

ETHOS Y POSTURA DE NELLIE CAMPOBELLO

KRISTINE VANDEN BERGHE

UNIVERSITÉ DE LIÈGE

En 1965 Emmanuel Carballo publicó la primera edición de su libro *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, un volumen que tuvo una buena acogida entre la crítica en las décadas siguientes. Que Carballo incluyera un bosquejo biográfico y una entrevista con Nellie Campobello ilustra que el título de su libro en parte tenía un carácter programático porque, por aquellas fechas, Campobello no era una escritora que estuviera en el candellero del panorama literario mexicano.¹ Sin embargo, la entrevista es importante porque es uno de los pocos documentos en los que Nellie Campobello habla de sí misma y, por esta razón, es clave en la presente contribución cuyo propósito consiste en ver cómo esta escritora, a la que le interesaba sobremanera controlar su propia imagen, se autorretrataba y presentaba en sus distintos textos e intervenciones públicas.

En función de este objetivo nos centraremos primero en sus textos de ficción,² tratando de ver qué *ethos* o auto-imagen se construyó en ellos.³ Sus textos de no ficción, que analizaremos a continuación, a su manera contribuyeron a formar su *ethos* pero nos interesaremos también, de manera más global, por su postura,⁴ intentando de esta forma combinar el

¹ Según los principales biógrafos de Campobello, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, Carballo realizó la entrevista en 1958 (2013: 505).

² Aquí nos limitaremos a los textos en prosa de la escritora. Para un análisis de su poesía, consúltense Estrada (2014) y Vanden Berghe (2013).

³ Empleamos la palabra *ethos* según el sentido que le dan Ruth Amossy (2010) y Dominique Maingueneau (2004), la imagen que construye de sí mismo en un texto un locutor o un escritor con el fin de ganar la adhesión del receptor de su discurso.

⁴ Jérôme Meizoz, en cuya teoría nos basamos, da la definición siguiente de postura: “d’une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.); d’autre part, l’image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l’ethos. En parlant de ‘posture’ d’auteur, on veut dire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie” (2007: 21).

análisis retórico de los textos con el sociológico. En este marco veremos cómo Campobello se posicionaba en relación con los demás escritores de la Revolución mexicana, un posicionamiento que, a su vez, contribuía a formar su auto-imagen. Yendo a contracorriente de la idea común de que su obra es tan *sui generis* que es difícil relacionarla con otros textos literarios, terminaremos por sugerir algunas pistas que ilustran posibles nexos de Campobello con otros novelistas que escribieron sobre la Revolución.

Ficción

En la entrevista arriba mencionada con Carballo, Nellie Campobello afirmó que había nacido en 1909 (1965: 328) mientras que en otros comentarios propondría la fecha de 1913 como su fecha de nacimiento.⁵ Ahora bien, en la década de los ochenta el historiador chihuahuense Jesús Vargas Valdés encontró en el libro parroquial de Villa Ocampo, Durango, el acta de bautismo de la escritora que demuestra que había nacido el 9 de noviembre de 1900 (Rodríguez 1998: 71).⁶ La diferencia entre la fecha histórica y las fechas propuestas por Campobello ha provocado sonrisas y ha hecho fruncir el ceño a más de un crítico. Algunos lo han explicado en función del carácter de Nellie Campobello quien se inventaba cualquier cosa para darse importancia; asimismo se ha pensado que mintió para conservar su reputación como bailarina, una ocupación por la que era más conocida y para la cual la edad importa bastante. Tales hipótesis interpretan la mentira de Campobello en aras de su persona civil y, por consiguiente, la consideran como una anécdota a la que no se debe conceder mayor importancia. En lo que sigue adoptaremos una perspectiva

⁵ En una reseña que dedicó a su obra completa, Carballo dice que nació el 7 de noviembre de 1913 (*México en la Cultura*, 6 de noviembre de 1960, 4). Es posible que se basara para ello en una disertación radiofónica de Martín Luis Guzmán donde éste señaló indirectamente que Campobello había nacido en tal fecha (Aguilar Mora 2000: 169). También a Irene Matthews Campobello le dijo que había nacido en 1913 (1997: 43-44). En su biografía de Campobello, Vargas Valdés y García Rufino señalan: “En el expediente de la SEP se refleja la costumbre que Nellie había adoptado de cambiar de nombre y alterar su edad, tal y como se demuestra en su documentación” (2013: 265; 504). En su época y aun después, muchos le creyeron, quizás porque no conocían el dato historiográfico. Así, List Arzubide, nacido en 1899, dijo sobre ella en una conversación con Blanca Rodríguez: “Tenía todo el sabor de la niña que había escrito eso, yo era diez años más grande que ella” (Rodríguez 1998: 157).

