafiando con heroica resolución el peligro de que un tren pase y los arroje al abismo.

La niña ya ha crecido. Aparecen nuevos ambientes. La Plaza de las Lilas de Jiménez, en uno de cuyos rincones se fusila a los condenados, y, finalmente, la ciudad de Chihuahua. La niña no quiere ir a la escuela, ni

De esta manera, la investigadora vuelve a tocar el asunto relativo a la falta de imparcialidad con que se juzgó la narrativa de Campobello. En mi opinión, es en esa incompreensión en donde probablemente se halle el origen de la disminución de la fuerza y de la identidad de la escritora, quien al no encontrar una respuesta positiva a la reivindicación de sus muertos⁴⁷, se volvió sobre sí misma y abandonó definitivamente la creación literaria. Si se aprecia un declive o una rendición en el uso de formas menos crudas en *Las manos de mamá*, para entender el cambio (reflejado tan claramente en la poesía), es indispensable considerar la compleja interacción de la persona de Nellie Campobello con su entorno cultural, social y político. La etapa posrevolucionaria es, sin duda, una de las épocas de mayor dinamismo que la vida cultural mexicana ha atravesado. Al nacionalismo, movimiento que respondía a la necesidad de una estabilidad económica después de un largo período bélico (y que ya se había visto como reacción a otras revoluciones liberales o burguesas), se le sumó la migración de artistas e intelectuales europeos que participaron activamente en la transformación del arte mexicano y estimularon la creación de recintos y escuelas, así como la influencia incendiaria del vanguardismo que incitó a algunos artistas mexicanos a superar viejas fórmulas. Para la mujer, particularmente, fue un momento de liberación muy fuerte en el que se vieron intrincados los proyectos que tradicionalmente le estaban otorgados con un impulso creativo que se salía de los esquemas y que no había tenido hasta ahora un espacio despejado para su realización.

Aunque Nellie Campobello no participó en una forma decidida en la lucha que llevó a cabo

confesarse, ni hacer la primera comunión, ni asistir al mes de María. Sobre un caballo brioso pasa como relámpago por la ciudad y luego, para divertirse, aprende a leer y a escribir ayudada por su tía Isabel. *Las manos de mamá* viene a rematar con una meditación enternecida los cuadros de violencia de *Cartucho*; son una misma obra, una misma vida que recoge las experiencias más amagas en un jugo de consuelo y de dulzura.

Castro Leal, Antonio, *La novela de la revolución mexicana*, Tomo II, 10ª edición, México: Aguilar, 1972. p. 925. Cabe preguntarse, ¿realmente está toda esa “ensoñación” en *Las manos de mamá*? ¿O es sólo la visión paternalista del crítico la que empaña la imagen real de la escritora?

⁴⁷ A Villa lo ensombrecían las nuevas leyendas de la Revolución y a su madre, imagino, Nellie le debió siempre no haber estado presente durante su muerte. En este tono escribió *Las manos de mamá*, en el del agradecimiento y la nostalgia por una vida pasada, más sincera y más libre aunque “dorada de balas”.

un buen número de escritores desde finales de 1924 puede decirse que de alguna manera compartió el espíritu anticonformista de la rebeldía vanguardista en México. En su caso, el antecedente más atrevido había sido la propia Revolución cuya violencia física y espiritual heredó Nellie Campobello y propiciara cambios en la narrativa. Hay en la poesía de *Yo* la propuesta de una voluntad de transformación de una concepción de mujer y con ella de escritura, en acorde con el deseo de emancipación asimilado al bullicio de la nueva sociedad.⁴⁸

Bidault compara el desbordamiento de imágenes rebeldes en la poesía de Campobello con la actitud irreverente de algunas artistas de la época como Nahui Ollin (Carmen Mondragón), pero observa en la primera un impulso que no termina de llevarse a la práctica. Hay que entender que en la escritora duranguense, la libertad se vio coartada muy probablemente por los prejuicios y los complejos relacionados con su origen que surgieron sólo después de muchos años de su llegada a la ciudad. No es posible ver en Campobello el cosmopolitismo de otras mujeres, sus contemporáneas, ni la insurrección ante una vida limitada por las normas de conducta establecidas. La pugna por la libertad en la poesía de la autora de *Cartucho*, desde mi punto de vista, tiene que ver, no con un afán de romper el rígido molde de una moral social puritana o anticuada, sino con una búsqueda individual menos evidente. Por lo que reflejan sus primeros poemas y *Cartucho*, Campobello creció con la suficiente libertad para observar a los muertos y gritarle a los pájaros. Su madre, personaje central —y con razón— en su narrativa, jamás inculcó en ella una actitud evasiva ante la crudeza de la realidad o el deber de enmascararla para preservar un orden social. Rafaela Luna, su madre, una mujer que tuvo que sortear sus propios obstáculos (ya hablaré de ellos más adelante), aunque protegió a sus hijos, no sembró el juego de la doble moral, tan común en las prácticas sociales mexicanas.

Es evidente que de niña, y luego de adolescente, Nellie vivió en una estructura familiar bastante libre y en cierto sentido más feliz. Hay en *Cartucho* una soltura, un relajamiento en las relaciones humanas y de parentesco, sólo posible cuando ocurre una mutación de esas relaciones como puede suceder en una revolución o cuando se ha perdido el sentido de la propiedad privada, lo que parece ser el caso en ciertas comunidades matriarcales, como la descrita en *Cartucho*. Sin duda, la guerra hizo imposible el retorno a una vida “normal”

⁴⁸ *De libélula a mariposa*, p. 162.

basada en relaciones tradicionales. A diferencia de otros libros sobre la revolución, algunos destinados a sustituir la ausencia paterna con un intelectual, *Cartucho* no se remitió a otros padres, menos aún a intelectuales, por lo general faltos de prestigio, sino al personaje materno, hacia quien la lealtad de la hija fue total. Es significativo que la hija, natural y abandonada, luego totalmente identificada con la madre, se conduela de un soldado que muere sin haber tenido madre: “yo creo que no tenía mamá”.⁴⁹

Quizás, el golpe más duro para Campobello fue ver que las experiencias que habían formado su identidad y que la estimulaban a prolongar esa libertad originada en su niñez y adolescencia, no eran suficientes para otorgarle la validez que esperaba dentro de su nueva circunstancia (la ciudad, la evolución económica, la penetración en el medio artístico e intelectual). Seguramente, la autora observó aspectos de su identidad asociados con la carencia (educación, paternidad) que antes no eran negativos por estar completamente eclipsados por los rasgos de su carácter que la fuerza y la libertad (expresiones del amor materno) habían cultivado, pese a la pobreza y la violencia de su entorno social.

Otra situación que hay que considerar, es el inicio de una nueva transformación ideológica que durante el sexenio de Ávila Camacho fue causada por el fortalecimiento de la oposición a las políticas de Lázaro Cárdenas y el surgimiento de nuevos y más radicales grupos de derecha⁵⁰. El papel de los intelectuales y artistas dejó de ser trascendental en la medida en que se pensaron los cambios económicos sin considerar la unión y la participación conciente de las masas. Las ideas progresistas en materia educativa perdieron auge hasta desaparecer del itinerario de la Secretaría de Educación Pública y los movimientos católicos aprovecharon para reparar su relación con el estado. Campobello vivió y seguramente también sufrió la regresión política que vino después del cardenismo.

Al industrializarse México, fue mayor la penetración económica y política de los Estados Unidos, y, mayores, también, los medios de ascenso de las clases medias. En tanto éstas amplían su participación, la de las capas sociales menos favorecidas, la de los obreros, de los campesinos y de las mujeres disminuye. Tiempo de paradojas y de contradicciones: mientras la danza folklórica, la Novela de la Revolución se volvían instituciones nacionales

⁴⁹ *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, p. 84.

⁵⁰ Para más detalles, Knight, Alan, “La última fase de la Revolución: Cárdenas” en *Historia de México*, Op. Cit. pp. 251-320.

y Nellie Campobello una de sus manifestaciones, disminuyó y desapareció la tentativa inicial del desafío al poder regulado pero no sin dejar a varios en una búsqueda angustiada de la fidelidad al pasado. Con el tiempo, la búsqueda se convertiría en condena pasiva y en persecución obsesiva.⁵¹

De hecho, cómo afirmar que Campobello se “aclimató” a los cambios si ella misma, en el ya mencionado prólogo a *Mis libros*, no deja sino la expresión clara de su inconformidad y de la necesidad imperante que tuvo de aislarse ante un panorama que aplastaba aquello por lo que se había trabajado tanto. Campobello no parece haber bajado ingenuamente la cabeza frente al uso que finalmente se le pudo haber dado a su participación en eventos sociales o políticos. Si se retrajo, fue porque al final, el viaje imposible hacia sus muertos, resultó ser el único sitio en el que encontró espacio su libertad o al menos, el recuerdo infantil de la misma, perseguido con amargura en la poesía y reconstruido con nostalgia en *Las manos de mamá*.

Hasta aquí, hemos ido colocando nuevas piezas, pequeños detalles que agregan trazos y colores a una imagen mental de Nellie Campobello. Es curioso como sólo desde un primer trazo, quizás demasiado grueso, se puede captar la delgada, pero certera línea que dibuja su rostro. A la distancia, que es el único lugar posible desde el cual podemos juzgar los eventos que no vivimos, es difícil precisar aquello que no muestra la apariencia de los vestigios. Es útil pensar que la literatura es como una huella. Ni el olor ni las noches de la bestia que inscribió su paso en el lodo existen ya, y sin embargo, su forma y su posición delatarán siempre una pertenencia y una dirección. Hay un marco sobre el cual el tiempo ha recargado al calor y al viento hasta borrar la versión húmeda e irrevocable del instante, pero ha dejado un objeto precioso a cambio. Ese espacio es el que nos causa fascinación y sobre el cual ponemos o quitamos la hierba del tiempo presente. Lo que no podemos hacer es volvernos devotos de una idea que no esté sustentada por el rastro de lo que ya no existe. Así es como me interesa aproximarme a Campobello. Contamos con un legado de huellas para seguir su camino, pero otros datos parecen haberse esfumado junto con su persona. Si intentamos precisar la posición que ocupó su obra y a la

⁵¹ *De libélula a mariposa*, p. 167.

Nellie Campobello representada en ella, en el marco cultural y político en el que le tocó vivir, extrañas contradicciones se desatan entorno a su realidad particular.

Una mujer prácticamente criada en el campo abandona a la mayor parte de su familia (al menos a una parte importante, como su madre) para llegar a la capital del país; en esta ciudad, gracias a eventos desconocidos, se encuentra rodeada de privilegios que le permiten convertirse en una bailarina más o menos conocida; a través de su nuevo estatus social le es posible ponerse en contacto con artistas e intelectuales mediante los cuales puede publicar sus primeros libros; todo esto, en medio de un ambiente ideológico posrevolucionario que se inclina por la mitificación de los eventos que formaron su niñez y adolescencia, al mismo tiempo que le otorga la oportunidad de participar de una transformación social ideada por artistas y en principio, promovida y sustentada desde el gobierno. La mujer ha cambiado su nombre y ha renunciado, sin que ambos hechos se vean forzosamente relacionados, a una vida de comodidades por una más independiente que se refleja en una carrera dancística que abandona las formas clásicas para explorar y representar danzas autóctonas mexicanas que, a simple vista, encajan con el nuevo ideario político, aunque este se contradiga con la voz que la autora utiliza en sus primeros textos para hablar de los hechos de la Revolución que presencié en su tierra natal. Al irse transformando el país, surgen las primeras instituciones oficiales dedicadas al arte, y a la mujer, ya conocida por todos como Nellie Campobello, se le otorga el puesto de directora en la Escuela Nacional de Danza. Gracias a ello, la escritora se convierte en miembro oficial de la comunidad cultural mexicana dentro de la cual se viven decepciones (causadas por la realidad económica y social, y por las recientes políticas gubernamentales que rechazan cada vez más la intervención de los artistas), así como rivalidades desatadas por los nuevos problemas que plantea la integración a la institucionalización frente la necesidad de desarrollar un arte independiente de los temas nacionales.

Cartucho contiene ese primer tono que Sophie Bidault reconoce y considera que:

...de manera indirecta, estuvo ligado a altas exigencias ideológicas del momento y llegó a constituir el manifiesto radical e iconoclasta de intelectuales ávidos de respuestas y de cambios. Pero es posible que encontrarán allí la presencia de una subversión muchísima más radical de lo que habían pensado y, quizás, esperaron encontrar. *Cartucho* era una vuelta a la “barbarie”, la contracara del proyecto decimonónico inscrito en el *Ulises criollo*. Parecía operar en el extremo opuesto de lo que ya era el discurso oficial: monológico, institucional.⁵²

De manera que la investigadora, que inicialmente pensó en la posibilidad de que la primera obra narrativa de la escritora duranguense encajara a la perfección en el marco del nacionalismo cultural por su temática histórica, reconoce la profunda oposición del texto con la ideología oficial, e incluso, con las ideologías hasta ahora expresadas en la literatura mexicana. Reiteradamente, a partir del quinto capítulo de su investigación, Bidault se referirá al lenguaje de *Cartucho* como “un «triumfo» anómalo entre los autores de la Revolución, una traición al proyecto civilizatorio y al pueblo bárbaro” en donde “no hay totalizaciones y grandes principios, ni argumento nacionalista, ni reflexión histórica.”⁵³ Y si entrecomilla el triunfo de ese lenguaje es porque está conciente de cómo fue recibido el texto, del carácter incomprensivo y negativo de las pocas críticas que le fueron dedicadas.

La impresión general que retuvo y difundió la crítica acerca de *Cartucho*, fue la de una escritura “sin estilo” cuando uno de sus méritos, como *Los de abajo* antes, había sido superar una prosa modernista trasnochada para rescatar la lengua hablada. Todavía en los ochenta prevalecía la visión de “escritura sin estilo”. Martha Robles, una de las primeras en rescatar el nombre y la obra de Nellie Campobello, subrayó la rudeza de la prosa, su imprecisión sintáctica, su desorden estructural, el feísmo en la expresión con una visión general de inmadurez y de improvisación⁵⁴.

De manera extraña (por la falta de argumentos coherentes) sorprende la

⁵² Ídem. p. 179.

⁵³ Ídem. p. 207.

⁵⁴ Ídem. p. 208. Incluyo aquí, tal cual la utilizó Bidault, la cita de Martha Robles: “La pasión se antepuso a la paciencia al menospreciar el trabajo artesanal: corrección, lectura en voz alta y la sana tarea de eliminar párrafos o páginas. Nellie Campobello pertenece al tipo de autores autodidactas que tanto se generalizó en nuestro país hasta hace pocos años. [...] El vocabulario de Nellie Campobello, como ocurre con frecuencia en las narradoras mexicanas, es limitado y su empleo no siempre correcto, lo que acusa escaso dominio del valor de las palabras y por consiguiente, de sus significados. Sus ritmos son desiguales, más estridentes que armónicos, por errores gramaticales, desconocimiento de la métrica y, por tanto, de los tonos melódicos de los acentos”, tomado de “Nellie Campobello” en Robles, Martha, *La sombra fugitiva: Escritoras en la cultura nacional*, Tomo 1, México: Diana, 1989, p. 159-170.

insistencia con que Bidault vuelve a adjudicar el cambio de tono de la narrativa de Campobello, reflejado en *Las manos de mamá*, con un intento por causar la simpatía que *Cartucho* no había generado. De hecho, la investigadora considera que a la escritora le funcionó y dice: “Los espíritus revoltosos se calmaron, la frontera se volvió arcádica y las mujeres pintorescas provincianas”, para, lamentablemente, concluir: “Por vía paterna, y, creemos, guzmaniana, Nellie Campobello llegó finalmente a la Cultura”⁵⁵. No es exagerado calificar este cierre como incoherente si se relee un texto que continúa hablando de los soldados como niños, de la pobreza y la violencia como un juego, y cuya radical diferencia consiste en describir con flores y ternura la fuerza de una madre que, para nada, ha dejado de ser una figura misteriosa al mismo tiempo que portadora de las historias y los recuerdos de su hija. El único momento en el que el estilo falsea es aquel en el que Campobello describe a su abuelo:

Lo admiro porque llevaba con él la belleza de las sierras y porque simplificaba el misterio de la vida cantándole a la aurora. No me lo imagino con pechera blanca ni solapas negras, decoración de los hombres estampada en los cuadros de familia. Lo quiero árbol sin flores, con sus grandes brazos abiertos, saludando a la vida. Bajo su sombra pienso en Papá Grande. Él está allí, lo cantan las hojas, lo grita el viento en mis oídos. Me hallo en mi abuelo; él amaba los ríos y las grandes llanuras. Se llevó en sus ojos los panoramas de la naturaleza y se salvó de la elegancia de las tertulias caseras.⁵⁶

Pero este personaje, que por momentos parece ser el antecedente bíblico de los Buendía, termina diluyéndose en un relato en el que, finalmente, es la madre quien ocupa el lugar principal. El relato titulado “Las barajas de Jacinto”⁵⁷, bien

⁵⁵ *De libélula a mariposa*, p. 210.

⁵⁶ Campobello, Nellie, *Las manos de mamá*, en *Obra reunida*, Prólogo de Juan Bautista Aguilar, México: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 171.

⁵⁷ El relato es el siguiente:

Las barajas de Jacinto

Quedó solo Parral, y cuando se quedaban solas las calles era cuando los perros lloraban a sus dueños. Una desesperación salvaje se apoderaba de ellos. (Los perros pueden aullar en las calles con todo lo que su pulmón les da; son más libres que las gentes, deben ser más felices.) Sus ojos polvosos, lacrimosos, buscan los ojos de las gentes... Preguntan, se relamen el hocico, piden a sus dueños. Su desesperación –falta de razonamientos y limpia- quiere ver las caras queridas.

Volvieron unos cuantos de perseguir a Villa. Venían derrotados. Entonces quedó como Jefe de las Armas Jacinto Hernández, hermano de Petronilo, y volvía la plaza a quedar casi sola, pues aquél era lo que se dice un puño de hombres.

pudo haber estado incluido en *Cartucho*, junto con muchas otras historias contenidas en *Las manos de mamá*, no sólo por el tema del que tratan, sino porque Campobello reitera en ellas la visión infantil, así como el uso de las mismas estructuras poéticas para aproximarse a la guerra y a la muerte. La madre sigue siendo la misma mujer dispuesta a sanar las heridas de los soldados, aún cuando pertenecen al bando contrario, porque estos son sus vecinos o sus conocidos, y porque ella los reconoce, ante todo, como hombres que están jugándose la vida. El cambio que se percibe se debe a que la intención de la escritora parece haber sido hacer un pequeño homenaje a su madre, uno lleno de las flores que acaso no había puesto sobre su tumba. Ya no solamente era Rafaela Moya la portadora de las historias de *Cartucho*, aquella que dictaba los nombres de los que no debían ser olvidados, sino también el ser que en la

Estos Hernández eran de Río Florido. *Ella* los conocía muy bien. Habían sido de la gente de Urbina, pero hoy eran carrancistas. En el puente de Guanajuato estaba tirado *El Güero*; tenía media cabeza arrancada y encogido el cuerpo; casi juntos los brazos, como agarrándose el estómago. Jacinto fue a caer al lado izquierdo del puente, yendo de aquí para allá. Testereando –contaban– había dado sus últimos pasos, como cuando, niño de un año, empezaba a andar. Torpemente alcanzaría un pedazo de tabla, pero un pedazo grande de su cabeza ya lo había dejado atrás, tirado como algo que se abandona porque ya no se necesita, y se vuelve un estorbo. Se arrugó blandamente. Había ido soltando sus pensamientos sobre las tablas rojas donde hizo su última danza, y de pronto, su carne morena, arrugada por los balazos, se extendió de largo a largo. Jacinto se quedó dando un abrazo al cielo.

Estaban jugando a la baraja en una casa, por la estación. La sota y el caballo, el as, los albures, fueron interrumpidos. Jacinto escuchó unos balazos. “¡Mis muchachos!”, dijo, y rápidamente salió. Su segundo se fue acompañándolo. Al llegar al puente de Guanajuato oyeron el *quién vive*, y Jacinto contestó: “Brigada Morelos”. Inmediatamente salieron sobre ellos balazos de los dos lados del puente.

A Jacinto se le acabó la memoria en los momentos en que el siete de espadas y la sota de copas, o bien el caballo de bastos, estaban dentro de su pequeño horizonte de soldado inculto. Los soldados villistas hicieron blanco en tres barajas atravesadas en la cabeza del pobre Jacinto.

Los perros seguían aullando allá donde la vida se descomponía en un grito. A veces, en su carrera loca, con el cuerpo encogido y los ojos rojos por el llanto, encontraban a sus amos, a sus pequeños y queridos dioses; que estaban allí tirados, con el cuerpo lleno de agujeros por donde manaba sangre, sangre que los canes lamían poco a poco, rítmicamente; con esa suavidad, con esa esperanza que ellos ponen, en espera de que pronto se moverían los cuerpos y les tocarían su cabecita. En vano esperan, en vano lamen. El carro de basura llega, o el petróleo, o el ataúd. Los Céfiros, los Júpiter, los Togos, siguen aullando. Sus pulmones se acaban poco a poco. Sus ojos inocentes también se cierran: no volverán a llorar.

A veces los perros y los niños son iguales. Pero los perros no cambian. La desesperación limpia, el verdadero amor, la adoración, están en sus ojos.

Jacinto Hernández, son su pantalón de charro negro ajustado a sus piernas rectas y fuertes, se quedó abierto de brazos en el puente rojo un día que le pegaron el *quién vive*, y que caminó testereando como niño que da los primeros pasos.

Ídem. p. 190-191, los subrayados son de Campobello. Se percibe con claridad ese irse alejando de los hechos, de la niñez. Es quizás ese desencanto el que tanto confunde porque en él se delata una actitud más sombría frente a los mismos eventos. Pero hay que reconocer que el estilo permanece prácticamente intacto; quizás estén las ideas redactadas con más orden, pero las imágenes siguen siendo la síntesis poética de un acto irreplicable.

intimidación había dado “tortillas húmedas de lágrimas”⁵⁸ a sus hijos, a los que por nada dejaba entrar en demasiado contacto físico con ella y a los que, dice Campobello, no dormía con cuentos de hadas, pero sí enseñó a entretener con juegos el hambre. En “Ella y la máquina” los hombres caídos siguen siendo niños “que inspiran lástima en su última posición” y que quedan “tirados en el suelo sobre las bastillas que su mamá les habían puesto a sus camisas”⁵⁹.

No hay, en definitiva, ninguna rendición, ningún afán por expiar las culpas generadas —si existieron— por haberse expresado abiertamente sobre temas delicados. Si bien hay cierto pudor para hablar con claridad de los hechos familiares⁶⁰, esto no altera la construcción poética de las imágenes, ni creo que tenga qué ver con el carácter de una relación o de una “interdependencia estrecha”⁶¹, entre Martín Luis Guzmán y la bailarina. No por nada, al comparar la obra de Guzmán *Memorias de Pancho Villa* de 1940 (cuyo material biográfico, se dice, fue proporcionado por Nellie) con *Cartucho*, dice Bidault: “los móviles de la escritora parecían haber sido otros, humanos no moralistas. Por obvias diferencias de clase, de educación y de género, los dos escritores manifestaron posturas éticas distintas y por lo tanto estéticas irreconciliables”⁶².

Esta visión [la de Guzmán], además de demostrar la incapacidad de considerar la historia fuera de categorías obsoletas y de moldes caducos, revela el abismo entre dos concepciones estéticas contrastantes. Una, que consideró la historia una forma, y no se salvó quien no participó de ella, otra, que dejó al lado los pretextos y las máscaras para mostrar el verdadero rostro de la realidad, aún en su oscura deformidad.⁶³

A pesar de que la autora de *De libélula a mariposa* incurra en el error de calificar el vínculo entre ambos escritores como el de una relación padre-hija, es muy atinado el comentario que hace muchas páginas más adelante sobre dicha

⁵⁸ Ídem. p. 169.

⁵⁹ Ídem. p. 189.

⁶⁰ Me refiero aquí, a un episodio descrito en “Su dios”, en el que se insinúa que la madre de Campobello fue en algún momento acusada de —suponemos— adulterio y para evitar que sus hijos le fueran arrebatados, se desgarró la blusa para demostrar que se había tratado de una violación.

⁶¹ *De libélula a mariposa*, p. 223.

⁶² Ídem. p. 225.

⁶³ Ídem. p. 226.

transformación estilística:

La visión que cierra *Las manos de mamá* resume el vano esfuerzo de la memoria al comunicar una sensación progresiva de desvanecimiento que sufre Mamá y que sufre Nellie; el ritmo, los puntos suspensivos, fragmentos de recuerdos que han sido cortados, nos comunican una última imagen de “Mamá” borrada; “Mamá” que se aleja y con ella un mundo que se acaba.⁶⁴

No cabe duda de que la crítica recibió un poco mejor la segunda obra narrativa de Campobello, ya antes hicimos mención de la distribución que hizo Antonio Castro Leal de los adjetivos entre *Cartucho* y *Las manos de mamá* en *La novela de la Revolución mexicana*. Pero ni se le prestó más atención en general a la obra de la artista duranguense, ni fue ésta mejor comprendida, ni por supuesto, adquirió la escritora un mejor lugar en el medio cultural. Campobello vivió en una época de importantes cambios en distintos ámbitos y se vio afectada por los mismos. Su propia personalidad y el distanciamiento voluntario que precedió a su secuestro, son sólo algunos de los rasgos que hacen de nuestra búsqueda un trabajo en el que no por nada sobran las suposiciones y las sobreinterpretaciones. Agradezco a personas como Sophie Bidault la posibilidad que su trabajo me representa de cotejar datos y opiniones para seguir dibujando el rostro desvanecido de Nellie Campobello.

⁶⁴ Ídem. p. 290.

Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello de Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino

Cabe hacer una advertencia sobre el trayecto recorrido: hasta ahora, la figura de Nellie Campobello ha sido dibujada sobre el aire. Intencionalmente, me propuse releer y hacer las veces de buscadora de tesoros (acotada la recompensa, botín o hallazgo siempre por un criterio personal) sumergiéndome en los primeros textos sobre Campobello que tuve en mis manos⁶⁵. Es importante para mí transmitir la sensación que fui desarrollando cuando traté de conocer más a la autora de un texto que me conmovió como *Cartucho*. La incertidumbre respecto a su paradero y los datos contradictorios acerca de su persona son todavía muros con los que se puede topar algún curioso. Aquellos primeros investigadores que se arriesgaron a estudiarla, siendo una escritora poco menos que desconocida y cuya vida no había sido documentada por nadie, no pudieron evitar equivocarse, al tiempo que abrieron una ventana que insinuaba la posibilidad de que el personaje buscado había cultivado en su camino el misterio que dejan los que no quieren ser encontrados. Y lo que es extraño y quizás síntoma de que todavía no se incluye a Nellie Campobello en el diccionario –mental y colectivo– de escritores mexicanos, es que esas primeras investigaciones continúan circulando junto con otros trabajos de publicación posterior que contradicen acertadamente la información contenida en las primeras. No parece haber un interés editorial en aclarar que muchos datos ya han sido encontrados falsos y que existen nuevas fuentes a las que se puede acudir para conocer a la autora. Bien puede uno ir a las bibliotecas y a las librerías y no hallar sino las viejas sombras del sórdido caso Campobello que, sin duda, contribuyen a declarar fantasmagórica la figura de una mujer que pasó sus últimos años secuestrada e impunemente olvidada por la ley⁶⁶. Entonces, puede quedarnos la impresión de que Campobello no dejará nunca de ser una aparición fugaz cuya

⁶⁵ Debo aclarar que conocí el trabajo de la estadounidense Irene Matthews antes que el de Sophie Bidault, sin embargo, por razones que explicaré en su debido momento, no consideré oportuno hablar de él antes.

⁶⁶ Sobre la crónica de este secuestro conozco el trabajo de Clara Guadalupe García, *Nellie: el caso Campobello*, y el de César Delgado Martínez, *Nellie Campobello, crónica de un secuestro*.

historia se desvanece después de los límites de su obra. Pero, eventualmente, es posible correr con la suerte que corrí cuando alguien inesperado puso en mis manos la copia de un texto que nominalmente merodeaba mi investigación, pero que las circunstancias —¿editoriales?— no habían materializado. Más de un año después de haber leído todo lo que creía poder encontrar sobre la escritora (su vida y su obra), incluidos los trabajos de Blanca Rodríguez y Sophie Bidault, hallé la verdadera clave para retener su historia y comprenderla con más colores. *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello* de Jesús Vargas y Flor García Rufino, el texto que descubrí o que, más bien, me encontró a mí de la manera más imprevista, es hasta ahora, la mejor fuente a la que se puede acudir para conocer mejor la biografía de Campobello.

Un trabajo acerca de la Revolución en el estado de Chihuahua, la desaparición de la escritora y el descubrimiento casual de una primera edición fue lo que motivó a dos investigadores a seguir los pasos de quien hacía muy poco se había evaporado definitivamente. En 1986 dio inicio una investigación que sin intención alguna duraría más de quince años:

No se trató de un proyecto de esos que se cultivan lentamente, tampoco de un trabajo del que previamente se hubiera elaborado un esquema o se hubiera trazado un plan a cumplir en tiempo determinado; el proyecto se fue construyendo en la marcha y en función a los descubrimientos más relevantes que hemos encontrado.⁶⁷

Vargas y García Rufino no fueron los primeros (ni los últimos) en percatarse de que Nellie misma “se había encargado de ocultar las huellas de algunos tramos de su vida”⁶⁸ y sobre ello fueron atesorando las revelaciones que les concedió, principalmente, el uso de la entrevista. Durante años recolectaron los testimonios de personajes cercanos a la bailarina y a los lugares sobre los que trazó su camino. Se afanaron en encontrarla, pero el tiempo les haría saber que a la par del comienzo de su labor, la vida de Campobello encontraba sus últimos días entre el polvo –

⁶⁷ Vargas Valdés, Jesús y García Rufino, Flor, *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*, Chihuahua: Nueva Vizcaya Editores y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004. p. 25.

⁶⁸ Ídem. p. 25.

elemento incontestable del olvido— de algún lugar en Hidalgo, en julio de ese mismo año. A punto de sacar a la luz una biografía, los estudiosos se dieron cuenta de que existía una confusión sobre cuál había sido la primera obra publicada de la escritora duranguense:

[...] después de 1960, cuando empezaron a escribirse en México y en Estados Unidos los trabajos académicos dedicados a la obra literaria de Nellie Campobello, todos los estudiosos dieron por hecho que en *Mis libros* estaba todo, y que los quince poemas incluidos en *Yo, por Francisca*, eran todo lo que se había publicado en la edición de 1929.⁶⁹

Pero, en realidad, hubo una primera edición cuyo título y contenido habían sido modificados considerablemente. Es muy probable que estos cambios se deban a que cuando Campobello “prepara la nueva edición de su primera obra evita mostrar cualquier indicio de esa Nellie ingenua, ilusionada y enamorada que se llamaba Francisca y que había quedado en el pasado”⁷⁰ y que sin embargo, es la misma a la que personas como Gerardo Murillo y José Antonio Fernández de Castro habían otorgado su reconocimiento.

El periodista cubano José Antonio Fernández de Castro, quien conoció la obra el mismo año en que fue publicada originalmente, se refirió a ésta de una manera muy acertada, rescatando la característica primordial de los versos al identificarlos como una experiencia: “...quiso fijar sus emociones en un papel. Le salieron unos versos frescos, fuertes, ágiles elegantes. Vividos antes que escritos”.⁷¹

De esta manera, decidieron que no sólo era importante publicar la información biográfica que durante tantos años habían acumulado, sino que había que permitir que se corrigiera una lectura errónea de la poesía de Campobello que llevaba muchos años equivocada por motivos azarosos y, aceptémoslo, por descuidos editoriales⁷². El trabajo que finalmente se publicó se divide, entonces, en

⁶⁹ Ídem. p. 36.

⁷⁰ Ídem. p. 60.

⁷¹ Ídem. p. 61. La cita proviene de Fernández de Castro, José Antonio, *Barraca de feria*, La Habana, 1933, p. 93.

⁷² Me parece pertinente mencionar que, incluso ahora que se conoce un poco más a la autora y somos más los que nos interesamos en estudiar su obra, no está solucionado el asunto de las diversas ediciones de sus textos. A finales de 2007, el Fondo de Cultura Económica publicó *Obra reunida*, compilación de los textos de Nellie Campobello (excepto *Ritmos indígenas de México*, por ser coautora su hermana Gloria, supongo), pero ni en

dos partes; la primera, está dedicada, en principio, a confrontar al lector con el mismo hallazgo con el que se toparon los investigadores cuando descubrieron que había una versión más vieja de un texto de Nellie Campobello que dejaba ver la transformación de una joven personalidad literaria, libre y positiva, a una desencantada y fundida sutilmente en la nostalgia que corresponde a la edad adulta de la escritora. Planteando que algo tuvo que haber ocurrido en la vida de Nellie para que este cambio sucediera, Vargas y García Rufino reconstruyeron la historia de la autora de *Francisca Yo!* desde antes de su nacimiento, porque no sólo supusieron que había que volver a narrar en una sola exhalación su vida, hasta entonces fragmentada y dispersa, sino que creyeron esencial una reconstrucción que viniera de más atrás en el tiempo para dibujar el origen de una familia y de toda una región. De manera que Campobello deja de ser una figura que flota en un espacio incierto para convertirse en Francisca, la niña que a los doce años, desde una ventana, fue testigo de los primeros enfrentamientos villistas en el pueblo en el que se desarrolló gran parte de su infancia. A continuación, me propongo hacer un recorrido breve por la vida de la autora apoyándome en el trabajo de Vargas y García Rufino, de modo que las pistas y los detalles que hasta ahora sólo han sido insinuaciones, se asienten hasta crear una imagen más completa de su historia. De ninguna manera, las siguientes líneas sustituyen la información contenida en *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, se trata, simplemente, de generar un panorama sin la incertidumbre neblinosa de lo desconocido, así como de señalar los hechos que considero fundamentales para entender una personalidad huidiza como la de Campobello y la evidente metamorfosis reflejada en su literatura, tan profundamente vinculada con su historia personal.

Rafaela Luna Miranda, madre de Nellie, nació en 1877 y fue la menor de cuatro hermanos: Florencia, Matías y Mauro. Florencia era veinte años mayor que

el libro ni en la presentación del mismo estuvo involucrado ningún estudioso de su literatura, ni de su danza o de su vida. La edición, aunque es muy bonita y funciona como una nueva invitación a la lectura de Campobello, no contiene ninguna nota aclaratoria respecto a las diferentes versiones de los textos ni abunda en temas trascendentales como el lugar que ocupa la autora en el contexto de la literatura mexicana, o más específicamente, de la Revolución.

Rafaela y tuvo cuatro hijos; el menor, Felipe de Jesús Moya Luna, sería el padre de Campobello. Rafaela y Felipe (un año menor que ella) se relacionaron amorosamente alrededor de 1894. Florencia siempre se manifestó en contra de la relación entre su hijo y su propia hermana. A pesar de ello, la pareja procreó seis hijos de los cuales Felipe se desentendió posteriormente. En un principio, Rafaela vivió con sus seis hijos en la casa de su hermana Florencia en Villa Ocampo, Durango, pero al morir Mateo Luna y Cayetana Miranda, los abuelos de Nellie (nacida en dicho pueblo el 7 de noviembre de 1900), decidió mudarse a Hidalgo del Parral en el estado de Chihuahua en donde, al parecer, había algunos familiares de Felipe por el lado paterno. Después de 1908, fecha en que Rafaela dio a luz a Mateo (último hijo al que concibió con Felipe), se estableció con sus hijos en la calle Segunda del Rayo en donde trabajó como empleada doméstica en la casa de Manuel Moya, tío del padre de sus hijos. En 1911 nació Soledad (Gloria Campobello), hermana menor de Nellie a la que según testimonios, Rafaela concibió con un norteamericano (Ernest Campbell Reed) para el que trabajaba. El nacimiento de la niña desató muchos conflictos familiares. En *Las manos de mamá* este episodio está narrado en el relato titulado “Su dios”, en el cual se deduce que tras una denuncia, alguien intentó quitarle a Rafaela a sus hijos acusándola de haberse embarazado de un hombre distinto, ante lo cual, ella se defendió rasgando su camisa e insinuando haber sido violada.

A finales de 1913, la familia Moya recibe la noticia de la muerte de Felipe de Jesús y se lo comunican a Rafaela, quitándole a los hijos que había procreado con él, considerando la situación de orfandad y miseria en que vivían, y condenando de esta manera a Rafaela por el nacimiento de Soledad. Los niños permanecen un tiempo en Chihuahua en casa de Florencia, que desde años atrás radicaba en la ciudad, mientras Rafaela hace los procesos legales para recuperarlos y llevarlos nuevamente a Parral.⁷³

Finalmente, los niños regresaron con su madre, quien valientemente se enfrentó a la autoridad y alegó que a nadie más pertenecían sus hijos, sino a ella.

⁷³ Vargas y García Rufino, *Op. Cit.* p. 80.

Es cierto que cuando comenzó la guerra en Hidalgo del Parral, Nellie, a la que me referiré por el momento como Francisca, no era tanto una niña, sino una púber a la que se le asignaron tareas maternas. Entre ella y su hermana María (la mayor) se encargaron de cuidar a sus hermanos más pequeños durante las horas en que la madre trabajaba para sostener a tan numerosa familia. Al intensificarse la lucha armada, Rafaela adquirió un papel fundamental en la reordenación social de su pueblo:

Las necesidades económicas de mujer sola con varios hijos y su carácter libertario e independiente, la sumergieron de manera casi inmediata y natural en el tumulto, en aquel ir y venir de hombres jóvenes y valientes, con los que ella se identificó plenamente, porque casi todos eran de su clase, hablaban el mismo lenguaje y expresaban los mismos anhelos.⁷⁴

Rafaela se convirtió en protagonista de la Revolución en tanto que participó como madre de los soldados heridos sin distinguir bandos (aunque su filiación era naturalmente villista) y como amiga y compañera de los que sintieron terror ante la inminencia del peligro y la buscaron para despedirse de la vida que decidían dejar atrás. Fue testigo como muchas otras mujeres, transmisoras de noticias o simples espectadoras del silencio doloroso de sus muertos. Francisca fue el recipiente en el que se vaciaron las historias escuchadas y vividas; el narrador de *Cartucho* es al mismo tiempo Francisca siendo madre (como Rafaela y como ella misma), y Francisca observando los eventos con sus ojos aún infantiles. Se comprende que en esa situación económica y social, “la niña de las flores” de la que hablan Vargas y García Rufino, no asistiera a la escuela. Sin embargo, parece haber estado rodeada de personas que contribuyeron a la formación de su carácter y le enseñaron cosas que despertaron su curiosidad y el deseo de conocer otros lugares y circunstancias. Uno de estos personajes fue Anita Barreno, hija de María de Jesús Chávez (madre sola con tres hijos y amiga de Rafaela).

Anita Barreno, la mayor de los hermanos, aunque era algunos años mayor que Francisca, debió ser un ejemplo a seguir para ella, pues desde muy joven se distinguió como una muchacha fuera de lo común: le gustaba leer novelas, soñar con grande aventuras y era

⁷⁴ Ídem. p. 78.

afecta a la lectura de las cartas, probablemente por influencia de le dejaron las gitanas que cada año se instalaban en el corazón del barrio, muy cerca de su casa. Según testimonio familiar, Anita se distinguía de las muchachas del barrio por sus extraños gustos y costumbres.⁷⁵

La Segunda del Rayo parece haber sido una calle muy peculiar en la que convivieron desde prostitutas y gitanos, hasta familias y sacerdotes de la iglesia de Nuestra Señora del Rayo. Pero ese ambiente, en el que Francisca se desarrollo como mujer se tornó cada vez más pobre y marginado a raíz del triunfo de Venustiano Carranza.

Además de la lucha personal que Rafaela enfrentaba para sacar adelante a sus hijos, la población entera resentía cada vez más los estragos de la revolución. Luego de las derrotas en el Bajío y en Sonora, durante la segunda mitad del año 1915, los diezmados ejércitos de la División del Norte se replegaron en Chihuahua, entidad que hasta entonces había sido la capital del villismo. Por esta misma razón, después de la instalación del gobierno carrancista en la ciudad de México, el estado de Chihuahua se convirtió en la retaguardia natural de los derrotados. A finales del mismo año, miles de soldados villistas aceptaron la amnistía del gobierno de Carranza, permaneciendo sólo unos cuantos cientos al lado del genera Villa, quien en los meses siguientes reinició la lucha militar.⁷⁶

Parral fue un poblado que sufrió especialmente las consecuencias negativas de la guerra que devastó la región intensamente durante cinco años.

La derrota de la División del Norte se tradujo en miseria, humillación y desolación para las familias de los pueblos, rancherías y caseríos identificados como villistas, contra los cuales los carrancistas impusieron unas estrategias de desalojo masivo, y cientos de familias fueron movilizadas. A las humildes casas llegaban las tropas carrancistas, ordenaban que se concentraran en la plaza y allí los arreaban hacia los caminos, advirtiéndoles que si regresaban los pasarían por las armas sin ninguna averiguación. Aquellos contingentes legaron por oleadas a Parral, desparramándose por los barrios donde tenían algún conocido o familiar, pero la mayoría de ellos se plantaban en las calles y plazas esperando que alguien les diera algo de comer.⁷⁷

Por esas fechas (1916 y 1917) Francisca conoció a un pariente de los Barreno llamado Alfredo Chávez Amparán. Él era un joven casado, más o menos conectado políticamente del que se enamoró Francisca y con el que mantuvo una relación clandestina. Gracias a que Alfredo le dio empleo como secretaria, ella encontró un

⁷⁵ Ídem. p. 79.

⁷⁶ Ídem. p. 81.

⁷⁷ Ídem. p. 82.

medio estable para generar sustento para su familia y se mudó a Chihuahua en donde además, trabajó como boletera del Teatro de los Héroes (según testimonios). Al poco tiempo, Francisca se embarazó y dio a luz a un niño (José Raúl) el 1 de febrero de 1919 al cual sus parientes (al parecer, ya reconciliados con Rafaela) dieron el apellido Moya. Alfredo Chávez no reconoció legalmente al niño, pero contribuyó económicamente a su manutención. Rafaela y todos sus hijos se habían mudado también a Chihuahua y fue ella quien se hizo cargo del hijo de Francisca, mientras ésta trabajaba y era testigo de los acontecimientos que marcarían la dirección de su futuro. Uno de estos eventos, fue la presentación en el Teatro de los Héroes del espectáculo de la familia Bell, especialmente, los números de danza de Nellie Bell.

Quizás sea este acontecimiento el que años más tarde da a Francisca la idea de un futuro artístico, viendo en los hermanos Bell un ejemplo a seguir, pues curiosamente el nombre que decide adoptar en México y con el que incursiona en la danza, coincide con el de aquella hermana Bell que dirigía los números de baile, Nellie, sólo que su apellido tendría una pequeña variación: Campbell. Algunos de sus hermanos también cambiaron sus nombres, María quiso llamarse Judith, y Mateo quiso llamarse Carlos, igual que aquellos miembros de la familia Bell que fueron muy aplaudidos en el Teatro de los Héroes, con sus bailes y números cómicos.⁷⁸

Cuando mejoró la situación política de Alfredo Chávez en el estado y su esposa e hijos se acomodaron en la ciudad, éste recurrió a un tío de Francisca para que lo ayudara a convencerla de abandonar la ciudad para no poner en riesgo su imagen pública. “Así, a la edad de 20 años, Francisca busca un medio de sustento que le proporcione un nivel de vida más alto, pero limitada por su falta de preparación, encuentra una alternativa poco usual que pone en práctica en ciudad Juárez al convertirse en «Sobeida», la adivinadora de Egipto.”⁷⁹ Francisca vivió bajo la identidad de Sobeida en un hotel de ciudad Juárez, adivinando el futuro y vendiendo pócimas⁸⁰; su madre, José Raúl y su hermana menor, Soledad, se

⁷⁸ Ídem p. 85-86.

⁷⁹ Ídem. p. 86.

⁸⁰ “Según testimonio de Soledad Luna, prima hermana de Nellie, durante algunos meses, sus padres, Matías y Felipa, ayudaron a Nellie con la preparación de bebidas «curativas» que ésta vendía a sus clientes, los que debieron haber sido muchos, ya que Sobeida consultaba en un hotel reconocido de la ciudad, y su propaganda a través de volantes había alcanzado amplia difusión, pues incluso era visitada por ciudadanos norteamericanos.” Ídem. p. 87.

mantuvieron cerca de ella viviendo en casa de unos familiares. Por ese entonces debió conocer a alguien que fungió como su protector y a través del cual llegó a la ciudad de México. Y al decidir Francisca dejar Juárez para buscar algo mejor en la capital, Rafaela, José Raúl y Soledad regresaron a Chihuahua. Este es el momento más radical de su historia, pues representa la primera señal de un cambio de identidad que se consumaría totalmente en la capital del país. Cuando Francisca visita Parral antes de su viaje hacia México pide a sus viejos conocidos que ya no la llamen por su nombre, sino por el de Nellie⁸¹.

Al igual que Francisco Villa, Francisca Luna dejó en su biografía enormes espacios vacíos, misterios y acertijos que, como eslabones perdidos, interrumpen a cada momento la historia de su vida, desde la salida de Juárez hasta su llegada a la ciudad de México. Por ejemplo, no encontramos ningún dato preciso respecto a las condiciones en que salió Nellie de ciudad Juárez; ella misma se encargó de ocultar todo lo relativo a su estancia en esa ciudad y su incursión como adivinadora.⁸²

Tampoco es clara la fecha en que llegó a la ciudad de México ni cuales fueron las circunstancias en que ocurrieron la muerte de su hijo y después la de su madre. Todo indica (o al menos así lo suponen Vargas y García Rufino) que Francisca llegó sola a la capital en 1921. Poco después, recibió la noticia de que José Raúl había muerto de bronconeumonía el 11 de mayo, y se sabe que Rafaela falleció un año después de hepatitis. Al cabo de estos sucesos, Francisca tomó las riendas de su familia. Acomodó en una casa a sus hermanos (sin incluir a Pedro y a José Guadalupe que estaban en California⁸³) y “se llevó consigo a Soledad, la más pequeña, integrándola a su mundo, a su ambiente de niña rica, en el que ambas se desarrollaron con nuevos nombres: Nellie Campbell y Gloria Campbell.”⁸⁴

Los autores de la investigación que nos ocupa hacen referencia constante al prólogo de *Mis libros* para describir la vida de Nellie (ya no Francisca) en sus primeros años en la capital. Pero también hacen la advertencia de que la misma Campobello enredó la

⁸¹ Ángela Hinojos, en una entrevista realizada por Jesús Vargas y Florencia García Rufino en julio de 1994, dijo: “...llegó a Parral en un auto, me acuerdo yo que era rojo y todos querían decirle Francisca; entonces ella, cuando se acercaban a saludarla, les decía que no le dijeran así, que ya era Nellie”. Ídem. p. 88. (Véase nota 94).

⁸² Ídem. p. 91.

⁸³ En realidad, Pedro era sobrino de Rafaela (hijo de su hermano Mauro Luna), quien lo adoptó como hijo tras la muerte de sus padres. Tanto él como José Guadalupe aparecen en *Cartucho*, el primero como el Peet y el segundo como el Siete. El Peet regresó de Estados Unidos y vivió hasta su muerte en la ciudad cerca de sus hermanos, a diferencia del Siete que nunca volvió.