⁶ Esta información parece estar fuera de duda. Jorge Aguilar Mora la cuestionó pero se vio forzado a rechazar una posible alternativa (2000: 169).

alternativa sugiriendo que la mentira contribuye a orientar la lectura de las dos ficciones que dedicó a la Revolución mexicana, *Cartucho* (1931) y, en menor medida, *Las manos de mamá* (1937). Hasta no hace mucho, una buena parte de la crítica en torno a *Cartucho* se ha ocupado en determinar el género del libro. Según algunos la perspectiva principal es colectiva, por lo cual estaríamos ante un testimonio; otros destacan el punto de vista individual y adscriben *Cartucho* al género autobiográfico. Un tercer tipo de lecturas recalca los valores literarios del texto en detrimento de sus contenidos referenciales lo cual induce a subrayar más su aspecto ficcional.⁷ Esta indecisión y diversidad de lecturas en cuanto al género de *Cartucho* y *Las manos de mamá* se entienden en la medida en que los pactos de lectura que ambos textos proponen al lector siembran la confusión.

Con miras a sacar a la luz estos pactos, puede empezarse por considerar los umbrales (Genette 2001)⁸ que se deben atravesar antes de llegar al texto. El título *Cartucho* tiene resonancias más bien literarias y hace pensar poco en un texto referencial o histórico. Por su parte, el subtítulo “Relatos de la lucha en el norte de México” no aclara las cosas en la medida en que la palabra “relatos” puede referirse a un texto de ficción, un “cuento” pero también a un “conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho” (RAE). En cuanto al prólogo de la primera edición (suprimido en las ediciones posteriores), parece suplir la claridad que faltaba, ya que Campobello dice allí: “Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el Norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo” (2012: IV). En el nivel de la denotación, la prologuista niega claramente la índole ficcional del texto y subraya su historicidad al decir: “No son cuentos” o “allá donde nacimos”. No obstante, en el nivel de la connotación, este mismo prólogo socava el reclamo de historicidad y refuerza la índole literaria del texto por medio del estilo utilizado que, más que referencial, es poético. La frase “Acostaba a mis fusilados en su libreta verde” así

⁷ Gabriela De Beer escribió: “nos hunde plenamente en la cuestión de biografía, autobiografía y ficción con sus obras *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937)” (2008: 45) y concluye que “no encajan en categorías establecidas” (i47). En otra ocasión (2013) he argumentado que se le puede aplicar el concepto de autoficción tal y como ha sido elaborado en las últimas décadas por críticos franceses como Vincent Colonna o Philippe Gasparini y, para el ámbito hispánico, por Manuel Alberca.

⁸ Se trata de los elementos que rodean y marcan el cuerpo del texto como, por ejemplo, título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.

como la expresión “realidad florecida” relativizan la predominancia de la referencialidad llamando la atención sobre la calidad estética y ficcional del libro.

Al entrar por fin en el propio texto, llaman la atención las coincidencias--en cuanto a su ubicación geográfica, su familia, su modo de vida--entre la autora Nellie Campobello y la niña protagonista que cuenta en primera persona. Mientras que en la primera edición esa narradora es anónima,⁹ en las ediciones posteriores aparece una sola vez su nombre, Nellie. Situada al final del texto, ésta es una identidad onomástica mediante la cual el texto parece ratificar la propuesta denotativa del prólogo así como la identidad entre autora, narradora y protagonista que la primera edición sugería tácitamente, y proponer de esta manera un pacto referencial y autobiográfico al lector. Pero esta identidad onomástica es menos transparente de lo que puede parecer a primera vista porque Nellie no es el verdadero nombre de Nellie Campobello sino un pseudónimo. En su biografía, Vargas Valdés y García Rufino demuestran que lo empezó a usar en la Ciudad de México cuando daba sus primeros pasos en la danza (2013: 132). En la época de su infancia que pretende describir en *Cartucho* y *Las manos de mamá*, nadie la conocía como Nellie sino que se llamaba y la llamaban Francisca.¹⁰ Por lo tanto, Nellie es el nombre de la escritora y no de la persona civil por lo cual la identidad onomástica difícilmente puede ponerse como garante de la autenticidad autobiográfica del texto. Esta complicación ilustra el intrínquis en el que el lector se ve atrapado cuando quiere desentrañar el estatuto genérico de los dos libros de ficción que Campobello dedicó a la Revolución y, de manera paralela, su grado de historicidad. De forma más global, muestra lo resbaladizo que son los textos de la autora e ilustra cómo le gustaba a Campobello complicarles la vida a sus lectores y jugar con ellos, lo cual también se deduce de las propias estampas, como pasamos a demostrar ahora.