⁸⁴ Vargas y García Rufino, *Op. Cit.* p. 93.

información alterando los datos acerca de esta época tan importante como lo demuestran las entrevistas que le hicieron Irene Matthews y Patricia Aulestia. Lo que resulta más valioso es saber bajo qué condición emocional fue que la escritora comenzó una nueva y muy distinta etapa de su historia. Mediante el trabajo de Sophie Bidault nos dimos una idea de la vida de Campobello dibujada con base en las fechas y los acontecimientos relacionados con su incursión en la danza y en las instituciones culturales de la época nacionalista. Pero ahora sabemos que el paso que tuvo que dar Nellie para llegar al sitio que ocupó a su llegada a la ciudad, fue un paso que implicó todo un cambio de identidad que no era del todo fiel a los anhelos ni a las ideas de Francisca. Si la situación económica y social favorecieron su estabilidad (y de alguna manera, la de los suyos), así como el acceso a un medio cultural en el que conoció a varias de las personas que serían clave en su carrera coreográfica y literaria, también es cierto que existían limitantes de tipo ideológico que la oprimían y que coartaban su libertad.

Por lo que se puede leer entre líneas [en el prólogo], había una gran contradicción; por una parte, quien o quienes la protegían la trataban bien, le garantizaban una vida plena de comodidades, pero no iban de acuerdo ni con sus ideas ni con sus héroes; seguramente se trataba de personas identificadas con el nuevo régimen obregonista, y que por lo tanto eran enemigos de lo que había representado el movimiento revolucionario villista.⁸⁵

No es posible afirmar quién o quiénes fueron sus protectores, pero es un hecho que la contradicción existía puesto que a finales de los años veinte, las hermanas se independizaron. En 1928 se mudaron al edificio Zamora en la calle Abraham González de la colonia Juárez, “refugio de escritores, artistas y radicales bohemios”:

Ya no eran las niñas ricas que se movían entre la sociedad norteamericana e inglesa de la capital, ahora vivían dentro de un ambiente cultural e intelectual en el que interactuaban con diversos personajes de la política y el arte: la fotógrafa Tina Modotti; el estudiante cubano Julio Antonio Mella, quien había sido expatriado desde tres años antes por el dictador Gerardo Machado; Frances Toor, directora de la revista *Mexican Folkways*; el escritor Bruno Traven; y Carleton Beals, periodista corresponsal de *The Nation*. Además, el departamento que compartían Julio Antonio y Tina era visitado constantemente por conocidos artistas comunistas, como los pintores Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, así como por estudiantes compañeros de Mella, entre los que se encontraban Alejandro Gómez Arias y Germán del Campo, por quienes Tina conoció a Frida Kahlo.⁸⁶

⁸⁵ Vargas y García Rufino, *Op. Cit.* p. 95.

⁸⁶ Ídem. p. 98.

Es interesante como gracias a este tipo de datos podemos saber un poco más acerca de la posición política de Campobello en la época nacionalista. Hay que recordar que Bidault juzgó ciertas decisiones y relaciones de la bailarina como ingenuas o sumisas al nuevo carácter del Estado. Una nota periodística en torno al asesinato de Mella el 10 de enero de 1929 a las afueras del edificio Zamora pone de manifiesto la actitud política de Campobello, quien dio un nombre falso (Max Campbell) al periodista que la entrevistó en calidad de testigo y no se presentó a declarar como lo hizo su hermana Gloria⁸⁷.

Las notas hemerográficas del nefando crimen del joven revolucionario cubano sacaron a flote la ubicación de Nellie y Gloria; este es un dato muy importante, debido a la ausencia de información precisa sobre las hermanas, pero consideramos que este acontecimiento nos ayuda a ubicar la posición ideológica de Nellie en los momentos en que estaba iniciando su vuelo hacia la libertad. La negativa de Nellie a declarar [y la decisión de hacerse llamar Max ante los periodistas que la interrogaron la noche del asesinato] no se debe interpretar como una muestra de cobardía o timidez; se trata de una actitud de reafirmación de sus ideas, de su definición ideológica en aquellos momentos en que tenía que medir muy bien la orientación de sus pasos.⁸⁸

Sin duda, tuvo una relación personal con el círculo de artistas comunistas, pero esa relación se conservó siempre al margen de las empatías ideológicas. No era ahí donde estaba la libertad que Nellie Campobello salió a buscar al emanciparse.

Romper con sus benefactores fue un paso muy difícil que le llevó varios años. Afrontar la vida por sí misma y junto con su hermana era el reto de aquellos momentos. Desde antes de 1929 ella se había relacionado con los artistas e intelectuales comunistas, y sabía lo que implicaba asumir la militancia en ese partido. Seguramente admiró a algunos de los comunistas que conoció de cerca; se tienen referencias muy precisas de la relación que cultivó en esos meses de 1929-1930 con Frida Kahlo, y después más intensamente con Germán List Arzubide, pero ni con una ni con otro se comprometió más allá de lo meramente emotivo y personal. La militancia comunista no era para ella, pues no se podía permitir el agregar un obstáculo tan grande a su carrera.⁸⁹

Hay que agregar que, sólo el villismo, representó un obstáculo lo suficientemente grande para provocar su desprestigio; quienes encabezaban ahora el gobierno ya habían sellado con sangre esa puerta de la historia y veían en Villa al fantasma de un pasado lleno de traiciones, matanzas y ambiciones de poder. También es necesario considerar que la

⁸⁷ Hubo quien afirmó que el crimen estaba relacionado con el activismo político de Mella, quien al llegar exiliado a México en 1926, se integró al Partido Comunista Mexicano; circuló la versión de que la policía mexicana colaboró con el gobierno cubano para perpetrar su asesinato.

⁸⁸ Vargas y García Rufino, *Op. Cit.* p. 101.

⁸⁹ Ídem. p. 101-102.

formación intelectual de Campobello tuvo más un carácter orgánico ceñido a sus propias experiencias, que el carácter abstracto del intelecto concedor de teorías sociales y políticas. Personalmente, coincido con Vargas y García Rufino cuando dicen que también sus relaciones con los artistas que sólo simpatizaron con el nacionalismo y llevaron una relación menos sinuosa con el gobierno, excluyeron a Campobello de los privilegios culturales de la comunidad de artistas comunistas que, por ese entonces, gozaban de mucha influencia en el medio.

Los autores de *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*, concluyen la parte biográfica de su investigación cuando la escritora publica su primer libro de poemas, bajo un nombre que no volverá a utilizar y en un tono optimista (memoria de su vida pasada) que con el transcurso de los años, en las siguientes ediciones, se tornará discretamente amargo. La parte del texto dedicada al análisis de los poemas en sus diferentes versiones no será tocada en esta tesis porque constituye un trabajo muy completo que debe estudiarse aparte. Mi objetivo era señalar la enorme aportación de un texto que, no sólo despeja muchas dudas entorno a la vida de Campobello, sino que se enfoca en una porción específica de su producción literaria. Los grandes aciertos de esta investigación son, en primer lugar, el haber utilizado la entrevista como fuente de información para conocer la historia de un personaje fugitivo como Nellie; y en segundo, la aproximación directa a una obra cuyas implicaciones con la biografía su autora se resolvieron en un sitio aparte al del análisis *per se*.

Justo después de la publicación de sus poemas, la coreógrafa y escritora sólo volvió a ser Francisca en su literatura. En su literatura se filtró un poco de esa otra mujer, llamada Nellie Campobello, que también fue, pero que, en lo profundo, era movida por la vitalidad de Francisca. La voz que reprime y mesura las emociones en algunos momentos de su obra, es la del personaje que decidió ser y no es necesario rebuscar en sus relaciones una influencia paternal o conservadora (como Bidault vio en Martín Luis Guzmán). Basta con saber un poco más de los pasos que dio Francisca antes de llegar a la ciudad de México para comprender las consecuencias del desvanecimiento de su personalidad, de los titubeos para expresarse siendo ella misma y de aquellas cosas a las que, de algún modo, renunció y a las que siempre quiso volver.

Nellie Campobello. La centaura del Norte de Irene Matthews

El libro que Irene Matthews publicó en 1997 sobre Campobello es un trabajo en el que se percibe el halo de incertidumbre que la escritora se encargó de crear alrededor de su propia historia, ayudándose del intercambio de fechas y de la constante manía de restarse edad. Cuando en 1979 Matthews conoció a Campobello, la encontró “elegante, erguida, el cutis claro y terso, los ojos oscuros, el cabello anudado en un chongo de plata, las piernas perfectas, calzadas elegantemente”, con el ánimo de presentar por su nombre a cada uno de los “22 o 23” gatos que habitaban el desván de su casa en Ezequiel Montes 128, así como de contar “chismes y escándalos” de gente famosa y de referirse a su madre como “una mujer joven, guapa, morena, delgada” que “no tenía chichis”⁹⁰, según palabras de la propia bailarina. La investigadora norteamericana no sólo percibió el afán romántico de Nellie cuando hacía de la historia de los suyos un mito, sino la fuerte presencia de la voz libre y rebelde de sus primeros poemas. Disfruto mucho del tono de este texto que al escribirse se contagió del espíritu de los años de vejez de la escritora, alegre y ruidosa, que trató de enseñar a bailar sandunga a su entrevistadora. Pero sin duda, cuando lo encontré por primera vez no supe leer ese amor con el que había sido redactado ni la emotividad provocada por tratarse de alguien que había asistido a los últimos momentos fuera del encierro de la narradora y poeta. Cuando Matthews regresó a ver a Campobello en 1984 la encontró “en cama, y –como la casa misma–, increíblemente envejecida, débil, empequeñecida, mal vestida”⁹¹ y compartiendo la mesa con la familia de Claudio Cienfuentes y Cristina Belmont, que ya para entonces se hallaba completamente instalada y al mando de la vida de la escritora. En mi primera lectura, seguía topándome con un holograma bastante borroso de Nellie Campobello que todavía no empataba a la niña de *Cartucho* con la imagen de

⁹⁰ Matthews, Irene, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, México: Cal y arena, 1997. p. 16.

⁹¹ Ídem. p. 18.

la niña que Nellie siempre fue. No sabía donde colocar cada dato porque el tono fraternal y sincero de Irene Matthews iba más allá del lugar al que yo, por entonces, había tenido acceso y sobre todo, no encontraba una pista que me ayudara a anclar la poética de Campobello en la vida de quien, se contaba, había desaparecido involuntariamente, por encontrarse privada de su libertad, y voluntariamente, al hacer de su historia una ficción a medias en donde la verdad de la cosas fue imposible de anular del todo en la literatura. Esa relación tan clara entre ciertos acontecimientos de su vida privada y la nostalgia expresada en algunos de sus textos (a veces con amargura y otras con una dulce melancolía) parecía haber sido asimilada con antelación por la investigadora y su libro representaba más una aproximación personal y afectuosa a Campobello que un análisis literario producido dentro de unos márgenes académicos. Sin embargo, ahora, al releer sus páginas, me sorprende la profundidad de ciertas conclusiones a las que llegó a través del breve, pero invaluable tiempo que convivió con la poeta. Si bien mucha información fue documentada después con mayor rigor detectivesco, las apreciaciones de la investigadora no fueron erradas y ahora considero pertinente ponerlas sobre la mesa de trabajo en la que me he propuesto matizar las sombras que forman la imagen del personaje tan singular que motiva esta tesis.

Al serle revelados algunos datos sobre el pasado de la escritora, tales como el abandono por parte del padre⁹² y la muerte de su hijo José Raúl, Matthews dice, haciendo referencia a su literatura:

...cuando se descifran los códigos de sensibilidad y dolor personales en su poesía y en su prosa biográfica, es evidente que la dureza con la que Nellie Campobello iba a vivir, la ambición que la empujó a subir la escalera hacia el éxito profesional, el sentimentalismo con el que siempre recordaba a Villa Ocampo y a su mamá, que se puede comparar con el rechazo total del su papá y de Chihuahua y de la vida allá, la insistencia a la vez púdica y *snob* en que se le llamara “señorita”, la constante vigilancia sobre la hermana menor, el

⁹² En realidad, Matthews nunca reconoce dicho abandono. Cuando habla al respecto, se refiere a la madre de Nellie como viuda, aunque distingue la total ausencia del padre reflejada en la obra de la escritora duranguense. Es probable que, en un gesto de empatía con Campobello (quien afirmó que su padre había muerto en campaña), la investigadora no rechazara, al menos en la superficie, tal versión.

disgusto difícilmente escondido bajo cierto aire de respeto con el que trataba a la mayoría de los hombres: todo tiene su raíz, en los acontecimientos de su adolescencia.⁹³

Es esta la nota profunda a la que he hecho referencia anteriormente y que motivó los cambios de tono de una edición a otra en la poesía, así como de *Cartucho* a *La manos de mamá*. Irene Matthews señala acertadamente la relación que guardan las expresiones de Campobello en su obra literaria con las permutaciones que la escritora vivió al afrontar sus decisiones y su pasado, y considera que la voz infantil fue la única vía que halló para filtrar los prejuicios, propios y ajenos, a fin de plasmar la realidad.

Cuando Nellie Campobello busca, en el mismo momento en que revela su nostalgia por la protección familiar nortea, “la línea más corta... la forma de poder decir... la única voz autorizada... la voz de su niñez”, está convocando a una trayectoria casi terapéutica: “usar su aparente inconsciencia para exponer lo que supo era la necesidad de decir sincero y directo”, en este caso para escribir su primera novela de la Revolución *Cartucho*. Pero cuando Nellie Campobello se escapa para esconderse en la falda de su memoria, en las manos de su mamá, también demuestra que como el milagro del joven soldado Julio Reyes, *abrasado* por una estrella que la Virgen le mandó de su vestido: mejor quisiera ser chiquita, no quiere pelear.⁹⁴

Es quizá por eso que el narrador fluctúa entre la madre y la hija, entre la mujer adulta que transmite noticias y que sufre con la muerte de los suyos, y la niña que no juzga sino que sólo observa la sangre, las sombras, los rostros de los muertos. Porque, en realidad, al elegir a la niña como narradora no está solamente haciendo uso de un recurso literario para ganar el pacto de verosimilitud entre lector y autor, sino que representa también la actitud con la que Nellie asimiló su circunstancia tanto en la adolescencia como en la vejez; en ciertos momentos fue lo

⁹³ *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. p. 38.

⁹⁴ Ídem. p. 39-40. Las citas entre comillas provienen de la entrevista que hizo Emmanuel Carballo a Campobello y que trataré directamente en este apartado. Julio Reyes es un joven soldado, personaje de *Cartucho* (véase en la tercera parte del libro “El milagro de Julio”) que se lamenta de la guerra porque pone a familiares y amigos unos contra otros, y dice entre risas que preferiría “ser chiquito” para no pelear. Julio murió quemado en combate dentro de la iglesia de la Virgen del Rayo y la escritora cuenta que:

Cuando lo buscaron, el milagro se había hecho. Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era ya otra vez un niño.

Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las de su vestido. La estrella lo abrasó.

Lo enterraron en una caja chiquita. Los hombres que lo llevaron al camposanto lo iban meciendo al ritmo de sus pasos.

suficientemente valiente y adulta para ver por los suyos (tal y como su madre rasgó su camisa), y en otros, jugó a ser una niña a la que la gracia de eventos, de los que “no tiene” conciencia, la colocaron en una situación de lujos y privilegios. Pero no sólo fue niña para ocultar, sino también para mostrar gozo y ánimo de ser libre, para sobrellevar lo aciago y distraerse con canciones, como la mujer de *Las manos de mamá* que duerme a sus hijos con risas para hacerlos olvidar el hambre. Páginas más adelante, Matthews dice, refiriéndose a *Cartucho*:

...la obra entera está estructurada por el deseo infantil: un deseo que se nutre en el terreno fértil de una petición de amor y un anhelo de satisfacción. Esta definición lacaniana del deseo podría aplicarse igualmente a la autora. Mientras controla su experiencia a través de una narración que relata y metaforiza la pérdida de la madre, Nellie Campobello también convierte la demanda de amor de la narradora-niña en una recreación (y una apropiación) del poder expresivo. Cuando emula a su mamá ellas –la narradora-niña y la autora-adulta– buscan desmentir las “leyendas fabricadas” y exorcizar la muerte de los hombres del Norte. Inevitablemente, mientras exorciza también la muerte de mamá, esta apropiación reconfirma la pérdida del original.⁹⁵

Es quizá en *Las manos de mamá* en donde se hace patente el deseo de recuperar lo perdido y en donde la autora se dio el lujo de reconstruir, en medio del ambiente bélico, un rincón como la plaza de las lilas en donde su madre podía ser una flor otra vez, al mismo tiempo que fabricaba una arcadia para sí misma, un pasado mítico en el que se suavizaron las crudezas de *Cartucho*, pero en el que, sin duda, continúan estando presentes las verdades sintéticas e ineludibles de su pasado.

Además de las reflexiones que integran a la niña y a la mujer que fue Campobello, Matthews comentó con tino algunas de las características más importantes de *Cartucho*. La investigadora compara con las fotografías del archivo Casasola (por ser éstas, supongo, el referente visual más común) las imágenes logradas mediante las breves descripciones de la visión infantil:

La lente de la cámara está reemplazada por el ojo y el oído de una niña pequeña, enfocada sobre detalles significantes para producir un sentido de horror, amortiguando la lástima, con una simpatía irónica. Al contrario de la mayoría de los narradores masculinos de la Revolución (pero parecido a los escritos de Louisa May Alcott, enfermera y comentarista

⁹⁵ Nellie Campobello. *La centaura del Norte*, p. 95.

de la Guerra de Secesión norteamericana, del siglo anterior), la narradora de Nellie Campobello normalmente introduce a sus protagonistas a través de una descripción mínima pero minuciosa, de su carácter físico. En *Cartucho*, los hombres están identificados por una mirada sinecdocal que enfatiza su altura, su manera de caminar, el color de los bigotes, el color del sombrero, los ojos, el pelo, la piel y sus prendas: atributos todos que reflejan la percepción visual y la perspectiva de una niña.⁹⁶

Más adelante, señala la continuidad de “la simplicidad poética” que se prolonga para culminar con la muerte de los personajes, y cita y traduce las palabras de Dennis Parle en *Kentucky Romance Quarterly* cuando se refiere a *Cartucho* como “la novela más poética y a la vez la más violenta de la Revolución”.⁹⁷ Aunque Matthews no ahonda en el tema, reconoce como rasgo esencial de la narrativa de Campobello la construcción de imágenes que describen, con la precisión y la brevedad de la poesía, una situación violenta tanto visual, como emotivamente; de manera que se insinúa en su trabajo de investigación una crítica literaria que reconoce la riqueza que representan los textos de la bailarina en sí mismos y que no recurre a elementos externos para justificar dicho valor. En muy pocas páginas logra registrar los elementos que hacen de la literatura de Nellie Campobello una invención literaria que alumbra positivamente un ámbito literario, el de la Revolución mexicana, que suele explorarse siempre por las mismas rutas, aquellas de los hombres de las grandes letras. Irene Matthews señala la singularidad de la autora al tratar el tema de la Revolución desde una perspectiva femenina que desmitifica la figura del héroe viril y presenta la realidad de una sociedad a la que asolaba la guerra. Si bien otras obras de la misma temática abordan la situación bélicas desde el punto de vista ideológico y político de la época, el testimonio que Campobello dejó tanto en *Cartucho* como en *Las manos de mamá*, se halla más próximo a la reacción inmediata y real ante las balas y la muerte. En lugar de relatar los avatares históricos de su pueblo o de generalizar la circunstancia de un país en guerra a través de la transformación de su idiosincrasia política, Nellie reconstruyó la individualidad borrada por toda idea de nación o de patria.

⁹⁶ Ídem. p. 85.

⁹⁷ La cita completa es Parle, Dennis J., “Narrative Style and Technique in Nellie Campobello’s *Cartucho*”, en *Kentucky Romance Quarterly*, no. 32:2, 1985, pp. 201-211.

Si uno de los efectos y las metas del entrenamiento militar era romper o trasladar los vínculos familiares, sobre todo los enlaces entre madre e hijo, y reemplazarlos con la unión entre hombres, también quería romper el apego regional y fomentar en su lugar un tipo de patriotismo grande y agresivo. La guerra civil, que en el terreno de las batallas puede ser el frente de ambos ejércitos simultáneamente donde se enfrenta a hermano contra hermano, y en donde las incursiones guerrilleras palpitan con alianzas de familiaridad y de amistad tan frecuentemente como metas sociales o proyectos políticos, complica las ideas de “unión” y de “casa”. Sobre todo, la guerra civil complica el lugar del no-combatiente en las estrategias de los líderes y en la mente del soldado.⁹⁸

Por encima de esas nuevas alianzas entre los combatientes, Matthews distingue en la obra de Campobello el rescate de los hombres que, lejos de sus verdaderos hogares, ansían el retorno a la infancia en la búsqueda desesperada por salvarse de una muerte que desdibuja sus rasgos hasta volverlos parte de “la bola”.

Las glorias del heroísmo individual, el sentido de ciudadanía y las inquietudes universales despojan al niño del apego femenino-familiar; las inquietudes privadas necesariamente se coartan para que el varón cumpla con su destino: participar en un formidable, grande, mundo masculino. Sin embargo, aquellos atributos varoniles y nacionalistas intrínsecos de la guerra interestatal quedan apagados o, al menos moderados, en la guerra civil y en la interpretación que hace Nellie Campobello de ella.⁹⁹

Finalmente, Matthews nos dice que Nellie, a la que decide apodarar la centaura del Norte –en alusión a Francisco Villa, cuya historia es igualmente fugitiva–, no sólo contó la vida y muerte de los personaje de su pueblo, sino que fundió su propia historia en sus relatos jugando con la ficción y la realidad hasta entregarlas unidas a favor de la verdad.

Arriesgarse al peligro de extender la biografía convertida en ficción a los hechos históricos (y lo que cuenta Nellie Campobello de su propia vida –ya lo hemos visto– es igual de ecléctico y seleccionado que sus ficciones) es encontrar que la hija heredó mucho de lo significativo estético de la vida de su madre –su temática, su lenguaje, los nombres de sus amigos y los escenarios de su “matria” – pero lo somete a una reconstrucción cronológica y estética para crear una “impresión” de la realidad.¹⁰⁰

Para terminar diciendo que:

⁹⁸ *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, p. 111.

⁹⁹ *Ídem.* p. 112-113.

¹⁰⁰ *Ídem.* p. 120.

En una voz doblemente singular, la narradora de *Las manos de mamá* destila las experiencias de los que vivieron de cerca la historia de sus tiempos –madre e hija, soldados y familia: una visión múltiple que permite a la narradora que tanto *Las manos de mamá* como *Cartucho* funcionen para dar voz a un pueblo cuya “limitación” es de nunca haber tenido acceso a la verdad ni a la conciencia.¹⁰¹

Como si Campobello, pese a todo el misterio que cultivó entorno a su identidad y a su pasado, hubiera sentido el fuerte compromiso que dicta la poesía de entregar un instante cierto.

El resto del trabajo de Matthews se aboca a la carrera como bailarina y maestra de Campobello. Señala, sin embargo, la falta de una crítica justa a la obra escrita de la autora duranguense y pone como ejemplo las opiniones de John Brushwood que prolongan la lista de comentaristas alrededor de *Cartucho* que no hicieron sino compararla con las obras reconocidas del período revolucionario para descalificar su valor literario, así como ignorar –no sin conciencia– el resto de sus textos. Brevemente, la investigadora norteamericana aborda los textos no-ficticios de la escritora, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Ritmos indígenas de México*, así como su poesía, y reitera la voluntad conciente de Campobello de ser una mujer de letras comprometida con hablarle a sus lectores sobre las verdades ignoradas de la guerra, así como de difundir a través de danza la cultura olvidada de los pueblos indígenas. Los textos poéticos son explorados por Matthews sin hacer hincapié en la existencia de las diferentes versiones, aunque exaltando la intrínseca relación entre las palabras y los estados emotivos de la poeta. En las páginas finales de *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, encontramos uno de los primeros intentos por rescatar el papel que Campobello jugó en la danza, papel que le costó portar una actitud feroz ante todo lo que pareciera poner en peligro los éxitos logrados y que no siempre fue prudente o coherente. Irene Matthews describe la difícil relación de Nellie y su hermana Gloria, quien fue fundamental para la carrera coreográfica de la primera. También

¹⁰¹ Ídem. p. 122.

nos cuenta un poco sobre su amistad con Martín Luis Guzmán y de cómo Campobello lo vio morir, como vio morir a su hermana y a otros de sus amigos y familiares. La pregunta final de Matthews sigue siendo la que encabeza la búsqueda por el paradero de la autora de *Cartucho*. En unas líneas se nos relata la crónica de su desaparición y el hueco plagado de incertidumbre que dejó en la investigadora. Su labor concluye diciendo:

En 1985, 1989, 1991, 1993, 1994 y otra vez en 1995, los periódicos de la ciudad de México, de Durango y de Chihuahua preguntan: ¿dónde está Nellie Campobello? Nadie contesta. Yo tampoco sabría contestarles. En lugar de eso, lo que ofrezco aquí es un simple intento por delinear, para un público lector, una versión muy provisoria, es decir, una conjetura a veces imaginativa pero escrita con mucho cariño para una gran mujer, que tuvo una vida llena de tribulaciones, de danza y de poesía.

La dedico a la señorita Nellie y como ella decía: “se la envió al viento...”.¹⁰²

Dedicatoria que resume la intención de todo el libro y el testimonio que representa para quienes estudiamos a Campobello.

¹⁰² Ídem. p. 183.

“El silencio de Nellie Campobello” de Jorge Aguilar Mora

Antes de pasar a la exploración de este texto, considero oportuno hacer un recuento de lo que hasta ahora he intentado decir a través de la revisión de los trabajos previos. En principio, todas las investigaciones que seleccioné para esta tesis representan el carácter de la crítica que hasta ahora se ha hecho en torno a la literatura de Nellie Campobello. En general, todos parten de la búsqueda de Campobello como persona y no del análisis *per se* de su obra. Si bien algunos dedican unas páginas exclusivamente a sus textos (como es el caso del trabajo de Jesús Vargas y Flor García Rufino), la mayoría de los investigadores se ha propuesto tener una imagen previa de la autora como si ello fuera necesario para abordar su literatura. Personalmente, desde que leí por primera vez *Cartucho* consideré que era un conjunto de relatos que me llamaban a decir algo, aunque no conociera a su autora y a pesar de que no tenía una idea clara del contexto en el que habían sido escritos. Tal vez por eso me sorprendió encontrar que la crítica a su alrededor no sólo era escasa, sino que no enfrentaba directamente su riqueza. Con la intención de hacer frente a aquello único y poético de lo que creo es portador *Cartucho* he hecho una relectura de la crítica sobre la obra de Campobello –y sobre su persona misma. Afortunadamente, el camino recorrido no sólo ha dejado claro (o, al menos, a eso ha aspirado) que muy pocos han sido los que al hablar de los textos de la escritora pisen con la seguridad de quien ha hallado algo interesante por sí mismo cuya historia puede dilucidarse para comprender y enriquecer más su valor, pero nunca para justificar el brillo que nos incitó a releerla y examinarla. Por otro lado, en esos mismos trabajos de investigación, nos ha sido posible encontrar aquello que nos negamos a buscar en primera instancia, es decir, la vida de Nellie Campobello. Es difícil distinguir entre las circunstancias azarosas y las mal intencionadas que hicieron de Campobello un personaje silencioso y casi ausente en el estudio de la historia de la literatura mexicana. De lo que estoy convencida, es de que esa inseguridad con la que los estudiosos se han acercado a ella guarda relación con el desconocimiento casi total de su obra en el ámbito académico. \$No se trata –en

varios casos— de falta de sesudez o talento crítico, sino de una tendencia (en ciertos momentos, imprescindible) de integrar una poética recién encontrada con su contexto histórico y personal-social para respaldar su análisis y relectura. Como no tengo por objetivo criticar a la crítica, sino ofrecer una interpretación personal de una obra literaria en particular, no me parece forzoso abundar en la revisión de todos los trabajos existentes sobre Nellie Campobello.

Baste con decir que hay muchos más de los que esta tesis considera; algunos resultaron muy difíciles de adquirir, ya sea por una cuestión de distribución editorial o por situaciones bibliotecarias que rebasaron mi voluntad; cabe mencionar que, con mucho gusto, he tenido oportunidad de conocer trabajos de investigación más recientes sobre el tema que además de ser una señal de que se continúa leyendo e investigando a Campobello, hay una nueva crítica que trabaja con más seguridad sus textos utilizando herramientas literarias y sólo invocando la presencia biográfica de la autora, cuando es útil para iluminar el significado de sus versos.¹⁰³

Dicho lo anterior, me gustaría revisar dos textos más, el prólogo de Jorge Aguilar Mora, por la honestidad y el acierto con los que trata a *Cartucho* (texto al que se aboca mi propio análisis literario) en muy pocas páginas, y la entrevista de Emmanuel Carballo. Ambos trabajos tocan temas que convergen con las ideas que me propongo desarrollar en la segunda parte de esta tesis, la brevedad de las frases, la condensación de los hechos en imágenes y la visión infantilizada de la guerra y del mundo de Nellie Campobello.

Jorge Aguilar Mora comienza su prólogo a los relatos revolucionarios de Campobello cometiendo lo que muchos considerarían una “indiscreción” (por usar, en cierto sentido, un eufemismo): comparar a la apenas conocida autora de dichos relatos con dos de las figuras más consagradas —suponiendo que hay una escala de

¹⁰³ Uno de estos trabajos es la compilación de artículos titulada *Nellie Campobello: la Revolución en clave de mujer* editada por Laura Cázares y publicada por la Universidad Iberoamericana y el Tecnológico de Monterrey, campus Toluca, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. El texto “El ritmo de la naturaleza generador del mundo poético de Nellie Campobello” de Luz Elena Zamudio me parece particularmente interesante; además, el libro cuenta con la colaboración de Jesús Vargas, Flor García Rufino y Blanca Rodríguez, especialistas en el tema.

consagración y no un estado único— de la literatura hispanoamericana, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez:

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 la 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, corresponde a una experiencia intransferible.¹⁰⁴

Como es evidente, no se trata de una comparación, sino de la expresión de la idea de que *Cartucho* está ubicada pasos antes de dos de las obras hispanoamericanas más reconocidas en el ámbito literario mundial, insinuando, no una evolución literaria, pero sí una lógica secuencial en su historia. La frase escandalizará a los que escuchen por primera vez el nombre de Nellie Campobello y hará que se pregunten cómo es que siendo tan buena como García Márquez y Rulfo, no la hayan conocido previamente. Sin entrar en polémicas que no son del interés de esta tesis y más bien, rescatando buena parte del sentido de la frase, hay que decir que quien la escribió supo leer en el lenguaje de Campobello eso que la ubica en un terreno aparte de su contexto histórico-literario. Cuando se ha intentado relacionar estos relatos con otras obras del mismo periodo, el fracaso ha sido inevitable. Y es que *Cartucho* forma parte de la literatura mexicana moderna que subvierte naturalmente los esquemas decimonónicos (tan presentes todavía en la literatura de la primera mitad del s. XX) para hablar en un lenguaje propio mucho más franco y flexible. Teniendo en cuenta esta premisa, Jorge Aguilar Mora da un nuevo valor, quizá nunca antes dado, a *Cartucho* y a su autora; en el primero, encuentra “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

¹⁰⁴ Aguilar Mora, Jorge, “El silencio de Nellie Campobello” en Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora, México: Era, 2000. p. 10-11.

palabras” y en ella, que “no describió las batallas, ni las posiciones políticas; no rescató los testimonios extensos de los guerreros”, a la escritora que “fue a su memoria para perpetuar los instantes más olvidables, para otros, y más intensos, para quienes los vivieron”¹⁰⁵. Justamente, la imposibilidad de distinguir los límites entre las palabras y las imágenes que éstas construyen, son la cualidad poética de *Cartucho* más destacada; así mismo, el testimonio de la autora y el tono en el que decidió expresarlo inauguran un aspecto de la Revolución mexicana que no había sido tocado nunca por la literatura, el lugar de lo íntimo, de los caídos anónimos que de no ser por Campobello, jamás habríamos tenido noticia de su existencia, del color de sus ojos o de su última postura.

El escritor chihuahuense considera que en México no se formó, debido a las circunstancias sociales e históricas en las que comenzó el s. XX, una “vigorosa y decisiva vanguardia” como ocurrió en Perú y en Argentina, y cree que:

Aquellas mismas circunstancias [...] 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 del estilo clásico, estableció una secuencia genealógica aparentemente comprensible y explicable (Ateneo-Contemporáneos-Octavio Paz) y dejó al margen, como un “género” aislado, sólo conectados anecdóticamente con un período histórico, a casi toda la narrativa de la Revolución (decenas y decenas de obras).¹⁰⁶

Hecho del que somos espectadores cada vez que abrimos *La novela de la Revolución Mexicana* en donde, como dice Aguilar Mora, “se rompe, en apariencia” el aislamiento al incluir en un solo bloque bajo la etiqueta de “novela” diversas obras de la misma temática que a todas luces están estructuradas de manera distinta, por no decir que muchas ni siquiera deben considerarse novelas (como es el caso de *Cartucho*, la autobiografía de Vasconcelos, *El águila y la serpiente*, por mencionar algunas). “Estos casos, sin embargo, en vez de establecer una continuidad, revelan más claramente la complejidad del discurso narrativo de la Revolución”.

¹⁰⁵ Ídem. p. 11-12.

¹⁰⁶ Ídem. p. 14.

[*El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa*] establecen –como muchas otras obras 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.¹⁰⁷

Y continúa diciendo: “*Cartucho* está justamente en todos esos vértices críticos de nuestro discurso histórico-literario: es quizás el libro más extraordinario donde se funden –sin solución de continuidad– la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar.” Y si tomamos en cuenta este panorama de la literatura de la Revolución en donde los errores de la crítica afectaron a su clasificación y por lo tanto, al estudio de muchas obras, sumamos una traba más al problema de la mala recepción de la literatura de la bailarina mexicana, respecto a lo que Aguilar Mora agrega:

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 misma de Nellie Campobello indican que esa razón fue sólo 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 del poder literario y del duradero repudio del “bandido” Villa y de todos sus soldados [...]¹⁰⁸

Es pertinente volver un poco para subrayar que, probablemente, la equivocada inclusión de *Cartucho* y de *Las manos de mamá* en *La novela de la Revolución Mexicana*, como creo haber anotado ya, influyera negativamente más en la cantidad de estudiosos de la autora, que no de lectores, ya que, de hecho, abrió la posibilidad de su lectura en otros círculos. En la médula en la que desembocan todos estos elementos está la singular voz de la narradora de estos relatos que no sólo incomoda por ser mujer y por hablar de la revolución, sino también por hacerlo de una manera única. Sin cubrir las heridas pudorosamente o adornar con una prosa puritana la realidad de la guerra, los textos de Campobello

¹⁰⁷ Ídem. p. 14-15.

¹⁰⁸ Ídem. p. 15.

...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 intransferibles (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.¹⁰⁹

Ningún escritor, hasta entonces, había roto tan tajantemente con la manera de describir la realidad empleando siniestras e interminables listas de adjetivos y sustantivos apenas comprensibles o en uso. Jorge Aguilar Mora no intentó leer en *Cartucho* el clasicismo adjudicado a Martín Luis Guzmán, sino que supo mirar la “incandescencia” de una prosa destinada, no al deslumbramiento erudito por sus largas disertaciones acerca de los “hechos” políticos y sociales de la revolución o al manejo de una prosa immaculada, sino al deslumbramiento poético logrado al trasladar los propios recuerdos al breve y puntual lenguaje de las imágenes que en su “plenitud [...] pueden ser mundos autosuficientes” y en donde “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”¹¹⁰.

...el hallazgo iluminador de Campobello fue fundir la historia –la microhistoria– en las minucias, en los rincones, en la anonimia, 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 los 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...¹¹¹

El autor de *Una muerte sencilla, justa, eterna*, no sólo rescata estas cualidades de *Cartucho* perdidas o inexistentes en las páginas de crítica literaria empecinada en hablar una y otra vez de los mismos representantes de nuestra

¹⁰⁹ Ídem. p. 16.

¹¹⁰ Ídem. p. 17.

¹¹¹ Ídem. p. 18-19.

literatura, o en los análisis desviados que optaron por hacer un trabajo de tipo biográfico o hemerográfico sobre la poeta duranguense, sino que también supo ver, sin formulaciones rebuscadas, el origen de las tonalidades que enmarcan la obra, la decisión que sólo corresponde al escritor, de hacer de los hechos una ficción verdadera. Jorge Aguilar Mora percibió los cambios de voz del narrador que pasa de ser niña a ser mujer y de ser la madre a ser hija y entendió en ese juego la necesidad de recurrir a una instancia más sutil para llegar a la esencia de los momentos. No se trataba de indagar acerca de quién en realidad había presenciado los hechos, ¿la madre o la hija? Como tampoco era imperioso cotejar los eventos y las fechas para dar crédito a la autora sobre la veracidad de sus relatos. El tono infantil de Nellie no era una máscara para ocultar el lado serio y oscuro de la guerra, sino, como también supo observar Matthews, fue el arma que Campobello se fabricó para volver a lidiar con sus muertos.

Campobello no había asumido la “seriedad” del adulto, éste sí verdaderamente egoísta, que con espanto disfrazado 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 masacra 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 ridículamente “trascendentales” e inevitables.¹¹²

Y continúa un poco más adelante:

...*Cartucho* se elaboró [...] 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.¹¹³

Esa profundidad estaba en el sentir de Campobello respecto a su pasado y respecto a su vida en general, y la exposición transparente de un mundo al que consideraba tan vulnerable como a ella misma no encajó en su momento con el gusto común de su época. En otras palabras, la intrasferencia del lenguaje poético

¹¹² Ídem. p. 19-20.

¹¹³ Ídem. p. 22.

que fabricó puso de manifiesto la violencia atroz de un momento histórico importante y se convirtió en “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 catástrofe social inútil.”¹¹⁴

Las últimas palabras de Jorge Aguilar Mora sobre el silencio de Nellie Campobello dicen: “Cada obra singular, cada obra única, no sólo es el recorrido de un sendero irrepetible, 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.”¹¹⁵ Valga esta tesis como una piedra más que intenta atravesar las aguas de esa comarca inexplorada que es *Cartucho*. Por el puro gusto de jugar y apostar porque la superficie se agite.

¹¹⁴ Ídem. p. 29.

¹¹⁵ Ídem. p. 40.

La entrevista con Emmanuel Carballo

En 1960 el escritor tapatío Emmanuel Carballo entrevistó a Nellie Campobello. Ha sido citado en más de una ocasión el párrafo inicial de dicha entrevista, que dice:

Nellie Campobello vive en una dimensión distinta y distante de aquella en que habita la mayoría de los escritores mexicanos: vive en la región de la Gracia. Contempla el mundo con ojos recién nacidos. Conserva el candor y la generosidad de los primeros años, la alegría expansiva de la juventud.¹¹⁶

Es interesante que Carballo utilice la palabra “Gracia” para describir el estado cotidiano en el que encontró a la escritora. En el lenguaje común, la gracia es una cualidad, una habilidad especial para realizar algo, pero en el sentido cristiano, la Gracia es una suerte de concesión hecha por Dios a los hombres más allá de los actos que éstos hayan realizado para merecerla. Como si a Nellie le hubiera sido otorgada en su plenitud una inmunidad sagrada. Lo curioso es que ese hábito tan especial fue elección consciente, construcción y juego constante de Campobello para ampararse de una oscuridad que no estaba absolutamente en su primer pasado, el de la niñez y la juventud (no exento de violencia y desamor), sino más bien en el tiempo de su llegada a la capital y en un presente quizás cada vez más solitario. Le dice Nellie a su entrevistador: “Yo vine a México a aceptarlo todo, a aprender. Pronto me di cuenta de que aquí todo es simulación, componenda, que lo único que era cierto era lo que nos decía Ella, mamá. Por eso vivo en el pasado: en la infancia y la adolescencia.”¹¹⁷ Y varias preguntas después, comenta: “Por las noches visito el país del más allá: llego al cuarto que debieron ocupar mis padres, muriéndome de sueño, a contarles lo que hice durante el día.”¹¹⁸ Carballo fue testigo de la regresión constante de Campobello, de ese estado de Gracia que la mantuvo viva más de ochenta años. Toda la entrevista está envuelta en esa aura infantil y brusca que tejen las respuestas que Nellie dio a Carballo, quien supo sembrar los rieles adecuados

¹¹⁶ Carballo, Emmanuel, “Nellie Campobello 1900-1986” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Alfaguara, 2005. p. 377.

¹¹⁷ Ídem. p. 380.

¹¹⁸ Ídem. p. 383.

para que su conversación diera frutos precisos. Fue gracias a su conocimiento de la autora y al asombro que le provocó su obra, que el crítico e historiador literario captó en breve la síntesis de su poética.

En contados casos como el suyo es válido el apotegma: “El estilo es el hombre”. La literatura de Nellie Campobello (verso y prosa) está hecha con la sustancia de su propia vida. Sus libros resultan insólitos (en sí mismos y comparados con los que se escribieron entre los años de 1931 y 1937) porque insólita es la vida en que están inspirados. Literatura de confesión, trascienden ese estrecho y estéril casillero. Sus textos son algo más: se convierten en el testimonio conmovido de una niña que no sólo ve hacia adentro de sí misma sino hacia donde se encuentran los demás: los hombres y mujeres que la rodean en su casa y en la calle. Literatura de la Revolución y revolucionaria. De la Revolución, porque describe con simpatía los hechos que ocurren en un mundo que va de la dictadura a la democracia; revolucionaria, porque desecha los esquemas técnicos de uso corriente e, intuitivamente, los reemplaza con otros más acordes a su propio temperamento.¹¹⁹

Las entrevistas son una circunstancia única para indagar en una región, sino más profunda sí colmada por la intimidad cotidiana del momento, por el contacto cara a cara en donde los gestos que acompañan las palabras les dan otra tonalidad. Generalmente, cuando no se trata de una investigación especializada en el algún tema, sino del explícito interés por la persona a la que se desean realizar las preguntas, al entrevistador le es posible manipular la apertura de las ventanas que nos darán oportunidad de mirar aquello que no está escrito de la misma manera en los libros o en los actos de la persona en cuestión. Si la búsqueda de respuestas carece de dirección o de honestidad, el momento pasará sin dejarnos ver nada. Pero Carballo formuló sus preguntas con conocimiento de causa; no sólo se dirige a Campobello para indagar acerca de su literatura, de sus orígenes e intenciones, sino que busca abrir la vereda de la revelación. Sin duda, un personaje como Nellie, sabe escabullirse, como si las tácticas para hacer permanecer su identidad indescifrable hubieran echado una raíz natural a partir de su llegada a la ciudad de México, a más de treinta años de distancia. Sobre el propósito de su literatura dice: “Intento abrir los nudos vírgenes de la naturaleza, referirme a la entraña misma de las cosas, de las personas, ver con ojos limpios el espectáculo que me rodea. Me sobra imaginación

¹¹⁹ Ídem. p. 377.

de novelista: todo lo convierto en imágenes.”¹²⁰ En esa brevedad está inscrita la honestidad de su conciencia poética. Si bien no responde cuando Carballo le pregunta acerca de sus primeros poemas desde la perspectiva temporal actual, y simplemente se limita a murmurar –casi la imagino desviando la mirada– los datos editoriales de la publicación, en otros momentos podemos apreciarla asumiendo con seguridad su papel en la literatura. Se considera a sí misma portavoz de una verdad que otros decidieron olvidar y reclama el compromiso de los escritores mexicanos para con su pueblo.

Emmanuel Carballo pregunta por su pasado, por el norte, por su juguete favorito, y Campobello responde con una mezcla de franqueza y evasión encantadora que termina por seducir a su interlocutor. Desconozco si Carballo conocía ciertos detalles oscuros de la vida anterior de Nellie. De ser así, su habilidad para tocar ese lado sombrío, jamás de manera directa o indiscreta, es de una elegancia digna de halago. No le preguntó sobre si había o no tenido un hijo fuera del matrimonio, pero sí indagó sobre su opinión acerca de las diferencias entre las jóvenes nortañas en comparación con las de la capital del país. De manera que Nellie no tuvo que pronunciar una verdad oculta para hablar de cómo vivió ese momento de su vida (no es descabellado suponer que la confrontación la hubiera humillado o ahuyentado, siendo algo que nunca asumió públicamente); por supuesto, en su respuesta declara que no enfrentó el rechazo de los suyos, al menos no el de su afecto más importante, el de su madre, quien sabemos se hizo cargo del niño hasta su muerte; en cambio, percibimos en su opinión un dejo de rencor hacia los prejuicios y los reproches morales a los que se pudo haber enfrentado a su llegada a México.

–¿Qué diferencia encuentra usted entre las muchachas del Norte y las del Centro del país?

–Sería difícil precisar cuál es la diferencia entre las muchachas del Norte y las del Centro del país sin establecer antes, llegando a fondo, la diferencia que existe entre las familias nortañas y las de otras regiones nuestras. Reduciéndolo a lo esencial: la unión de la familia

¹²⁰ Ídem. p. 384.

del Norte se basa en tales lazos de verdad que aun en los peores momentos todos aquellos que la forman pueden mirarse a la cara con absoluta franqueza. Le pondré un ejemplo. Cuando en el Norte una muchacha tiene la desgracia (a veces suele ser fortuna) de dar a luz sin haberse casado, su conducta no es atribuible a maldad sino a bondad, a sencillez, a entereza. Allí a una muchacha mala nadie la engaña; a las buenas, sí. Por eso, y a diferencia de lo que sucede en el Centro del país, a éstas las protege su familia. Sus hermanos son como padres de la criatura. Hablo de las muchachas de la sierra: Guanavecí, Villa Ocampo, Santiago Papasquiario, San Bernardo y Satevó, allá en Durango.¹²¹

No por nada se lo debía todo a las enseñanzas de su madre que le había dado el ejemplo de encarar con valor aquello que fuera mal visto por los ojos ajenos. Por eso, respecto a su segunda obra en prosa dice: “Lo compuse para pagar una deuda que tenía contraída con Ella, con mamá.”¹²² Le debía, quizás, haber elegido un camino menos recto para asumir la verdad. Si su juguete de infancia se convierte en una anécdota inventada¹²³, se debe a ese debate entre la pureza real de sus sentimientos y de sus propósitos y los simulacros a los que ella misma se sometió para librarse de la marginación social a la que temió encarar, tal y como lo había vivido durante su niñez en la piel de Ella.

Si el sueño se incrusta en la vigilia, modificándola, la violencia empaña la pureza, transformando a la niña, antes de tiempo, en mujer que vive de espaldas al presente, ocupada en deletrear y rumiar sus recuerdos. Esta evasión del presente (que ella califica en el prólogo de *Mis libros* con términos condenatorios) la llevará a “fijar” su persona y su mundo en los tiempos heroicos de la infancia y la adolescencia. Si en esos “tiempos” dominaba la violencia, tras ella se escondía el impulso generoso de modificar la estructura social, económica y política del país. Este impulso encarna en dos figuras (que representan inconscientemente a sus progenitores): el general Francisco Villa y su mamá, Ella. Ambas [figuras] serán en todo momento los héroes de Nellie Campobello.¹²⁴

Así, “metida en sí misma, habitante de un mundo al ras de la naturaleza, apegada a las estrictas normas de la autenticidad y la generosidad, Nellie es, como

¹²¹ Ídem. p. 379.

¹²² Ídem. p. 386.