Cuando se publicó por primera vez en 1931, *Cartucho* incluía 33 estampas que eran, como indica el subtítulo, “relatos de la lucha en el norte de México”.¹¹ De algunos episodios históricos que se cuentan, se puede inferir que el libro recrea hechos que ocurrieron aproximadamente entre 1916 y 1920 (Aguilar Mora 2000:11). La primera y conocidísima estampa comienza de la manera siguiente: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa.

⁹ Agradezco a Max Parra el haberme llamado la atención sobre este dato.

¹⁰ Se apellidaba Luna, porque fue registrada como hija natural de su madre Rafaela Luna (Vargas Valdés y García Rufino 2013: 73).

¹¹ En la edición de 1940 se suprimió la estampa titulada ‘Villa’ y se añadieron 24 nuevas estampas.

Cartucho fue a dar las gracias. ‘El dinero hace a veces que las gentes no se rían’, dije yo jugando debajo de una mesa” (*Ca* 47). El objeto principal de esta estampa es un joven revolucionario apodado Cartucho. Al mismo tiempo, la narradora se presenta a sí misma y se autorretrata como un personaje que está jugando debajo de una mesa. En otra estampa posterior está jugando con una muñeca (78) y una tercera estampa está dedicada a Gloriecita, su hermanita que presenta como una bebé de tres meses (120). También en *Las manos de mamá*, la *yo* es una niña a la que le encanta jugar y que necesita a su madre. En una estampa titulada “Amor de nosotros” está jugando con sus hermanitos con tierra roja: “Este patol flaco y pinto es una vaquilla; éstos son toros; aquí encerraremos las vacas, éstos son becerros” (21). Partiendo de estas imágenes, se puede deducir que se trata de una niña de tierna edad y que su hermana Gloriecita apenas tiene unos meses. En la realidad, en la época en que se sitúan los relatos, Campobello debió de tener entre 16 y 20 años y Gloria, cuyo verdadero nombre era Soledad, ya era una niña, pues había nacido en 1911 (Vargas Valdés y García Rufino 2013: 84).

¿Cuáles son entonces los posibles efectos de la mentira de Campobello acerca de su edad sobre la lectura del texto? Un comentario hecho por Margo Glantz ilustra uno de ellos. Glantz se muestra sorprendida y se pregunta hasta qué punto se puede leer *Cartucho* como un libro autobiográfico o ficcional:

Campobello reprodujo sus visiones de infancia, dice. Por momentos me inclino a pensar que verdaderamente tenía siete años cuando presencié varias escenas relatadas en sus textos. Otras veces, me parece imposible, de acuerdo a las peripecias y circunstancias de su vida y su carrera, que haya podido nacer en 1909 (2005: 134).

Este comentario demuestra que los lectores más avezados leen el libro en función del pacto autobiográfico que Campobello propone pero que, al mismo tiempo, sienten que este pacto no funciona, que supone una dificultad. Aunque el terreno de las intenciones siempre pertenece a la especulación, uno puede pensar que Nellie Campobello ha querido sembrar la confusión adrede. Pero se puede hacer otra lectura que, por lo demás, no excluye la primera. Al quitarse entre nueve y trece años en sus presentaciones públicas, Campobello se inventa una identidad civil que la acerca a la pequeña Nellie reduciendo así la distancia entre su persona histórica y su personaje narradora. De esta manera la mentira sobre la persona civil aumenta el valor referencial y autobiográfico del texto en detrimento de su carácter ficticio y apoya la idea de que la escritora no se interesaba por crear verosimilitud sino pura veracidad, que no sólo quiere

aparecer como escritora sino presentarse como testigo.¹² Ya hemos dicho que es difícil afirmar que esto corresponda a una intención consciente de la escritora. Pero, cuando leemos la mentira junto con otras afirmaciones suyas, por ejemplo en su prólogo de la primera edición, donde reclama explícitamente la índole histórica del texto, uno puede suponer que sí lo ha sido. Entonces, la mentira apoyaría la idea de que la escritora dice la verdad tal y como la vieron sus ojos de niña. De esta manera, en sus dos libros de ficción crea una auto-imagen, un *ethos*, de una narradora históricamente verdadera y el *ethos* de una autora testigo directo de los eventos tal y como los describe, y cuyos textos reproducen sin mediación alguna lo vivido y lo visto en su infancia.