¹²³ “Un tío rico me compró en Laredo, Texas, un automovilito rojo, de carreras, con dos motores. Tenía yo entonces ocho años. A fines de 1923 vine a dar, con todo y automóvil, a la ciudad de México. Mi hermano el mudito y yo recorriamos, montados en él, el Paseo de la Reforma, tal como se acostumbra en el Norte, por el centro del arroyo a toda carrera”. Ídem. p. 378. No dudo que Campobello haya tenido un automóvil rojo, pero sí de que en 1908 un tío rico se lo haya regalado. Es evidente que, al hacer referencia a su llegada a la capital en 1923, claramente está considerando el tiempo como si su fecha de nacimiento hubiera sido otra.

¹²⁴ Ídem. p. 388.

mujer y como escritora, excepcional y prodigiosa.”¹²⁵ Con esas palabras de Emmanuel Carballo, testigo de esa región en la se inscriben Campobello y sus textos, se terminan de sumar las dos últimas gotas que cierran este capítulo. Por un lado, las palabras salidas de labios de la escritora y la sensibilidad de Carballo para dejarse envolver por su hálito, reafirman el carácter infantil de todo lo que proyectó Nellie. En las sombras que dan relieve a lo que me he propuesto trazar aquí, no sólo persiste la huida de Campobello y aquello por lo que dilucidar su biografía no ha sido sencillo, sino, sobre todo, su afán por jugar con ser niña otra vez, por el regreso a lo que ella consideró más verdadero, aunque, paradójicamente, en su vida, resultara el ocultamiento de fragmentos de su vida o la invención de otros nombres y circunstancias. Por otro lado, la frase de la autora “abrir los nudos vírgenes de la naturaleza”, da pie al inicio del siguiente capítulo de mi tesis en donde, a través de *Cartucho*, Campobello confirma lo que la hace una hacedora de imágenes y por lo tanto, de poesía.

¹²⁵ Ídem.

Capítulo II

La poética de Nellie Campobello en *Cartucho*: imágenes de la guerra y de la infancia

Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.

Nellie Campobello

Un poeta tiene la imaginación y la psicología de un niño, pues sus impresiones del mundo son inmediatas, independientemente de lo profundas que sus ideas sobre el mundo puedan ser.

Andréi Tarkovski

En su contexto, *Cartucho* es una obra rara. Podríamos decir que sus relatos fueron contruidos bajo una semiinconsciencia estética. Sin escuela, sin mentores, Nellie Campobello hizo surgir en sus narraciones aquello que muchos artistas consideran la esencia de la poesía. Quizás, pese a su aislamiento original del medio literario, no es imposible juzgar esta obra con base en los cánones de la literatura mexicana de los años treinta. Pero, personalmente, considero que resulta mucho más enriquecedor un análisis que parta del hecho de que Campobello arribó al medio literario a una edad temprana, en relación con la edad del resto de los escritores que publicaban en esas fechas, pero tardía desde el punto de de vista formativo. Esto resulta determinante si se considera que apareció cuando los grupos (y sus disputas) ya estaban establecidos; no perteneció a ninguno, sino que entró en contacto directo con algunos de sus miembros (como con Germán List Arzubide, Gerardo Murillo y más tarde, Martín Luis Guzmán) quienes no la integraron en sus círculos literarios –o a los que nunca optó por integrarse–, aunque le ayudaron a abrirse camino o simplemente fueron una oportunidad para que sus textos fueran publicados. La revisión de los diferentes libros que sobre a ella y a su obra se han escrito (primera parte de esta tesis) tiene por objetivo hacer notar que el estudio de su biografía, no

sólo resulta interesante por la singular historia de Campobello, sino porque sus misteriosas omisiones se ven también reflejadas en su poética, aquella que transita entre lo que oculta de sí misma y una inocente entrega infantil. Pero, al mismo tiempo, estas investigaciones no abundan demasiado en las aportaciones ni en la originalidad de la escritora en la historia de las letras mexicanas. De hecho, hay un especial interés por *Las manos de mamá*, obra que representa más directamente la temática familiar de Nellie Campobello y que, por lo mismo, coloca a la autora en un ángulo desde el cual los otros escritores y críticos (incluyendo a aquellos que en su época prestaron poca atención a sus textos), han encontrado una salida fácil para clasificar su literatura como “femenina”. En cambio *Cartucho*, libro en el que se combinan los esquemas innovadores y el trato de un tema considerado más bien “viril”, resulta una obra difícil de abordar bajo parámetros habituales. A nadie se le ha ocurrido tildarla de “mujeril” y no han sido pocos los que mencionen como una de sus características principales el uso de la voz infantil. Sin embargo, falta abundar en dicha característica, que parece ser lo propio de Campobello, no sólo en *Cartucho*, sino en su vida, así como en aquello que, personalmente, considero un hallazgo y que tiene que ver con la naturalidad con que Campobello construyó imágenes poéticas sólidas a partir de elementos muy sencillos.

Es necesario decir que si *Cartucho* es el texto por analizar en este trabajo, ello se debe a que resulta ser, de toda la obra de Campobello, el menos personal y el que implicó más trabajo creativo por parte de su autora. Y al escribir “menos personal”, no quiero decir que fuera el menos sentido; como sabemos, no todos los relatos de *Cartucho* fueron vividos por la bailarina, muchos de ellos fueron historias narradas a Nellie por su madre o por personas que frecuentaban su casa. Pero lo que es cierto, es que Nellie estaba ligada emocionalmente a esos relatos porque involucraban a personajes de su vida íntima o, al menos, cercana. Probablemente, de ahí se desprenda la oscilación en la voz narrativa que va de ser testigo presencial a escucha de la anécdota. A diferencia de *Las manos de mamá*, en donde Nellie tuvo que volverse a encontrar con fantasmas y predicamentos familiares, *Cartucho* nunca

hizo dudar a su autora sobre lo que debía o no debía contar. Campobello consideró desde el principio que narrar la muerte de los hombres de su tierra era un compromiso ineludible y sobre todo, una verdad que exigía ser transmitida de la manera más transparente posible, tal como ella la había vivido y tal como había conmovido tantas veces a su madre. No así sus experiencias más personales, como las circunstancias del nacimiento de su hijo o la muerte de Rafaela. De igual manera, pero en un plano de mayor concentración emocional y menos explicaciones discursivas, en su poesía se perciben las omisiones en versos que denotan, en la juventud, la frescura de los anhelos, y en la madurez, la frustración y la soledad. La poesía de Campobello es como un desahogo a través del cual es posible conocer el estado de sus emociones en distintos momentos de su vida, aunque de ninguna manera es representativa del trabajo creativo que mejor supo realizar. Esto se percibe en la ligereza de sus poemas, que no parecen haber sido construidos con una intención estética específica, sino con la inquietud honesta de transmitir los sentimientos. Como en *Cartucho*, la brevedad y la simplicidad son una cualidad constante, a diferencia de que en sus poemas entran en juego una menor cantidad de elementos o personajes. En la mayoría se trata de la escritora y la interiorización de los eventos que la rodean. No hay en ellos un juego entre la percepción y su codificación en imágenes, sino la clara expresión de un sentimiento ya razonado. Por eso, sus relatos sobre la lucha revolucionaria en el norte de México resultan ser su obra más consistente y sorprendente en cuanto a la originalidad de las formulaciones poéticas que la conforman.

La consideración de que la voz de *Cartucho* es una voz infantil, no sólo se sostiene por la amoralidad con la que el narrador habla de los hechos, sino también por la manera en que han sido construidas las imágenes de los relatos. A partir de ahora, intentaré explicar la relación entre estas dos características de la narrativa de Campobello: los hechos de la guerra y sus personajes vistos a través de Nellie-niña y las imágenes poéticas de que están compuestas tales visiones. Por un lado, lo que

ideológica y emocionalmente transmite dicha perspectiva, y por otro, lo que implica estructuralmente que irrumpa la voz infantil.

Para los niños, el nombre de la cosa es la cosa misma.¹ Ellos habitan un mundo en el que la razón no ha realizado aún las distinciones entre la conciencia y aquello que queda fuera de ella, por eso las palabras no pueden ser el símbolo, sino la cosa en sí. No existe para los niños un lenguaje que sustituya azarosamente lo que sus sentidos le muestran. Lo que ven y lo que sienten participan en un mismo espacio, y sus respuestas ante preguntas como qué es el sol o qué son los sueños, son testimonio de que, aunque tienen ideas, es decir, aunque procesan la información y a partir de ella configuran su existencia en el mundo, no son conscientes de ello ni reflexionan sobre tal participación, sino que la asimilan como es.

Se puede sentir vivamente el resultado de un proceso mental (razonamiento lógico o razonamiento afectivo) sin saber cómo se ha alcanzado este resultado. Este es, justamente, el caso del niño, y es lo que hace hablar de la “intuición” infantil: justa percepción de los datos de la conciencia, pero inconsciencia de la vía por la que han sido adquiridos estos datos, tal es la paradoja de esta “intuición”.²

De ahí que las frases de *Cartucho* sean breves y concisas: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones”³. Como si un niño hablara de aquello que ve sin especular a su alrededor.

...toda representación es primitivamente sentida por el niño como absoluta, como haciendo penetrar el espíritu en la cosa misma; luego, el niño concibe progresivamente la representación como relativa a un punto de vista dado. El niño empieza, pues, por confundir su y el mundo —es decir, en este caso particular, el punto de vista del sujeto y los datos externos—, luego distingue su punto de vista propio de los otros punto de vista posibles. En efecto, el niño empieza siempre por tomar su punto de vista propio por absoluto. Más adelante veremos un gran número de ejemplos de ello: el niño cree que el sol le sigue, que las nubes le siguen, que las cosas son siempre tal como las ve (independientemente de la perspectiva, del alejamiento), etc. En la medida en que ignora la subjetividad de su punto de vista, se cree en el centro del mundo; por esto tiene un conjunto de concepciones finalistas,

¹ Piaget, Jean, *La representación del mundo en el niño*, 9ª edición, Traducción de Vicente Valls y Anglés, Madrid: Ediciones Morata, S.L., 2001.

² *Ídem.* p. 115.

³ Campobello, Nellie, “Él” en *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, Prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora, México: Era, 2005. p. 47. Todas las citas de *Cartucho* provienen de esta misma edición, en adelante, me limitaré a citar el título del relato al que pertenecen.

animistas y casi mágicas, cuyos ejemplos veremos a cada paso. Estas concepciones atestiguan por sí solas la ignorancia del niño respecto a la existencia de su subjetividad.⁴

Es evidente que la niña de *Cartucho* no se encuentra en la etapa del desarrollo en la que la confusión entre el yo y el mundo exterior es total. Su universo no está configurado bajo una concepción animista en la que los seres inertes poseen vida propia o los elementos de la naturaleza obedecen las leyes mágicas de la voluntad y los deseos personales. Además, sabemos que el periodo en el que se desarrollan estas historias corresponde a la pubertad y adolescencia de Nellie Campobello; el primer evento militar en Hidalgo del Parral, municipio en el que vivía por entonces la escritora, fue la toma de la plaza por Francisco Villa el 24 de marzo de 1912. Pero de alguna manera, en frases como: “Tenía el color de la cara muy bonito: parecía un durazno maduro”⁵ o “Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros”⁶, queda el rastro de ese animismo en la forma de una metáfora que hace participar a los personaje, vistos como una fruta o como un ser inanimado, de los sentimientos que en la niña evocan. Campobello quería que se pensara que realmente había vivido los hechos de la Revolución siendo una niña. Probablemente, como ya se ha mencionado, porque creía que ello la eximía de responsabilidad o porque le ayudaba a lidiar con cierto pudor, al tiempo que validaba sus historias. Hay que considerar que, finalmente, la elección de una voz tan peculiar, la de una niña entre los diez y los once años (a juzgar por el nivel de sus razonamientos y basándonos en la información prestada por Jean Piaget⁷), fue la clave estética en la que halló solución aquello que quería contar.

Cuando Piaget nos habla sobre el animismo infantil hace una curiosa mención acerca del pensamiento primitivo; el biólogo sueco explica cómo los niños, a la manera de los primitivos (que efectúan un acto con motivos y consecuencias

⁴ Piaget, *Op. Cit.* p. 116.

⁵ “Él”.

⁶ “Cuatro soldados sin 30-30”.

⁷ “El concepto de «cosa» [...] es raro antes de los once años, en el sentido de un objeto sin vida. Su aparición señala el declive del animismo infantil” en Piaget, *Op. Cit.*, p. 166; por citar un breve ejemplo de un tema que trata el autor a lo largo de todo el libro.

mágicas), realizan ciertos rituales para evitar o para provocar eventos bajo la creencia de que tienen ingerencia sobre las cosas con sólo nombrarlas o asociarlas a una acción.

Una niña de seis años, cada vez que pasaba con su aya cerca de un estanque donde crecían exóticos nenúfares, tiraba al agua piedrecillas (que elegía blancas y redondas), procurando no ser vista por su aya. Ella creía que al día siguiente aparecerían, en el mismo sitio en el que habían caído las piedras, unos nenúfares. Por esto, con la esperanza de poder alcanzar pronto las flores, tiraba siempre los guijarros muy cerca del borde del estanque⁸.

Viene al caso decir que estos episodios se repiten aún en la madurez:

Desde la infancia apenas se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, porque si no lo hago va a ocurrir una desgracia, no a mí sino a alguien a quien amo y cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído. Lo peor es que nada puede contenerme cuando algo se me cae al suelo, ni tampoco vale que lo levante otro porque el maleficio obraría igual.

La cita tendría que terminar aquí, pero las risas vienen a lugar tratándose del tema de la visión infantil. Continúo:

He pasado muchas veces por loco a causa de esto y la verdad es que estoy loco cuando lo hago, cuando me precipito a juntar un lápiz o un trocito de papel que se me han ido de la mano, como la noche del terrón de azúcar en el restaurante de la rue Scribe, un restaurante bacán con montones de gerentes, putas de zorros plateados y matrimonios bien organizados. Estábamos con Ronald y Etienne, y a mí se me cayó un terrón de azúcar que fue a parar abajo de una mesa bastante lejos de la nuestra. Lo primero que me llamó la atención fue la forma en que el terrón se había alejado, porque en general los terrones de azúcar se plantan apenas tocan el suelo por razones paralelepípedas evidentes. Pero este se conducía como si fuera una bola de naftalina, lo cual aumentó mi aprensión, y llegue a creer que realmente me lo habían arrancado de la mano. Ronald, que me conoce, miro hacia donde había ido a parar el terrón y se empezó a reír. Eso me dio todavía más miedo, mezclado con rabia. Un mozo se acerco pensando que se me había caído algo precioso, una Párker o una dentadura postiza, y en realidad lo único que hacia era molestarme, entonces sin pedir permiso me tire al suelo y empecé a buscar el terrón entre los zapatos de la gente que estaba llena de curiosidad creyendo (y con razón) que se trataba de algo importante. En la mesa había una gorda pelirroja, otra menos gorda pero igualmente putona, y dos gerentes o algo así. Lo primero que hice fue darme cuenta de que el terrón no estaba a la vista y eso que lo había visto saltar hasta los zapatos (que se movían inquietos como gallinas). Para peor el piso tenia alfombra, y aunque estaba asquerosa de usada el terrón se había escondido entre los pelos y no podía encontrarlo. El mozo se tiro del otro lado de la mesa y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos-gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas. El mozo seguía convencido de la Párker o el luis de oro, y cuando estábamos bien metidos debajo de la mesa, en una especie de gran intimidad y penumbra y él me

⁸ *Ídem.* p. 129.

preguntó y yo le dije, puso una cara que era como para pulverizarla con un fijador, pero yo no tenía ganas de reír, el miedo me hacía una doble llave en la boca del estómago y al final me dio una verdadera desesperación (el mozo se había levantado furioso) y empecé a agarrar los zapatos de las mujeres y a mirar si debajo del arco de la suela no estaría agazapado el azúcar, y las gallinas cacareaban, los gallos gerentes me picoteaban el lomo, oía las carcajadas de Ronald y de Etienne mientras me movía de una mesa a otra hasta encontrar el azúcar escondido detrás de una pata Segundo Imperio. Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, esa clase de episodios todos los días.⁹

Después de una cita tan larga parecería necesario volver a tomar el hilo de nuestro tema, pero, en realidad, esa vehemencia con la que Oliveira gatea para impedir una desgracia, es la misma con la que la niña arroja las piedras al agua esperando ver crecer nuevas flores. Es el mismo móvil del primitivo que deposita al recién nacido en el suelo para que entre en contacto directo con la tierra y ésta alumbre sus pasos¹⁰; e implica, así mismo, esa fe con que el poeta afirma que “el viento colmado de universo/ nos lacera el rostro...”¹¹. Piaget explica: “Los primitivos no han distinguido el espíritu de la materia. Porque no han hecho esta distinción, todas las cosas les parecen a la vez dotadas de propiedades materiales y de intenciones. Gracias a la existencia de este *continuum*, a la vez moral y físico, se explican las participaciones ocultas cuya magia hormigüea”¹². Por una parte, es cierto que los niños ven ante sus ojos operar un mundo indisolublemente ligado a sus sentimientos sobre el cual son capaces de intervenir o, en ocasiones (terribles), observan un devenir que actúa como extensión de sus inseguridades más profundas y se ven en la necesidad de formular el hechizo para prevenir cualquier catástrofe. “Las formas más primitivas de la causalidad en el niño parecen, en efecto, debidas a una confusión de la realidad y del pensamiento, o más precisamente, a una asimilación constante de los procesos externos a los esquemas proporcionados por la

⁹ Tomado de Cortázar, Julio, *Rayuela*, México: PROMEXA, 1979.

¹⁰ Para más detalles ver “Humi positio («la acción de depositar al niño en el suelo»)” en Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Traducción de Luis Gil Fernández (prólogo, introducción y caps. 1-4) y Ramón Alfonso Díez Aragón (apéndice y glosario), Barcelona: Paidós, 1999. Por mencionar un ejemplo entre millones.

¹¹ Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, 2ª edición, Edición y traducción de Jenaro Talens, Madrid: Hiperión, 2005. p. 15.

¹² Piaget, *Op. Cit.* p. 151.

experiencia interna”¹³. Por otro lado, es interesante reconocer en el poeta al hombre que vuelve a creer en el lenguaje como lo hacen el niño y el primitivo, sin hacer distinciones de orden lógico entre lo que se experimenta en el mundo y lo que la conciencia elabora a partir de dicha experiencia. Dice Julio Cortázar: “el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el «valor sagrado» de los productos metafóricos”¹⁴. Podemos hallar en Campobello la expresión de una niña y la de una poeta.

En *Cartucho*, como mencioné al inicio de este capítulo, hay una constante elaboración de metáforas que rememoran el mundo animista de la infancia a través del cual la niña expresa indirectamente su sentir. Bustillos, el coronel que mata en secreto a un palomo de Rafaela al que habían apodado Pancho Villa, es descrito así: “Bustillos tenía unos bigotes güeros, tan largos que le sobresalían de la cara; siempre traía la punta derecha agarrada con los dedos; andaba lentamente; era blanco, con los ojos azules; su cara parecía la de un conejo escondido”¹⁵. El coronel que “nunca se reía”, oculta detrás de sus bigotes la travesura de haber matado al palomo, tan simbólico por llamarse Villa. En otro capítulo, Campobello habla de la siguiente manera sobre unos personajes:

Dos mayos amigos míos, indios de San Pablo de Balleza. No hablaban español y se hacían entender a señas. Eran blancos con ojos azules, el pelo largo, grandes zapatones que daban la impresión de pesarles diez kilos. Todos los días pasaban frente a la casa, y yo los asustaba echándoles chorros de agua con una jeringa de ésas con que se cura a los caballos. Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían. Los zapatos me parecían dos casas arrastradas torpemente.

Pese a la crueldad de la broma, hay algo de ternura en la descripción en la que se asocia la situación marginal, casi ridícula, de los indios, con sus enormes y torpes zapatos. Un día, al encontrarlos muertos, la niña dice: “Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían

¹³ *Idem.* p. 120.

¹⁴ Cortázar, Julio, “Para una poética” en *Obra crítica*. 2, Edición de Jaime Alazraki, Madrid: Alfaguara, 1994. p.271.

¹⁵ “El coronel Bustillos”.

decir nada de mis amigos”¹⁶. Al morir los hombres, se hace más evidente la imagen que los representa. Hay otros ejemplos de metáforas cuya construcción involucra objetos o animales (las orejas de un hombre que se llevan los gritos de un muerto¹⁷, una mujer que luce como un pavo real¹⁸, un mesón que parece una bestia echada¹⁹), todas ellas relacionadas con el ánimo que producen en la voz narrativa. Los gritos que el soldado lleva consigo son los de Babis, un hombre cuya edad se confunde por una contradicción en el texto (primero Campobello explica que él no podía pelear porque “era ya un hombre grande”, y después, el soldado que cuenta a Mamá lo ocurrido lo describe como “un muchacho miedoso”). Si sumamos a ello la descripción física que la niña da de él (“se le hundían los ojos echando fuera los dientes”), podríamos pensar, incluso, que se trata de alguien con alguna enfermedad. Más allá de estos datos, el episodio es conmovedor porque entre la niña y Babis hay una amistad. En todo *Cartucho*, no hay otro personaje que añada más información, con una sola frase, acerca del carácter de la niña, como éste; Babis trabajaba en una tienda, le regalaba dulces a ella y le “decía que [la] quería porque [...] podía hacer guerra con los muchachos a pedradas”. Es decir, que mientras el soldado se aleja, con todo el horror de haber sido testigo de la masacre en la que muere Babis (quemado con petróleo junto con otros prisioneros), los gritos en sus orejas son lo último que queda de esa amistad... Por otro lado, la mujer que parece pavo real, es la hermana de un soldado muerto que en vida había celado a su hermana y que, muy “hombre”, había jurado matarle a todos los que se atrevieran a cortejarla. Desde el punto de vista del difunto, Marina de Santiago es una “piedra suelta”, pero para la niña es “una reina” con “la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes”. Este pavo real, “de faldas de olor a flor”, subraya la ironía de la muerte del hermano, cuyo juramento ya no podrá ser cumplido. Y así como estos ejemplos vinculan una

¹⁶ “Zafiro y Zequiél”.

¹⁷ El relato dice: “El soldado, con la mano derecha, hizo un ademán raro y se fue calle arriba, por en medio de los rieles del tranvía, meciéndose en sus pies y llevándose los gritos de Babis en sus orejas”. En “La sentencia de Babis”.

¹⁸ “Bartolo de Santiago”.

¹⁹ “El centinela del mesón del Águila”.

situación con una “cosa”, la descripción del mesón del Águila (“es ancho, chato, sucio afuera y adentro; tiene el aspecto de un animal echado en las patas delanteras y que abre el hocico”) añade a la atmósfera la suciedad y el hambre de un escenario bélico, y cumple con su función metafórica.

También, encontramos en los relatos formas más sutiles de producir imágenes. En el mismo relato de los indios mayos, Campobello utiliza el diminutivo para codificar el significado de la muerte: “La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre”. Es complicado utilizar el diminutivo sin caer en lo fácil, siendo una forma comúnmente ligada a lo infantil. Sin embargo, en esta imagen, puesto que sería ridículo –ya no decir imposible– proponernos juzgar el tamaño de los copos de nieve, creemos en la perspectiva de la niña y en su naturalidad para calificar, desde su propia pequeñez, la menudencia de los cristales de sangre, frente a la extensión de los hilos (las venas) que ya no contienen vida. Otro ejemplo del uso del diminutivo, claramente irónico y menos enternecedor, se halla en la expresión de la niña ante una bandeja en la que unos soldados llevan a enterrar unas vísceras, “¡Tripitas, qué bonitas!”²⁰. A través de esta escena, Nellie Campobello expresa una de las constantes de *Cartucho*, la actitud infantil frente a la guerra; expuesta en la elaboración de una imagen contrastante gracias a la combinación del diminutivo y el adjetivo positivo (“bonitas”), con la reacción insolente del narrador.

Reflejada de diversas maneras, la postura infantil desde la que la autora nos plantea continuamente su realidad, incluye también metáforas como la siguiente, en la que el mundo de la Revolución puede ser visto como un cuarto de juegos: “iba pálido, la cara era muy bonita, su nariz parecía el filo de una espada” y añade (ya muerto el personaje), “El mochito, con su uniforme cerrado y unos botones amarillos que le brillaban con el sol, estaba tirado muy recto como haciendo un

²⁰ “Las tripas del general Sobarzo”.

saludo militar”²¹. Este personaje es casi un soldadito de plomo, un juguete y no un muerto; esta breve historia pertenece a los momentos del libro en los que la visión infantil se deduce, como sucede en el relato “El milagro de Julio” (citado anteriormente en esta tesis), en el que un joven se vuelve “chiquito” al morir incendiado y al que mecen en su féretro los soldados que lo llevan al camposanto; y como igualmente ocurre en el relato que cito completo a continuación:

Desde una ventana

Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorció de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo. El oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada; cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez foganazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros. Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién.

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana, era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.

Un día después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.

A diferencia de los ejemplos anteriores, hay momentos en *Cartucho* en los que la visión infantil es declarada directamente por la autora, quien con voz adulta dice: “Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gustaba oír esas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de Mamá, al contarlos, lloraran.”²² Y unas páginas después, termina su relato diciendo: “Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón”²³. Campobello adulta pone una distancia entre los

²¹ “El muerto”.

²² “Los hombres de Urbina”.

²³ “La camisa gris”.

hechos y su narración, adoptando una actitud inocente que la convierte en testigo pasivo de los hechos. Empeñándose, a través de la literatura –para no usar el término “ficción”–, en que la experiencia real de la guerra disminuya sus efectos emocionales, Campobello construye imágenes alusivas a lo infantil que, si bien no ocultan los horrores de la guerra, permiten ver (literalmente) con otros ojos la muerte y la Revolución.

El cineasta soviético Sergei Eisenstein habla sobre Chaplin del modo siguiente:

Ve los acontecimientos más inusitados, más penosos y más trágicos a través de los ojos de un niño que ríe. Está en condiciones de ver las imágenes inmediatamente, de un golpe, independientemente de su significación ética o moral, fuera de cualquier valoración, más allá del juicio o la condena, como lo hace un niño en un acceso de risa.²⁴

Efectivamente, el niño no tiene conciencia de aquello que lo separa del resto de la realidad, y esto le hace actuar de manera similar a un mago o a un primitivo, situándose justo al lado del poeta, que constantemente practica el viaje de regreso a la participación, a la posibilidad de las asociaciones que violentan la lógica cotidiana del lenguaje. Sumado al animismo que permite la creación de metáforas, está la inocencia que ahuyenta el pudor para hablar directamente de lo que se ve; “...lo importante es siempre la misma capacidad, el mismo don de la visión directa, inmediata y original, producto de los ojos del primitivo, más allá de la conciencia, sin explicaciones ni comentarios de orden ético-moral.”²⁵ En ese sentido, la perspectiva infantil que presenta *Cartucho* se relaciona con la imagen. Pero la visión de la niña excede, obviamente, estos márgenes que podríamos considerar inmediatos, en tanto que verbalmente constituyen metáforas o imágenes distintas; lo hace porque también se filtra para imprimir risa en donde el juicio adulto reprocha solemnidad (tal como Chaplin) y genera, así, una imagen más profunda cuyos límites textuales son imprecisos. Sin poner en palabras claras la provocación, sino

²⁴ Eisenstein, Sergei, *Et. al., El arte de Charles Chaplin*, Traducción de Héctor Franzi, Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. p. 116.

²⁵ *Ídem.* p. 117.

simplemente concediendo actitudes y detalles poco convencionales a sus personajes, Campobello habla de la guerra como si se tratara de un juego:

Nosotras, ansiosas, queríamos ver caer a los hombres; nos imaginábamos la calle regada de muertos. Los balazos seguían ya más sosegados. Felipe se entretuvo jugando con unas herramientas y saltamos a una ventana mi hermana y yo; abrimos los ojos en interrogación. Buscamos y no había ni un solo muerto, lo sentimos de veras; nos conformamos con ver que de la esquina todavía salía algún balazo, y se veía de vez en cuando que sacaban un sombrero en la punta de un rifle.²⁶

En otro capítulo, la niña involucra a su muñeca con un joven soldado: “El bello José Díaz estaba platicando. Dije tres veces: «sí, voy a hacerlo novio de *Pitaflorida*, mi muñeca princesa, le haré un vestido azul y le pondré estrellas de ‘de veras’ de las que vende don Luis el varillero». (Me hablé quedito cerrando los ojos). Él usaba espada brillante, botones «oro y plata», decían mis ojos empañados de infancia”. El idilio de la muñeca y del joven soldado (que es casi un príncipe) termina funestamente cuando la niña lo encuentra muerto en un callejón sucio. Y entonces dice desencantada: “No, no, él nunca fue el novio de *Pitaflorida*, mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando cayó de la ventana, ella nunca se rió con él”²⁷. De esta manera, la historia de José Díaz (“el muchacho más bello que conozco”) que en principio debía ser como un cuento de hadas, termina trágicamente. El contexto inicial en el Campobello coloca al joven soldado contrasta con su último escenario:

Al llegar a la plaza Juárez, en Guanajuato, vimos unos quemados debajo de un kiosco, hechos chicharrón, negros negros; uno tenía la cabeza metida dentro de las rodillas. Vimos a nuestra izquierda el cuartel valiente, estaba cacarizo de balas. La banqueta regada de muertos carrancistas. Se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al mesón del Águila, que olía a orines –es tan angosto que se hace triste a los pies–, pero al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uña negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón.

²⁶ “El muerto”. La descripción del hombre que parece soldado de plomo pertenece a este episodio.

²⁷ “Mugre”.

No por nada el capítulo se titula “Mugre”. Es particularmente triste este relato, pero siguiendo la lógica infantil de su poética, Campobello no habla de su sufrimiento como un adulto, sino que vuelve a su muñeca para terminar de narrar la desventura. La imagen de Pitaflorida con la cabeza rota es paralela a la de José Díaz muerto. ¿Qué juguete no termina trágicamente su ciclo cuando se rompe o se descompone? En *Cartucho*, no sólo se escucha a través de la voz de un niño, sino que todo queda tocado por esa certidumbre extraña del juego infantil. Los soldados son príncipes, juguetes que se descomponen. Y los hombres son sólo niños. Dice Eisenstein: “La libertad del juego moral, que tanto impresiona a Chaplin, es característica del mundo infantil. La libertad de los vínculos morales, que confiere al artista la incomparable posibilidad de presentar cualquier hecho como ridículo, es el atributo fundamental de su protagonista.” De pronto, en los relatos de Nellie Campobello todos vuelven a ser niños otra vez. Entonces, el juego “serio” de la Revolución se torna ridículo. Son una constante en *Cartucho* las representaciones de los hombres a través de una imagen que los vincula con lo infantil. A Cartucho, el primer soldado en aparecer, se le presenta como un niño al que Mamá tiene que coserle las camisas porque él no sabe; Elías Acosta tenía colmillos de oro porque “se los habían tirado en un combate cuando se estaba riendo”²⁸; Pablo López, con una sonrisa mandó matar a un grupo de norteamericanos, y con otra recibió las balas el día de su fusilamiento²⁹. Los hombres se ríen mientras hacen fuego y tienen una actitud irreverente frente a la muerte. “Pablito López, el joven general, riéndose como si fuera un niño al que tratan de asustar, les dijo: «Bueno, pues mientras se sabe si son peras o son manzanas, cárguenmelos a mi cuenta». Y allí se quedaron los americanos muertos”. Así describe Campobello la escena en que a Pablo López lo cuestionan acerca del fusilamiento de los extranjeros. Y Martín López, a su vez, llorará como un niño la muerte de su hermano: “Y se le salían los mocos y las

²⁸ “Elías”.

²⁹ “La muleta de Pablo López”

lágrimas, él se limpiaba con la manga mugrosa del chaquetín verde, falto de botones.”³⁰

Podríamos pensar que la autora está tratando de justificar a los suyos haciéndolos ver como unos niños irresponsables. Es claro, que desde la perspectiva de una sonrisa frente a un pelotón de fusilamiento, la muerte se hace menos solemne, pero no por ello deja de ser cruel o determinante. Así como a los soldados se les ve reír, también se les ve reducidos, abatidos en un ambiente de suciedad y pobreza. Se burlan del destino al que la guerra los ha llevado incluso después de muertos; como José Rodríguez, cuyo cuerpo los carrancistas expusieron en la plaza el pueblo sin saber que se trataba de la mano derecha de Villa: “José Rodríguez, riéndose, les diría con voz de amistad: «de todos modos, muchachos, déjenme tomar tantito el sol, aquí tirado frente al pueblo»”. Cometen travesuras de niños, como esta:

Las sandías

Mamá dijo que aquel día empezó el sol a quemar desde temprana hora. Ella iba para Juárez. Los soles del Norte son fuertes, lo dicen las caras curtidas y quebradas de sus hombres. Una columna de jinetes avanzaba por aquellos llanos. Entre Chihuahua y Juárez no había agua; ellos tenían sed, se fueron acercando a la vía. El tren que viene de México a Juárez carga sandías en Santa Rosalía; el general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías. Así fue como llegaron hasta la vía y, al grito de ¡Viva Villa!, detuvieron los convoyes. Villa les gritó a sus muchachos: “Bajen hasta la última sandía, y que se vaya el tren”. Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa.

La marcha siguió, yo creo que la cola del tren, con sus pequeños balanceos, se hizo un punto en el desierto. Los villistas se quedarían contentos, cada uno abrazaba su sandía.

Y cometen “travesuras” de una violencia que los desampara.

Perfecto Olivas, *El Guachi*, salió de Parral a Santa Bárbara. Adán Galindo mandaba la escolta. Se acomodaron en el tren; al *Guachi* le tocó en cualquier parte; pero el lugar fue exactamente junto al capitán Galindo. Las gentes conversan en los trenes, se dicen confidencias, parece como si estuvieran más cerca unos de otros. No dijeron nada hasta el momento preciso en que lo tenían que decir. Adán Galindo, el capitán, habló primero. Su voz moduló estas palabras: “Oye, *Guachi*, si eres tan buen tirador, ¿a qué no le pegas a ese viejo que está allí?” Le señaló a un hombre que en aquellos momentos estaba sentado en un

³⁰ “Las tarjetas de Martín López”.

basurero. Por toda contestación, Olivas se echó el rifle al hombro y sobre la marcha del tren disparó; como siempre, su bala llegó.³¹

Al final de este asesinato arbitrario, viene la muerte del *Guachi*, cuyo relato finaliza con unas líneas que trasladan el suceso a un nivel más realista y menos absurdo: “La mujer del muerto aprisionaba, llorando, los últimos centavos que el prisionero le dio; Felipa Madriles dijo: «que se los iba a comer de pan con sus hijos»”. Finalmente, el personaje es castigado por haber aceptado el reto. En “Las tristezas del *Peet*”, se cuenta el fusilamiento caprichoso del chofer de Rodolfo Fierro. Sin otro motivo que el de haber pasado por un bache bruscamente, el hombre fue asesinado.

“La tristeza que siento es que cuando cayó, todavía calentito, ni se acabaría de morir, cuando los hombres se abalanzaron sobre él y le cortaron los dedos para quitarle los anillos, y como traía ropa buena, lo encueraron al grado que no le dejaron ni calzoncillos. Si viera qué ladrones son. Siento vergüenza de todo”, dijo *El Peet*, afirmándose en un gesto de tristeza.

La actuación violenta no es nunca justificada por infantil. Lo que sí sucede, es que los hombres se vuelven vulnerables, y pese a ser los encargados de portar un título heroico en la historia, Campobello los describe en su inmadurez y en su desolación. Quieren ser muy hombres: beben sotol, enamoran a las muchachas, matan. Pero el acecho de la muerte los disminuye y quisieran ser niños de nuevo. Por eso hay algo paternal en el comportamiento de Villa o en la imagen que Campobello traza de él.

El joven de los sietes, entre risas graciosas, contó a Mamá que cuando se vio sin compañeros creyó en Dios. Ya en despoblado, entre unos árboles, se sentó a pensar; estaba tan cansado que se fue quedando dormido sin sentir. El caballo se lo había amarrado de una mano; dijo que cuando él estaba soñando que *El Ratoncito* [su caballo] tenía alas y volaban juntos, oyó un grito que era la voz de Villa, que decía: “Hijo, levántate”. Dice que lo oyó tan bien, que abrió los ojos en el preciso momento que Villa le volvió a decir: “Despierta, hijo ¿dónde está tu caballo?” Riéndose, Villa, junto con los hombres que le acompañaban, vio cómo el chamaco, rápido, saltó sobre su mano derecha y señaló su caballo. Esto no lo

³¹ “Las águilas verdes”.

olvida él. Fue el único momento feliz de su vida, porque oyó la voz del general Villa. “Me recompensó Dios –decía cerrando los ojos–, oí a Tata Pancho.”³²

En varias ocasiones, se narra la participación en los combates de adolescentes, e incluso de niños. Son esas ocasiones las que se prestan para medir hasta qué punto el texto es una defensa de los héroes personales de Campobello o una narración apegada a los hechos. Es verdad que a lo largo de los relatos, la escritora alabará el desempeño militar de los hombres de su tierra y expresará una clara afinidad con el bando villista. Pero a través de una estética detallista, los lectores descubrimos que, pese a ello (pese a cualquier política), la poeta duranguense quiere hablar de las imágenes impresas en su memoria. Es decir que no hay una protección o una apología de los crímenes, sino un redescubrimiento del significado de la Revolución y de sus protagonistas, desde un ángulo indiscutiblemente original y conmovedor. Si Campobello habla de los hombres como niños es porque ve en sus batallas toda la ironía de pegar tiros y hacer alarde de valentía, y después terminar muertos en una postura graciosa en medio de la mugre. El paso que se da hacia la muerte es brutal y resultan absurdas todas las razones –al menos las de la guerra– para consumarlo. Es el adulto en Nellie el que está al tanto de la descomposición ridícula de los actos. Y es sólo a través de la voz de la infancia que se permite evidenciarlo, porque un niño es siempre menos conciente de las implicaciones (morales, en este caso), aunque no por ello menos perceptivo. La autora de *Las manos de mamá* logra reconfigurar esa percepción naturalmente, asumiendo que se aproxima más a la autenticidad desde ese punto de vista que desde el adulto. He aquí un ejemplo de cómo al incluir en sus narraciones las experiencias de personajes tan jóvenes, es poner en evidencia la violencia de la lucha en ambos bandos. En el siguiente relato podemos entender la denuncia desde la lectura del título.

³² “El sueño de *El Siete*”.

José Antonio tenía trece años

Estaban en la esquina de la segunda calle de El Rayo, viendo y riéndose con una muchacha. Distráidamente uno de los dos se recargó en el poste; puso toda la mano sobre una circular; los vio un soldado del cuartel del Jesús; los aprehendieron, los cintarearon mucho, llegó Miguel Baca Valles y se le ocurrió interrogarlos. “¿De dónde son ustedes?” Eran de Villa Ocampo, Durango, primos entre sí, el chico hijo de José Antonio Arciniega. “¡Ah!, tú eres hijo de José Antonio. Voy a llevarlos a dar un paseo al camposanto”, dijo Baca Valles, meciendo una sonrisa generosa.

Salieron con ellos y contaron los soldados que los fusilaron, que el chico había muerto muy valiente; cuando les fueron a hacer la descarga se levantó el sombrero y miró al cielo. Othón murió un poco nervioso; no les pusieron caja, los echaron así nomás.

Se hicieron mil gestiones para conseguir sacarlos y nada se logró; a todos los muebles de la casa de José Antonio se les saltó la cerradura, porque el muchacho se llevó el llavero en la bolsa del chaleco y algunas cosas de valor. Baca Valles, escrupuloso y delicado, no quiso que fueran saqueados los cadáveres de los muchachos de Villa Ocampo.

Recordemos que Julio, el joven que muere quemado dentro de la iglesia de la Virgen del Rayo, no era villista:

“Ahí donde ven yo no quiero pelear. No por miedo. Miedo no tengo. La guerra entre nosotros es lo que me da tristeza. ¡Por vida de Dios, mejor quisiera ser chiquito!”, exclamó riendo. Julio Reyes siempre se reía. Era un joven del color del trigo. Sus ojos cafés eran amables, parecían de un hombre bueno. Cuando pasaba por enfrente platicaba con Mamá; allá toda la gente platica y se conoce. “Julio –le decía Mamá–, ay vienen los villistas, córrele, córrele.”

En el capítulo “Cuatro soldados sin 30-30” aparece Rafael, el que se asemeja a un espantapájaros. Vale la pena citar todo el relato porque me parece que se trata de un niño soldado y no de un adulto.

Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas, el sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien. Al otro día, cuando el pasaba al cerro, le ofrecí las gordas; su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un “yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de La Iguana”. Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto.

Hubo un combate de tres días en Parral; se combatía mucho.

“Traen un muerto –dijeron–, el único que hubo en el cerro de La Iguana.” En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto.

Pero, quizás, el episodio más cruel en el que participa un niño es el que se narra en “El centinela del mesón del Águila”.

Dentro del cuartel había trescientos cuerpos regados en el patio, en las caballerizas, en los cuartos; en todos los rincones había grupitos de fusilados, medio sentados, recostados en las puertas, en las orillas de las banquetas. Sus caras, salpicadas de sangre, tenían el aspecto desesperado de los hombres que mueren sorprendidos. (A un muchachito de ocho años, vestido de soldado, Roberto Rendón, le tocó morir en el patio, estaba tirado sobre su lado izquierdo, abiertos los brazos, su cara de perfil sobre la tierra, sus piernas flexionadas parecían estar dando un paso: el primer paso de hombre que dio.)

Este niño, resumida toda su vida al morir, pasa a ser lo mismo que todos los hombres: un gesto, una última postura. La actitud que toma Campobello ante estos hechos es, primero, la de amortiguar la pena de ser testigo de la barbarie a través de su voz de niña. “«Más de trescientos hombres fusilados en los mismos momentos, dentro de un cuartel, es mucho muy impresionante», decían las gentes, pero nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural”³³. Y después, atiende a su sufrimiento regalando a los muertos un último gesto de ternura. A unos “jóvenes revolucionarios”, los hermanos Portillo, les concede haber sido llevados a enterrar una “tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución”³⁴. Mientras que a otros les permite convertir su muerte en un favor: “José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos que tenía se los dieron para que no odiara el sol”³⁵; o en el fin del dolor provocado por sus heridas: “Las balas lo bajaron de su muleta y lo tendieron en el suelo. Sus heridas de Columbus ya no lo molestaban”³⁶.

Pese a ser Francisco Villa la figura revolucionaria más admirada por Campobello, y pese a su presencia constante en *Cartucho*, la narración de su muerte se encuentra en un episodio del que no es protagonista. Este relato es uno de los más poderosos en el aspecto visual. Con muy poco elementos, la escritora recrea la

³³ “El centinela del mesón del Águila”.

³⁴ “Las cinco de la tarde”. Se ha comentado la posibilidad de que este relato sea un homenaje de Campobello dedicado a Federico García Lorca debido a su similitud con “La cogida y la muerte” del poeta andaluz, en donde se usa a manera de estribillo el verso “a las cinco de la tarde”.

³⁵ “Mugre”.

³⁶ “La muleta de Pablo López”.

muerte del general, uno de los acontecimientos más significativos de la Revolución, y deja en claro cuál es su aportación más importante a la literatura mexicana.

El cigarro de Samuel

Samuel Tamayo le tenía mucha vergüenza a la gente. No lo hacían comer delante de nadie. Cuando hablaba, se ponía encendido, bajaba los ojos y se miraba los pies y las manos. No hablaba. Cuenta Betita que siempre se iba a comer a la cocina. El general Villa no lograba hacer que se le quitara la timidez. “Entre hombres no es así –le decía el general a Betita–; si lo vieras, hijita, pelea como un verdadero soldado. Yo quiero tanto a Samuel; cuando andábamos en la sierra, cuando cruzamos Mapimí, muertos de hambre y de sed, este muchacho, hijita, tan vergonzoso como tú lo miras, venía y me daba pedacitos de tortilla dura que me guardaba en los tientos de su silla. Me cuidaba como si fuera yo su padre. Mucho quiero a Samuel. Por eso te lo encargo.”

Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil; Villa y Trillo también se quedaron allí, dormidos para siempre. Cosidos a balazos. Samuel iba en el asiento de atrás, ni siquiera cambió de postura. El rifle entre las piernas, el cigarro en la mano, sólo ladeó la cabeza.

Yo creo que a él le dio mucho gusto morir, ya no volvería a tener vergüenza. No sufriría más frente a la gente. Abrazó las balas y las retuvo. Así lo hubiera hecho con una novia. El cigarro siguió encendido entre sus dedos vacíos de vida.

Esta breve e indirecta imagen de la muerte de Villa descubre la intención de la poeta de dar a sus hombres un mejor destino. Nellie decide dejar a sus héroes dormidos. Más adelante, en el relato titulado “Los dos Pablos”, repetirá la misma fórmula sobre la muerte de Pablo Mares que

...murió maromeando su rifle de caballería.

Cuentan que detrás de una peña grande, un día que hacía mucho sol. Su cara era redonda, su frente bien hecha sus ojos claros, nariz recta y manos cuadradas. Hermoso ejemplar. Sus hijos le habrían agradecido la herencia. Los niños feos y enclenques, pobrecitos, y sus padres también. Los Pablos habrían dado hijos sanos y bien parecidos. Yo creo que Pablo Mares dejó de maromear su rifle y el cuerpo fuerte, el regalo que hacía a la revolución, cayó poco a poco, resbalándose sobre su lado izquierdo; las manos se fueron acostando sobre la peña y se quedaron quietas junto a la tierra, sus ojos claros no se cerraron. Su cara roja se fue muriendo poco a poco. Sus anchas espaldas reposaron ya tranquilas. Toda la sangre, que corría hecha hilos rojos hervidos sobre la roca, pedía perdón por no haber dado hijos fuertes.

Y termina su cuento diciendo: “Yo creo que sus brazos se durmieron junto con el rifle después de un canto de balas”. La totalidad de sus intenciones creativas,

junto con su percepción de la guerra, queda concentrada en esta imagen. Por la manera en que está escrito *Cartucho*, nos es posible saber que la vía de conocimiento en la que Campobello creyó para salvar del olvido sus recuerdos sobre un hecho tan trascendental en la historia de México, fue la de la imagen. En el ensayo de Cortázar citado con anterioridad, el escritor se cuestiona: “Acaso convenga volverse una vez más a la interrogación que apunta de lleno al misterio poético. ¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia?”³⁷ Cortázar asume en la imagen el *summum* de toda intención poética y le atribuye un poder mágico. El cuentista sabe que la operación analógica en la que se basan las metáforas (componente recurrente de la imagen) no es exclusiva de la poesía. Pero inmediatamente aclara la diferencia fundamental entre el hombre que utiliza la analogía sin conciencia, por estar integrada ésta al lenguaje cotidiano, y con un fin práctico; y el poeta, que encuentra en ella la herramienta para expresar las relaciones inscritas en un mundo inabarcable en su totalidad por el pensamiento lógico.

...cabe preguntarse [...] si la dirección analógica no será mucho más que un auxiliar instintivo, un lujo coexistiendo con la razón razonante y echándole cabos para ayudarla a razonar y a juzgar. Al contestar esta pregunta, el poeta se propone como el hombre que reconoce en la dirección analógica una facultad esencial, un medio instrumental eficaz; no un “surplus” sino un *sentido espiritual* –algo como ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible, aprehensores de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón.³⁸

Y en dónde encuentra Cortázar una operación similar: en la concepción primitiva del mundo. Poco tarda en acudir al francés Lucien Lévy-Brühl (citado igualmente por Piaget), profesor de filosofía cuyos estudios e ideas sociológicas y antropológicas, si bien han sido rebatidas, aportaron información fundamental acerca del pensamiento primitivo. El autor de obras como *Lo sobrenatural y la naturaleza de la mentalidad primitiva* (1931) y *La experiencia mística y los símbolos de los primitivos* (1938), dice: “Allí donde nosotros sólo vemos relaciones

³⁷ Cortázar, “Para una poética”. p. 267.

³⁸ *Ídem*. p. 269. Los subrayados son de Cortázar en todas las citas.

simbólicas, ellos [los primitivos] sienten una íntima participación.”³⁹ Y continúa: “Su actividad mental es demasiado poco diferenciada para que sea posible diferenciar separadamente las ideas y las imágenes de los objetos, independientemente de los sentimientos, de las emociones, de las pasiones que evocan esas ideas y esas imágenes, o que son evocadas por ellas.”⁴⁰ La falta de refinamiento racional que Lévy-Brühl observa en el primitivo se atenúa al considerarlo portador de un proceso muy complejo al que, incluso, cree inaccesible para el hombre moderno “racionalmente evolucionado”. Cortázar, por su parte, se sorprende de que el antropólogo no tenga en cuenta las intenciones de la poesía, tan estrechamente ligadas a la compleja y mágica visión del primitivo: “¿No puede [traducir el hombre racional tal proceso]? Pues justamente el poeta sí puede –o lucha por poder–, y si es capaz, llega a ello. No hay como un antropólogo para olvidarse del ántropos.”⁴¹

En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria (decir “verdadera” sería falsear la cosa) toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa *visión* que contiene en sí su prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C, o B y C): aceptan la identificación que hace saltar el principio de identidad en pedazos. Incluso la metáfora de compromiso, con su amable “como” haciendo de puente (“linda como una rosa”), no es sino una forma ya retórica, destinada a la inteligencia: una presentación de la poesía en sociedad. Pero el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo *es* un viento oscuro, y ese verbo esenciador no está allí a modo de puente sino como una postración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia –su hermosura.⁴²

En *Cartucho*, el uso de imágenes se vuelve más intenso con el paso de los relatos. Como si Campobello, cada vez con más fuerza, creyera en su poder para retener a un personaje en un instante determinado, fuera de su contexto, al mismo tiempo que participando del todo. Jean Cohen dice: “...el poeta tiene como único fin construir un mundo desespacializado y destemporalizado, en que todo se dé como totalidad consumada: la cosa, sin exterior, y el acontecimiento, sin antes ni después”,

³⁹ *Ídem.* p. 274.

⁴⁰ *Ídem.* p. 276.

⁴¹ *Ídem.* p. 274. Nota a pie de página.

⁴² *Ídem.* p. 271-272.

porque “la poesía es un lenguaje sin negación, la poesía no tiene contrario. Es, como tal, un proceso de totalización del sentido”⁴³. Como el “matabelé” al que se refiere Cortázar, Campobello “reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar «primordiales»”⁴⁴ y con ellas reconstruye a través de imágenes escenas de la Revolución. Cohen diría, poseído por la misma fe que Cortázar, que la escritora ha enunciado las palabras necesarias para hacer vivir sus recuerdos. Porque gracias a la imagen

...la relectura poética no es nunca redundante. El poema [en este caso, los relatos] es inagotable porque es captado como experiencia, y la experiencia es un acontecimiento. A diferencia del concepto no puede ser almacenada en la memoria, integrada en el saber del sujeto. La experiencia es siempre para vivirla o para revivirla. Y el lenguaje que la expresa es también él algo vivido, un momento de la existencia. Toda poesía, en este sentido, tiene carácter de acontecimiento.⁴⁵

¿Cómo es que la imagen significa tanto? Una manera de responder se halla en Cohen unas páginas antes, en donde dice:

“Aprender de nuevo a vivir”: ésta es la finalidad profunda de la poesía. Por eso sigue estando conforme con la función retórica general, que es la de cambiar, mediante el discurso, el estado del que lo recibe. Pero, en la poesía, no se trata de cambiar la creencia, sino la visión. Su fin no es el de persuadir, sino, como decía ya la antigua retórica, el de “tocar”, en el sentido metafórico del término, por el que significa exactamente: hacer sentir.⁴⁶

Lo que en la imagen se nos entrega son elementos de una realidad. No todos los elementos, sino los que el poeta considera esenciales para experimentar lo que esa realidad significa desde su perspectiva. *Sentimos*, porque nuestros sentidos son afectados –o guiados, para no sonar demasiado románticos– por las palabras del poeta. Si Campobello dice: “Yo creo que su silueta negra impresionaba, pero como tenía trenzas le volarían por el viento, estarían más resignadas que ella y se verían más bonitas”⁴⁷, vemos la figura de una mujer corriendo y además, asumimos en el

⁴³ Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, versión española de Soledad García Mouton, Madrid: Gredos, 1982. p. 68-69.

⁴⁴ Cortázar, “Para una poética”, p. 277.

⁴⁵ Cohen, *Op. Cit.*, p. 160.

⁴⁶ Ídem. p. 156.

⁴⁷ “Los hombres de Urbina”.

vuelo de sus trenzas un estado psicológico que contrasta con el de ella, que corre inútilmente para impedir la muerte de su hermano. La relación ilógica en el lenguaje no-poético entre las trenzas y la resignación es suficiente para generar una imagen que nos sugiere más de lo que podemos ver. No sólo sentimos porque vemos y oímos mediante las descripciones y los diálogos insertos en los relatos. Hay una imagen general que se va completando a través de cada componente del texto. De manera que, están las imágenes particulares, las que configuran visualmente a los personajes y a su entorno, y que generalmente, Campobello concluye con alguna característica o insinuación psicológica: “Catarino Acosta se vestía de negro y el tejano echado para atrás; todas las tardes pasaba por la casa, saludaba a Mamá ladeándose el sombrero con la mano izquierda y siempre hacía una sonrisita que, debajo de su bigote negro, parecía tímida”⁴⁸, o: “El pelotón sabía que era un reo peligroso. Espiaba todos sus movimientos; vestía un traje verde y sombrero charro. Enfrente de él había un grupo como de veinte o treinta individuos, tipos raros, unos mucho muy jóvenes y otros de barba blanca. Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto”⁴⁹; y además, en cada relato –y en *Cartucho* en general– se va formando una imagen que, como en una película, se experimenta conforme avanza el relato. Resulta interesante observar la similitud estructural entre *Cartucho* y lo que, el ya citado, Eisenstein dice acerca del montaje cinematográfico.

¿Qué implica en esencia entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra *todas* las imágenes. La yuxtaposición de estos detalles parciales en una construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada mediante la cual el creador seguido por el espectador, experimenta el tema.⁵⁰

Carece de sentido, desde mi punto de vista, hacer un análisis del texto de Nellie Campobello tratando de encontrar un vínculo directo con algún método

⁴⁸ “El fusilado sin balas”.

⁴⁹ “Epifanio”.

⁵⁰ Eisenstein, M. Sergei, *El sentido del cine*, 5ª edición, Traducción de Norah Lacoste, Edición preparada por Jay Leyda, México: Siglo veintiuno, 1990. p. 16. Los subrayados en todas las citas son de Eisenstein.

cinematográfico. Por una parte, tras haber indagado acerca de la vida de la bailarina, no podría hablar de una conexión inmediata de Campobello con la producción fílmica mexicana. Y por otra, aunque es casi seguro que la escritora asistió a alguna de las primeras salas de proyección (al menos, a partir de su llegada a la capital), no es necesario buscar un fundamento de ese carácter para justificar y comprender la relación que existe entre la construcción de una imagen cinematográfica y la de una imagen poética⁵¹.

No hay incompatibilidad entre el método con que el poeta escribe, el método con que el actor compone su creación *dentro de sí mismo*, el método con que representa su papel *dentro del marco de una sola toma*, y el método con que sus actitudes, su interpretación entera, así como las acciones circundantes, que constituyen el ambiente (todo el material de un filme), son finalmente plasmados por el director merced a la exposición y construcción en el montaje del filme entero. Todos estos métodos se fundan en igual medida en las mismas cualidades humanas y vivificantes y los factores decisivos inherentes a todo ser humano y a todo arte vital.⁵²

De modo más específico, Andrei Tarkovski se refiere a esta relación, y dice: “¿En qué modo se asemejan y se relacionan el cine y la literatura? ¿Qué los une? Sobre todo la libertad única de tomar de la realidad aquello que se desee y de organizarlo secuencialmente. Esta definición puede parecer demasiado amplia y general, pero me parece que incluye todo lo que el cine y la literatura tienen en común.”⁵³ Y más adelante, agrega:

...aun cuando soy muy cauteloso al hacer comparaciones entre las distintas artes, me parece que este ejemplo poético particular [el haiku] se aproxima a la esencia del cine, con la diferencia de que la literatura y la poesía utilizan, por definición, palabras, mientras que el cine nace de la observación directa de la vida; esto, según mi opinión, es la clave de la poesía en el cine, ya que la imagen fílmica es esencialmente la observación de un fenómeno transcurriendo en el tiempo.⁵⁴

⁵¹ En la *Enciclopedia de los municipios de México*, realizada por el Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, en conjunto con los gobiernos estatales y municipales, se informa que en 1912 se abrió el primer cine-club en Hidalgo del Parral. La dirección web es http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/ELOC_Enciclopedia, desconozco si existe una versión en papel de dicha enciclopedia.

⁵² Eisenstein, *Op. Cit.*, p. 49.

⁵³ Tarkovski, Andrei, *Esculpir el tiempo*, Traducción, notas y apéndices de la versión mexicana de Miguel García Bustos, México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993. p. 69.

⁵⁴ *Ídem*. p. 75-76.

Aunque no me parece que el orden de las palabras sea el que exprese mayor objetividad, la comparación es acertada. No es que la literatura no se base en la observación directa de la vida; es, simplemente, que la imagen en el cine es dada al espectador a través de la visualización de elementos, y la poesía, no pudiendo hacer surgir las cosas frente a la vista –como el mago que saca palomas y conejos de su sombrero–, las llama con palabras: y entonces aparecen. El haiku no “se aproxima a la esencia del cine”, es el cine el arte que se ha aproximado, en sus procesos, a una elaboración de imágenes similar a la del haiku; al menos, el cine de Andrei Tarkovski, cuya fascinación por la imagen se hace evidente en cada una de sus películas. Vicente Haya dice:

El haiku es una instantánea de la realidad. El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él. No explica la realidad, ni la embellece; la muestra. Porque parte de la base de que el mundo es perfecto. El mundo tal como es; con sus criaturas bellas y las que no nos lo parecen. Frente al tanka [otro subgénero poético japonés] que preseleccionaba los objetos bellos que merecían entrar en el mundo de la literatura –ciruelo, ruiseñor, Luna... –, el haiku decide que no hay nada que no pueda transformarse en poesía.⁵⁵

En los filmes del cineasta ruso se logra esa sensación, tan intencionada en los autores de haiku, de que se está presenciando la realidad sin intermediarios, como si se mirara la vida suceder desde una ventana. Esto es a lo que Tarkovski llamó “esculpir en el tiempo”, a la cualidad del cine de poder registrar, como suceden en la realidad, los eventos:

Por medio de las palabras la literatura describe un evento, un mundo interior, una realidad externa, que el escritor trata de reproducir. El cine utiliza el material que nos dan la naturaleza misma y el paso del tiempo, manifestado dentro del espacio, tal y como lo observamos alrededor nuestro y tal y como lo vivimos. Una cierta imagen del mundo surge en la conciencia del escritor y él, entonces, por medio de palabras, la pasa al papel. Pero el rollo de película imprime mecánicamente los rasgos del mundo tal y cual éste aparece en el campo de visión de la cámara, y es a partir de esas imágenes que la obra se construye posteriormente.⁵⁶

⁵⁵ Haya, Vicente en *Haiku-do. El haiku como camino espiritual*, Selección, traducción y comentarios de Vicente Haya, con la colaboración de Akiko Yamada, Barcelona: Kairós, 2007. p. 10.

⁵⁶ Tarkovski, *Op. Cit.* p. 194.

Pero habría que pensar si es ese suceder real lo que conforma a la imagen cinematográfica, o si, como en la literatura, ésta se forma por la evocación de los elementos necesarios y justos para expresar una versión particular de la realidad. Realidad con la que desea aprehender lo esencial de eso que podemos llamar *todo*, o sencillamente, *acontecer*. Si bien es cierto que dos palabras no pueden ser pronunciadas al mismo tiempo, ello no impide que la literatura forme imágenes. Para muestra, los tres siguientes ejemplos de haiku:

Al borde del río,
el culo de una olla
hace dormir a una mariposa

En la inmensidad de un cielo
sin sombras ni recovecos,
se esconde la alondra

Al volver la vista,
aquel con quien me crucé
envuelto en niebla⁵⁷

Si estas imágenes son más o menos “directas” que las imágenes cinematográficas –o que las musicales, a las que hace referencia el cineasta–, no está en discusión en este trabajo. Lo interesante es hablar de eso que se aprehende gracias a la imagen, así como de comprender porqué Tarkovski, como todo poeta, tiene su fe puesta en ello:

En el arte el conocimiento es siempre una nueva y única visión del universo, un jeroglífico de verdad absoluta. Es recibido como una revelación, como un deseo súbito y quemante por aprehender intuitivamente las leyes del universo: su belleza y su fealdad, su ternura y su crueldad, su infinitud y sus límites. El artista lo expresa a través de la imagen, *sui generis* detector del absoluto. A través de la imagen se mantiene una percepción del infinito: lo infinito dentro de lo finito, lo espiritual dentro de lo material, la inmensidad a través de la forma.⁵⁸

⁵⁷ Los tres están en la selección de Haya. Páginas 25, 36 y 41, y autores Issa, Rikuto y Shiki, respectivamente.

⁵⁸ Tarkovski, *Op. Cit.* p. 44.

Lo que nos dice Vicente Haya acerca de los autores de haiku, es que para ellos

Todo objeto es poético, toda realidad merece quedar fijada en la memoria colectiva; todo merece su fotografía... excepto el fotógrafo. Así de estricto. Por eso escribir haiku es una Vía; un entrenamiento del “yo” [de ahí el título de su libro]. En tanto es un proceso de despertar de los sentidos, de atención, de naturalidad, de autenticidad, de paciencia, de desprendimiento, de extinción de la vanidad... Los maestros del haiku nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que sus versos capten la esencia dinámica de la realidad.⁵⁹

Muy distinta es la idea que Tarkovski tiene del artista, del que nos dice que “revela su mundo y nos fuerza a creer en él o a rechazarlo como algo inútil e inconvincente”. Como si el mundo y la experiencia, de hecho, le pertenecieran. Pero, pese a esta evidencia de occidentalismo, también el cineasta concede al artista la capacidad de admitir algo fuera de sí que es más grande. “Al crear una imagen, [el artista] subordina su propio pensamiento, que se hace irrelevante ante la imagen del mundo emocionalmente percibida como una revelación, ya que el pensamiento es limitado, en tanto que la imagen es absoluta.”⁶⁰

¿Por qué llegar el cine para volver a Nellie Campobello a través del haiku? Porque considero que no hay una poesía en la que se logre tal profundidad respecto al significado de las imágenes como en el haiku. Esa es su intención declarada: explorar, penetrar en lo que acontece. Ya no se trata del individuo y de su asimilación de la realidad, sino de la inmensidad que se sucede, ya no digamos *frente a él*, sino simplemente, *que ocurre*. El cine, con su peculiar forma de atrapar la sucesión “real” de los eventos (lo que creemos que es el tiempo en cápsulas de celulosa), se considera el arte de lo que *realmente* pasa. Pero la literatura ha tenido siempre el don de la repetición y el poder de invocar –ahora sí, como el mago– la presencia, de una o varias realidades, aún siendo éstas disímiles. Hemos llegado a esta reflexión a través de dos cineastas porque encontramos en *Cartucho* una

⁵⁹ Haya, *Op Cit.* p. 10.

⁶⁰ Tarkovski, *Op. Cit.* p. 48.

sucesión de imágenes y eventos que podrían asociarse al montaje cinematográfico, pero como bien señaló el propio Eisenstein, no se trata de explicar la fabricación de estas imágenes comparándolas con los métodos usados en otro arte⁶¹. Se trata de reconocer la profundidad que logra transmitir el artista a través de la imagen. Parece que el proceder natural de Campobello fue regresar a sus recuerdos, pero no para contarnos qué fue lo que pasó y lo que sintió mientras los hechos se sucedían, sino para hacerlos una presencia, una imagen frente a nosotros. Eisenstein dice:

...en el proceso de recordar hay dos etapas esenciales: la primera es la *composición* de la imagen, mientras que la segunda consiste en el *resultado* de dicha composición y su significado para la memoria. En esta última etapa es importante que la memoria preste la menor atención posible a la primera y llegue al resultado pasando por la etapa de composición lo más rápido posible. Tal es la práctica en la vida, en contraste con la práctica en el arte. Cuando pasamos a la esfera del arte, descubrimos un marcado desplazamiento del acento. Es que, en realidad, para alcanzar su objetivo, una obra de arte dedica toda la sutileza de sus métodos al proceso.⁶²

Eso es lo que se hace patente en *Cartucho*, y así se expresa el talento de Campobello. El camino para volver al pasado no es lineal, es el de la paradoja de contar “cuentos verdaderos” en donde ya se han contado las “leyendas”⁶³. Bajo la forma de un relato de infancia, desde la mirada amoral de una niña, la poeta pone ante nosotros las imágenes de esos “cuentos verdaderos”. Las emociones y las ideas vienen a nosotros conforme somos testigos de su manera de percibir la Revolución. “Esto constituye la peculiaridad de una obra de arte verdaderamente vital y la distingue de una producción sin vida, en la cual el espectador recibe el resultado representado de un proceso creativo ya consumado, en lugar de ser arrastrado a dicho proceso conforme se va desarrollando.”⁶⁴ Desde mi punto de vista, es la sucesión de imágenes la que posibilita la sensación de ser uno, el lector, el que ve lo

⁶¹ Probablemente, si no conociéramos el cine, se nos ocurriría pensar en la consecución de las escenas en el teatro, o en la importancia de los diálogos como catalizadores de la acción.

⁶² Eisenstein, *El sentido del cine*, p. 19-20.

⁶³ Recordando la dedicatoria de *Cartucho* en donde Nellie Campobello dice: “A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas.”

⁶⁴ Eisenstein, *El sentido del cine*, p. 20.

que la niña ve. La obra de Campobello coincide con las palabras de Sergei Eisenstein, y, curiosamente, lo hace también con las de Tarkovski cuando dice:

Para la gente, por lo general, sus recuerdos son preciosos; no es casual que éstos adquieran una coloración poética. Los recuerdos más bellos son los de la infancia. Desde luego, se debe trabajar la memoria antes de que ésta pueda convertirse en el fundamento de una reconstrucción artística del pasado, y aquí es importante el no perder la atmósfera emotiva particular sin la cual un recuerdo, aun evocado en sus más mínimos detalles, da lugar únicamente a una amarga sensación de decepción. Después de todo, hay una enorme diferencia entre la manera en que uno recuerda la casa en que nació, y que no ha visto durante años, y la visión real de la misma después de una larga ausencia. Normalmente lo poético del recuerdo se destruye al confrontarlo con lo que le dio origen.⁶⁵

No hay ese dejo de decepción en Campobello, porque ella trabajó por ser invisible en sus relatos. Se esforzó, aún fuera de su texto, por decir que era la niña la que hablaba. De manera que la imagen general de *Cartucho* está lejos de hacernos sentir que ha venido una mujer mayor a hablarnos de su penosa experiencia de la guerra, ya que, mediante las imágenes, ella se ha pronunciado como la artista que pone en evidencia lo inmenso de las experiencias, por encima de las reflexiones que entorno a éstas puedan surgir. Con la simplicidad de sus descripciones nos ha arrojado al sitio en el que todo lo que no está dicho existe y siendo sólo lectores, nos encontramos conmovidos por ello. Sin nunca denominarlo como tal, Nellie Campobello alcanzó en cada una de sus imágenes eso que Tarkovski considera “se extiende hacia el infinito y lleva al absoluto”⁶⁶, la forma que mejor expresaba el suceder de la Revolución frente a su mirada. Por los pocos testimonios con los que contamos sabemos que su intención conciente no es la del poeta que escribe un haiku. Al ser aislada –y aislarse– del medio literario y de sus cánones, Campobello no fue una escritora diera testimonio de profundas reflexiones entorno a la creación artística. Seguramente, se lo permitió públicamente más en la danza (prueba de ello es *Ritmos indígenas de México*), por ser un arte que apenas se iba desarrollando en el país. Y sin embargo, en *Cartucho* encontramos un ejercicio de gran profundidad poética en la medida y en la efectividad de sus imágenes, en esas imágenes que

⁶⁵ Tarkovski, *Op. Cit.* p. 35-36.

⁶⁶ Ídem. p. 115.

explícitamente le declaró que buscaba a Emmanuel Carballo (ver “Miscelánea” la entrevista que el escritor le hizo a Campobello).

La tardanza de la crítica para abordar *Cartucho*, tiene que ver –me gustaría pensar–, con esa dificultad de analizar a la imagen como forma representativa de una idea.

Es pues natural que ni siquiera críticos especializados tengan la delicadeza de mano necesaria para hacer la disección de la idea de una obra y de sus imágenes poéticas, ya que una idea no tiene existencia en la obra de arte, salvo en las imágenes que le dan forma, y la imagen existe como una manera de aprehender la realidad a través de la voluntad, lo que el artista lleva a cabo de acuerdo a sus inclinaciones y a las particularidades de su visión del mundo.⁶⁷

Y nada tiene que ver –de eso estoy convencida– con una falta de calidad o de riqueza literaria.

Antes de finalizar, pienso que es muy importante aclarar que no hay una constancia estructural en *Cartucho*. Sabemos que el texto se editó varias veces y sabemos que ello ha suscitado opiniones y teorías diversas. Tras muchas relecturas, noté que poco a poco, en los últimos relatos, la voz de la niña iba deshaciéndose hasta quedar completamente anulada. A partir de la tercera parte del libro, *En el fuego*, se hace más presente el testimonio ajeno, los diálogos adquieren un papel más importante en el desarrollo de las historias y Campobello aparece para resumir su sentir o el sentir general en una imagen o metáfora. Esta sección está mayormente compuesta de anécdotas y de frases que hacen de la voz narrativa una voz avocada a retribuir a los héroes del pasado; como en el relato titulado “Los oficiales de la Segunda del Rayo”, cuyo epígrafe (“Cuentan que es verdad/ que se aparecen en la calle...”) otorga a la historia el aura legendaria que la autora tanto quiso evitar. De igual manera, la introducción del corrido (que inicia en este mismo relato) da cuenta de la distancia con la que ahora escribe la poeta, fosilizando la historia a través de las canciones que se han escrito después de ocurridos los hechos. Estos relatos, añadidos a la primera edición, son una rendición de cuentas. Como si Campobello, a

⁶⁷ *Ídem.* p. 61.

muchos años de que se decidiera por primera vez a elaborar el texto, no quisiera que se olvidaran las fechas y los nombres (que ya son una mención constante, como no ocurre en los primeros relatos) como, seguramente, veía que ya se iban olvidando. La mezcla entre el tono legendario del corrido y la precisión de las fechas son el reflejo de que ella misma ya se hallaba lejos de su pasado, resistiéndose, sin embargo, a olvidar y a ser injusta con sus muertos. El cambio estructural realizado por Campobello hace que sus recuerdos pasen de ser reconfigurados artísticamente, haciendo énfasis en la forma (como dice Eisenstein), a ser expuestos por la mujer seguramente decepcionada y solitaria que ve en ellos los que ya no es, lo que ya no se parece a lo que se recuerda (como bien advierte Tarkovski).

Finalmente, me gustaría responder a algo que Jorge Aguilar Mora plantea en su prólogo a *Cartucho*. Hablando de las distintas ediciones de la obra y de la eliminación e introducción de relatos, así como de la modificación de los mismos, Aguilar Mora menciona brevemente el final del relato sobre Nacha Cisneros. En la versión de 1940, Campobello concluye la historia con el fusilamiento del soldado diciendo: “Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada”, pero para 1960, al relato se le añadió, entre otros los siguientes párrafos:

Esta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Cisneros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría.

Nacha Cisneros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha de campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil. Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre. Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Cisneros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos.⁶⁸

La imagen de la mujer que regresa a reconstruir su casa resulta más positiva que la de su fusilamiento a manos de los propios villistas. Por razones que desconozco, Campobello decidió, no sólo aclarar que la coronela no había sido asesinada por miembros de la División del Norte, sino que el regreso a su hogar desbaratado había

⁶⁸ “Nacha Cisneros”.

sido un triunfo. Si bien es cierto que la explicación disminuye la fuerza poética del relato concentrada en la imagen del hormiguero (como dice Jorge Aguilar Mora), al mismo tiempo, nos otorga un único final contundentemente positivo que supera los resultados reales de la Revolución. Nacha Cisneros es esta heroína a la que la historia oficial no reconoce y a la que los divulgadores de la leyenda negra utilizan para difamar a Villa; pero también es el soldado que, terminada la guerra, regresa tranquilo y vive para enmendar los estragos causados por los combates. Y eso es lo que, seguramente, Nellie Campobello deseaba para sus héroes, la posibilidad de volver y reconstruir sus vidas, aunque la historia de la Revolución terminara por engullir sus nombres. Ese es el homenaje inscrito en *Cartucho*, y el deseo que su autora conjuró para sobrellevar el recuerdo de sus muertos, *sus juguetes de la infancia*.

Conclusiones

Cuando elegí el título de esta tesis, me interesaba, sobre todo, hacer énfasis en la necesidad de un camino distinto para leer a Nellie Campobello. Ese camino pretendía mirar de frente un texto, leerlo sin prejuicios, o por lo menos, sin los mismos prejuicios. La palabra ‘poética’ en el título se refiere a los elementos estructurales con los que está construida la literatura de la escritora duranguense. Campobello no escribió una poética, no hizo un análisis del discurso literario en general, ni del propio. Pero, como cualquier escritor, dio una forma especial a su percepción personal de la vida. Esa forma se encuentra en su estadio más firme en *Cartucho*.

Cuando Blanca Rodríguez acudió al archivo hemerográfico constató que la obra de Campobello había pasado desapercibida por la crítica de su época. La novedad que encontró en el lenguaje de *Las manos de mamá* y de *Cartucho* causó su asombro y motivó una investigación acerca de las fuentes de la escritora, así como un análisis comparativo de las distintas versiones. La tesis doctoral de Blanca Rodríguez hizo patente que había algo en la literatura de Campobello a lo que valía la pena volver la mirada. Al mismo tiempo, dio como resultado una comprensión parcial de la autora, en tanto que se desvió del principal objetivo (la obra, el lenguaje) para hallar la justificación de su existencia. Gracias a su trabajo, dispuse de una herramienta para constatar que el lenguaje de la escritora en cuestión es tan fuera de lo común, que ni sus contemporáneos ni nosotros, hemos podido encasillarlo. Si bien todos somos herederos de nuestro tiempo (educación, cultura, experiencia), no siempre será posible encontrar la hermenéutica filosófica de nuestras actitudes, ni la filológica de nuestros versos, de ahí, que la propuesta que hace Blanca Rodríguez en su libro *Nellie Campobello: eros y violencia*, haya sido un pretexto para seguir buscando, no una justificación, sino una comprensión más íntima de la literatura de Campobello. Por otro lado, el análisis comparativo que incluye su trabajo, destaca (sin ser este su propósito) las diferencias entre sus dos

obras narrativas, la que estudia esta tesis y *Las manos de mamá*. Podemos concluir que las distintas ediciones de *Cartucho* (y de otros textos de la autora) no son un reflejo de su relación con Martín Luis Guzmán, al leer en el trabajo de Blanca Rodríguez las dos versiones, una al lado de la otra, notamos una transformación en la ortografía y en la redacción, pero no en el contenido, al menos no lo suficientemente pronunciada como para pensar que se trata de la clara influencia de Guzmán. Sobra decir, que un análisis de las diferentes ediciones queda pendiente porque requiere ser tratado individualmente. Del mismo modo, la amistad entre la coreógrafa y Guzmán, también amerita una investigación pausada y de otra índole que lo literario, si lo que nos interesa es ahondar en la vida de Nellie o en la del propio Guzmán. Quiero hacer hincapié en la divergencia canónica de la obra de la escritora duranguense, y sobre todo de *Cartucho*, hecho que, como vimos, hace poco fructífero un estudio acotado por las fecha de su publicación o por el estilo literario que manejaron sus contemporáneos. El error reiterado de la crítica (como sabemos, Sophie Bidault también lo comete) se debe al desconocimiento de la vida de la bailarina. La obra de Campobello es un fenómeno aislado de lo que solemos conocer como literatura “de la Revolución mexicana” o posrevolucionaria. No hay una corriente a la que podamos ligarla, ni un autor mexicano de su época con el que podamos compararla. La forma de su originalidad se fue limando en lo ortográfico al encuentro con nuevos personajes o situaciones que la crítica desconocía, pero su estilo permaneció intacto hasta en sus últimos escritos. Campobello fue un personaje misterioso y poco reconocido en su tiempo. Y aún en nuestros días, los que nos interesamos por el estudio de las letras tenemos una deuda con su literatura o simplemente, carecemos de algo valioso mientras ignoramos su existencia.

Los trabajos realizados por Sophie Bidault sobre Nellie Campobello nos han ayudado a imaginar el entorno cultural y político en el que la escritora concibió su obra literaria. Gracias a las contradicciones y a las acertadas conclusiones de Bidault, podemos entender ahora por qué *Cartucho* puede ser considerado un texto más “acabado” que *Las manos de mamá*. Cuando la autora de *Nellie Campobello*:

una escritura salida del cuerpo planteó la rendición de la bailarina frente a los falsos ídolos de la revolución creados desde las instituciones gubernamentales en los años posteriores al movimiento armado, cometía un error, un traspie que sus propias reflexiones desvanecen. Al recrear el entorno intelectual de esos años, Bidault destacó una cualidad del estilo de Campobello que se relacionaba directamente con la falta de atención que había recibido. Dentro de los artistas que se sumaron a la reconstrucción nacional promovida, entre otros, por Vasconcelos, estaba Nellie Campobello. Al igual que esos muchos otros artistas, la escritora padeció la incongruencia de trabajar, sin otra intención que la educación y la sanación de un país, para el enemigo de un pasado subversivo. El carácter vanguardista de su literatura no encontró un cause animado por la aceptación, sino por la conveniencia de las instituciones que hicieron del nacionalismo una oportunidad para consolidar su poder. Así pues, las diferencias entre un texto y otro, no podían ser buscadas en ese sitio. Había que ir más adentro... Repasando los primeros años de Campobello en la ciudad, Bidault pasa por alto la influencia de la separación (sin despedida) de Nellie y su madre. Los ojos de la investigadora se concentraron en el estallido y decadencia de un movimiento nacional que apelaba a la educación, al conocimiento y al arte, como nunca había ocurrido en México. Era claro que el escenario para la coreógrafa no podía ser más benéfico, al mismo tiempo que oscuro. Pero más clara era toda una narrativa dedicada a la madre y una voz que de manera transparente decidía aumentar sus loas; en 1931 Nellie había abierto a los demás su libreta verde para que sus muertos no fueran olvidados y en 1934 quería ofrecerle unas flores a la mujer que le había otorgado tantas historias, muy poco tenían que ver la política gubernamental o la crisis intelectual con tal decisión. La crítica aceptó de mejor gana a la escritora que rendía homenaje a la madre (“una santa”, como suele decirse), que a la niña que miraba sin reparo a los muertos. Nada más conforme con el nuevo recato antirevolucionario de los mexicanos postcardenistas, dinosaurios de nuestra democracia.

Un trabajo como el que realizaron Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino no podía caber en mejor momento. Algo del pasado de la autora de *Cartucho* ya se venía dibujando desde antes, entre el polvo y los juegos de los soldados muertos, en las descripciones del ambiente familiar, en esas fotos donde aparece bailando o abrazando a una muñeca... Pero no había sido posible precisar una fecha para desmentir a su fantasma. Sólo a través de una investigación tan ardua como la que realizaron Vargas y García Rufino los nombres de los personajes más importantes en la vida de la coreógrafa fueron desenterrados del olvido, incluido el de la propia Francisca. Y aunque saber el nombre de alguien no significa tener un conocimiento profundo de su persona, cuando los críticos e investigadores nos aproximamos al pasado, un nombre o una fecha, son una pista, un trazo que nos permite reconstruir e imaginar mejor lo que estamos buscando. Así, aparecieron ante nosotros el pueblo minero en el que vivieron los abuelos de la autora, la familia de su madre, su tía Florencia (hermana y cuñada de Rafaela) y un padre que se desentendió pronto de un montón de hijos. La Segunda del Rayo adquirió el color lodoso y sensual de los gitanos y de las prostitutas, con todo y las contradicciones de un pueblo diminuto en el que al lado de la mugre está siempre el altar inmaculado que redime al pueblo. Aparecieron los vecinos, las madres solteras de la revolución, la confirmación del hambre y de la marginación en que creció Francisca Luna Moya, quien antes de los quince años ya fungía como segunda madre de sus hermanos. El pasado que lograron reconstruir por medio de diversos testimonios los autores de *Francisca Yo!*, *el libro desconocido de Nellie Campobello*, como vimos en el tercer apartado del primer capítulo, trajo a la luz uno de los episodios más íntimos y dolorosos de la historia de Francisca, su romance con Alfredo Chávez Amparán. Las referencias respecto a este suceso en la poesía de Campobello son evidentes; el amorío fallido con el después gobernador de Chihuahua (1940-1944), dejaron una huella de decepción de la que no parece haber sanado nunca. Por otro lado, este trabajo nos dio detalles de la vida singular que la escritora llevó unos años antes de su traslado a la Ciudad de México. No sólo descubrimos un pseudónimo más de Francisca, sino

que el misterio que ya circundaba su nombre se tornó extraordinario. De ser secretaria y boletera, pasó a ser Sobeida, la adivinadora de Egipto, quien contaba con un equipo de parientes que le preparaban las fórmulas curativas que daba a sus clientes en una habitación de hotel en Ciudad Juárez. Este episodio es, es duda, lo suficientemente colorido y misterioso como para reconocer en su vida un fulgor fantástico; pero creo que el momento crucial para entender a un personaje como Nellie Campobello es aquel al que Vargas y García Rufino relacionan con la elección de su nombre: el show de los hermanos Bell; porque no sólo de esta anécdota se desprende el posible origen de su nombre, sino que también coincide con la elección de la danza como la carrera que Francisca nunca abandonaría. Después de descubrir el pasado de la poeta los investigadores decidieron llamarla Francisca “la niña de las flores”, un título más íntimo y afectivo que reflejaba su nueva visión de la escritora. No imagino esta tesis sin ese trabajo; no sólo porque arrojó datos nuevos sobre la biografía de Campobello, sino por la forma natural en que fue cayendo en su sitio aquello que, en principio, eran sólo suposiciones. Las conclusiones a las que llegué después de este subcapítulo son, por una parte, que Nellie sí sufrió grandes decepciones en su vida personal y que de éstas se desprende el tono melancólico hallado en su literatura, así como el intento por endulzar un pasado aciago a través de las imágenes arcádicas de *Las manos de mamá*. Por otro lado, después de compaginar los textos con la información biográfica no puedo, sino concluir que Nellie Campobello no sólo posee un gran valor como literata, sino también como persona, por su capacidad para desarrollarse en un escenario adverso.

A pesar de todo, muchas dudas quedan acerca de la biografía de la autora, y tras una investigación tan amplia como con la que contamos gracias a Jesús Vargas y Flor García Rufino, nos queda preguntarnos, ¿por dónde seguir buscándola? Esa respuesta no está en esta tesis, pero sí lo está una respuesta bastante nutrida respecto a quién es el fantasma que a veces se presenta como Nellie Campobello. Espero que con este trabajo sea más fácil esclarecer ciertas dudas. A todo ello aspiró la primera parte de mi tesis; la parte llamada “Miscelánea” pretendía confrontar los temas

abordados por los apartados anteriores. Por un lado, era importante incluir el testimonio directo de la escritora, compararlo y sumarlo a la información obtenida hasta entonces. De esa manera, se añadió a su figura una perspectiva más real (o inmediata) a través de la entrevista, lo cual, vino a confirmar el afán de la bailarina por ocultar, con explosiones no poco extravagantes, parte de su historia, así como su carácter infantil, sensible y literario. Una primera confrontación nos permitió adquirir una imagen integral de Campobello a la que Irene Matthews contribuyó al destacar los rasgos esenciales de la poeta, como persona y como literata. El júbilo de los primeros versos de la escritora se transluce en ese primer encuentro narrado por la crítica norteamericana, una Nellie alegre y bailadora que ayudó a Matthews a entender que en el fondo, la elección de la niña como voz narrativa de *Cartucho*, era una forma de expresión inherente a la autora y al carácter que correspondía con su manera de enfrentar la cotidianidad. Una mezcla de franqueza e inocencia que abría de desaparecer en un segundo episodio entre Matthews y Nellie, cuando ya su casa se encontraba ocupada por extraños. Las notas inconexas y volubles que nos llevaron a pensar en la mujer que por momentos jugó el papel de madre y las más de las veces sólo jugó por jugar, se apagaron hasta fundirse con la funesta sombra de su secuestro... Renglón aparte, hay que destacar del trabajo de Matthews la sensibilidad con que supo distinguir los elementos más importantes de la literatura de Campobello y que fueron un primer anuncio de lo que me interesaba desarrollar en la segunda parte de esta tesis. La investigadora reconoció, sin otra referencia que los textos mismos, la fuerza poética de las imágenes de Campobello, su capacidad para sintetizar un momento visual, la sencillez para transmitir las emociones circundantes del ambiente bélico, así como la desmitificación de la figura varonil del soldado, un niño ante los ojos de Campobello, o un hombre con ansias de volver a la infancia.

Por otra parte, la inclusión del ensayo introductorio de Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, alcanzó su objetivo al confirmar la presencia de una voz vanguardista en la obra de la coreógrafa, cuyo reconocimiento por parte de

la crítica quedaba pendiente. “El silencio de Nellie Campobello” fue la lectura con la que empatamos, porque parte de una aproximación directa a los textos. Creo que las conclusiones de Aguilar Mora sobre la escritora duranguense, puntuales y clarificantes, dicen todo lo que necesitamos saber sobre la recepción de *Cartucho*, sobre las razones que motivaron a la crítica a hacer a un lado a su autora, es decir: su falta de sometimiento a las formas añejas de la literatura mexicana de principio de siglo; la declaración abierta de haber constatado las crueldades y miserias de una guerra (tan deformada e higienizada por las ideologías y políticas que le fueron contemporáneas); la mirada reacia a formular en términos poco reales o compensatorios esas mismas miserias; su referencia a los nombres olvidados de la microhistoria; entre otras muchas cosas. Después de leer a Jorge Aguilar Mora quedó claro que permanecían intactos muchos temas relevantes, aparte de la ya resuelta configuración biográfica y contextual de Campobello. Todos esos temas entraban en relación directa con el acercamiento a los textos sin prejuicios y de alguna manera, por ser este prólogo lo primero que leí sobre la bailarina, habían sido el primer motivo para realizar esta tesis. Sin las aportaciones de Aguilar Mora como entretelón de *Cartucho*, la visión actual de su narrativa estaría incompleta porque es representativa de una postura crítica más abierta y dispuesta a rescatar las cualidades poéticas de la obra más allá de su origen o de su contexto.

Así mismo, la parte final este capítulo, fue dedicada a la entrevista que Emmanuel Carballo realizó a la escritora porque en ella se concentran esos elementos que conforman la poética de Campobello. Mezcla del aire testimonial que también encontramos en el libro de Irene Matthews y de la agudeza crítica de Aguilar Mora para dar con la esencia de la narrativa de Campobello, la entrevista de Carballo corroboró la presencia infantil y huidiza de la autora, así como la transparencia (paradójica en alguien que miente y se esconde) para mostrarse en lo cotidiano tal cual se muestra en su literatura: como una niña dispuesta a jugar, rodeada de flores y, por supuesto, rodeada de sus muertos.

Considero que las conclusiones se fueron dando a lo largo de este trabajo. Como en algún momento mencioné, esta labor ha requerido una actitud detectivesca, porque se ha tratado de ir atando cabos sueltos con cabos nuevos e impensables sin los primeros. Sin embargo, he de decir que la gran conclusión a la que me llevó la primera parte de este trabajo es que hay una marcada relación entre la vida de Nellie Campobello y sus textos. Lo cual, no quiere decir, de ninguna manera, que su obra requiera ser leída previo conocimiento de su biografía o de su contexto histórico o social. Sostengo la idea inicial de que la crítica ha abordado a Campobello sin mirarla de frente, pero admito que poco a poco me han sido revelados los motivos, casi todos relacionados con la falta de información acerca de su vida. Al mismo tiempo, puedo concluir que son las imágenes y la voz infantil, los componentes más destacados en la narrativa de la coreógrafa duranguense, y sobre ellos he intentado profundizar en el segundo capítulo.

El tema de la voz infantil fue desarrollado desde dos posibilidades. Una, la de crear metáforas tal y como hacen los niños, y otra, la de tener una postura amoral frente a los hechos de la guerra. Los autores elegidos para tratar ambos temas terminaron, sin que fuera mi intención, llevándome al tema central de esta tesis: la creación de imágenes para relatar las historias de la revolución. Como vimos, la visión infantil del mundo abre la posibilidad a asociaciones que se oponen a la lógica del lenguaje cotidiano (racional), y tal como señala Jean Cohen, ese lenguaje, que es el que emplea la poesía, no puede ser negado. Es decir, si no hay una lógica causal en el verso que pueda ir hacia un lado o hacia otro (“la casa es verde” o “la casa no es verde”), hay entonces una totalización de sentido, tal es el la fuerza de la poesía. Pero, ¿por qué la poesía se codifica en imágenes? Es lo que Cortázar nos hizo preguntarnos, y a ello respondí, por un lado, a través del mismo Cohen cuando dice que la poesía es una recreación del acontecer a través de los significantes más plenos del devenir. Si el poeta elige esos términos tan poco explicables desde la lógica, es porque los considera una unidad irremplazable. Tal y como realizan sus conjuros los niños y los hechiceros, creyendo vehementemente que el espíritu de las

cosas está en la palabra que las nombra. Por otro lado, acercándome al haiku, cuyos autores tienen la intención declarada de plasmar en unos versos un lapso del acontecer, constaté que la imagen es la forma poética por antonomasia porque el poeta alcanza un grado de síntesis incomparable con ella, ya que contiene sólo los elementos que le son indispensables y no discute acerca de las consecuencias que se desprenden de sus relaciones o sobre el estado de las cosas, sino que simplemente, dice lo que es. Sé que al recurrir al cine para explicar la imagen entré en un territorio que cruza los lindes de este trabajo, pero creo que fue importante en la medida en que permitió enriquecer la noción de imagen. El mismo Tarkovski coincide con el escritor Julio Cortázar al considerar la imagen como la portadora de infinito, la llave mágica para acceder a otra realidad. Los dos tienen esa fe en el lenguaje (cada uno en el suyo). Toda esta riqueza teórica hace sentido al leer *Cartucho*, cuya autora encontró en la imagen la fórmula para trasladar de su memoria al papel los acontecimientos más conmovedores de su juventud. No sólo halló en la imagen el vehículo más preciso, sino que lo combinó con una narradora-niña capaz de hablar convencida de la síntesis y de la relación afectiva entre las cosas, las que viven y las que carecen de vida; no juzgando, sino todo lo contrario, llevándola al punto más álgido del absurdo en el que lo más serio (una guerra, o sus motivos), puede tornarse ridículo (un juego de niños), y, aunque cruel, verdadero y conmovedor. Como proponen tanto Eisenstein como Tarkovski, Nellie Campobello realizó el viaje a una infancia ficticia vía la fragmentación de los sucesos en imágenes, evitando, en buena parte de su libro, ser el adulto racional que evalúa su circunstancia y se lamenta de lo que se ha perdido en el camino. Puedo concluir que con la poética que subyace en *Cartucho*, Nellie Campobello inauguró una forma de narrar e hizo posible el viaje de regreso a una parte dolorosa de nuestra historia, aquella en donde descansan sus muertos.

Bibliografía

Obras de Nellie Campobello

FRANCISCA, *Francisca, Yo!* en VARGAS VALDÉS, JESÚS y GARCÍA RUFINO, FLOR, *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*, Chihuahua: Nueva Vizcaya Editores y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.

CAMPOBELLO, NELLIE, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, México: Integrales, 1931.

-----*Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, 2ª edición, México: E.D.I.A.P.S.A., 1940.

-----*Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, Prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora, México: Era, 2005.

-----*Las manos de mamá*, México: Factoría, 1999.

-----*Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México: E.D.I.A.P.S.A., 1940.

-----*Tres poemas*, México: Compañía General de Ediciones, 1957.

-----*Mis libros*, México: Compañía General de Ediciones, 1960.

-----en coautoría con CAMPOBELLO, GLORIA, *Ritmos indígenas de México*, México, 1940.

-----*Obra reunida*, Prólogo de Juan Bautista Aguilar, México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Libros y artículos sobre Nellie Campobello

AGUILAR MORA, JORGE, “El silencio de Nellie Campobello” en Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora, México: Era, 2000.

CARBALLO, EMMANUEL, “Nellie Campobello 1900-1986” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Alfaguara, 2005.

CÁZARES H., LAURA, *et. al. Nellie Campobello: la revolución en clave de mujer*, México: ITESM y UIA, 2006.

DE LA CALLE BIDAULT, SOPHIE, *De libélula en mariposa: nación, identidad y cultura en la posrevolución (1920-1940). Un estudio de la danza y narrativa de Nellie Campobello*, College Park, Tex.: S. de la Calle, 1998. p. 4.

-----*Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

GARCÍA, CLARA GUADALUPE, *Nellie: el caso Campobello*, México: Cal y arena, 2000.

MATTHEWS, IRENE, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, México: Cal y arena, 1997.

RAMOS VILLALOBOS, ROXANA GUADALUPE, *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, México: Instituto Politécnico Nacional, 2002.

RODRÍGUEZ, BLANCA, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA, “Construyendo imágenes de la nación: mujeres y danza moderna” en *Revista Casa del Tiempo*, Vol. VII, Época III, Número 74, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Bibliografía sobre perspectiva infantil e imagen poética

COHEN, JEAN, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, versión española de Soledad García Mouton, Madrid: Gredos, 1982.

CORTÁZAR, JULIO, “Para una poética” en *Obra crítica*. 2, Edición de Jaime Alazraki, Madrid: Alfaguara, 1994.

----- *Rayuela*, México: PROMEXA, 1979.

EISENSTEN, SERGEI, *Et. al., El arte de Charles Chaplin*, Traducción de Héctor Franzi, Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

----- *El sentido del cine*, 5ª edición, Traducción de Norah Lacoste, Edición preparada por Jay Leyda, México: Siglo veintiuno, 1990.

ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Traducción de Luis Gil Fernández (prólogo, introducción y caps. 1-4) y Ramón Alfonso Diez Aragón (apéndice y glosario), Barcelona: Paidós, 1999.

HAYA, VICENTE en *Haiku-do. El haiku como camino espiritual*, Selección, traducción y comentarios de Vicente Haya, con la colaboración de Akiko Yamada, Barcelona: Kairós, 2007.

PIAGET, JEAN, *La representación del mundo en el niño*, 9ª edición, Traducción de Vicente Valls y Anglés, Madrid: Ediciones Morata, S.L., 2001.

RILKE, RAINER MARIA, *Elegías de Duino*, 2ª edición, Edición y traducción de Jenaro Talens, Madrid: Hiperión, 2005.

TARKOVSKI, ANDREI, *Esculpir el tiempo*, Traducción, notas y apéndices de la versión mexicana de Miguel García Bustos, México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993.