En sus textos, el valor de inmediatez que reclama se encuentra en una relación de contigüidad semántica con el de sencillez. En *Las manos de mamá* su otro personaje autoficcional arremete contra los ricos que necesitan rodearse de lujo para estar contentos y que viven en ciudades tristes alejadas de la alegría del campo (25, 27, 37, 59). Al contrario, a ella misma, a su familia y a los habitantes del Norte les presenta siempre, también en el prólogo que escribió para su obra reunida publicada en 1960, en términos que realzan su simplicidad y su relación directa con la naturaleza: les basta la compañía de la gente sencilla y de la naturaleza grande y, al contrario, les repulsan las frivolidades mundanas (92-96).¹³

Estos rasgos de falta de mediación y sencillez que proyecta de sí misma como autora en sus textos también es el efecto de su escritura ya que no solo se relacionan con el referente extraliterario, sino que se movilizan igualmente de un modo intraliterario, en el nivel del estilo, con lo cual se pintan doblemente. La escritora busca crear el efecto de una palabra viva y vitalista, anti-intelectual y alejada de un castellano culto o literariamente construido, que haga olvidar la mediación del soporte escrito y que produzca una ilusión de oralidad.¹⁴ Que este estilo sí sea el

¹² En cuanto a este aspecto, la investigación de Betina Keizman es la que se acerca más a la nuestra. No obstante, a la hora de querer explicar por qué mintió sobre su edad, explica la causa de adoptar una mirada infantil: “modifica el otro elemento esencial del testimonio que es el de la experiencia traumatizante, una experiencia que el texto parece vehiculizar en la figura de la madre y de los otros adultos, pero de la que la niña se evade parcialmente (tenemos aquí otro elemento para explicar la disminución de la edad de la Campobello niña que recuerda)” (2007: 38-9).

¹³ En la obra de Nellie Campobello es recurrente la oposición entre la ciudad, fea y triste, y el campo, bello y alegre. Es un rasgo que comparte con su contemporáneo, el novelista de la Revolución Gregorio López y Fuentes (Paul Arranz 1989: 67).

¹⁴ El recurso a la oralidad, en un estilo que se aleja de la escritura culta, suele considerarse una de las innovaciones estilísticas en la narrativa de la Revolución. Pero también llama la atención la coincidencia entre el panorama mexicano y el

resultado de una elección consciente, lo ilustran algunos pocos comentarios suyos. Así, dijo a Carballo con respecto al uso del adjetivo: “-En mis libros casi no uso adjetivos. Estos los emplean los maestros, no las escritoras sencillas como yo. Mi literatura es de sustantivos y de verbos” (Carballo 1965: 334).¹⁵ A sus ojos, el adjetivo es lo que aparta del testimonio, que es simple y esencial; y además aparta del pueblo, que usa un registro oral sencillo.

El incipit de *Cartucho* que hemos citado arriba es ilustrativo de este estilo por cuanto no incluye ningún adjetivo y también lo es por la escasez de conectores que introduzcan relaciones lógicas en el interior de las oraciones o entre ellas. Campobello relaciona sus frases mediante puntos, comas y a veces alguna conjunción coordinadora. El resultado es un estilo que Erich Auerbach califica como primitivo y anti-clásico y llama paratáctico. En la parataxis, dice Auerbach, “siempre se elude la coherencia racionalmente articulada y hay predilección por el procedimiento entrecortado, intermitente, yuxtapuesto, de avance y retroceso, en el cual se sumergen las relaciones causales, las modales y aun las temporales” (2011: 103). Según Auerbach, la parataxis genera un efecto de lo real al crear un “tono impulsivo y humanamente dramático” (id.: 73). También contribuye a dar una impresión de oralidad, de inmediatez y cercanía, por ejemplo en el Antiguo Testamento que, según este historiador de la literatura, es uno de los textos paratácticos más antiguos. Ahora bien, precisamente es uno de los pocos textos de cuya lectura Campobello habló, pues dijo a Carballo: “Aprendí a leer en casa, para entender la Biblia; casi me sé de memoria muchos pasajes” (1965: 333). Además, es una de las únicas referencias literarias en *Cartucho* que aparece cuando la narradora describe a José Ruiz en el momento en que viene a dar cuenta de la muerte de Cartucho y donde relaciona abiertamente su habla sintética con el estilo bíblico: “José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de

francófono de los años treinta. Meizoz, que es un especialista de esa época, escribe: “Le motif de l’écriture oralisée contre l’assèchement de l’écrit est donc un *topos* de l’époque, lorsque certains romanciers francophones ont imposé l’âge du roman parlant» (2007: 142).

¹⁵ En distintos momentos la escritora ha insistido en sus esfuerzos por encontrar un estilo adecuado para hablar de su tema y decir su verdad. En este sentido, se distinguiría de sus coetáneos, al menos según los califica Paúl Arranz, según quien “para casi todos las cuestiones técnicas son secundarias y no falta quien cree, como Muñoz, que corregir los originales revela hipocresía” (1999: 50). Su insistencia en la supresión de los adjetivos es uno de los numerosos parentescos entre la obra de Campobello y la de Juan Rulfo quien dijo en cierto momento que evitó: “la adjetivación entonces de moda... sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir, lo sustantivo” (Benítez 1980: 14, citado por Camayd-Freixas 1998: 212).

sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle” (47-48).

A esta cita se le puede atribuir un valor metatextual oblicuo en la medida en que, lo que Campobello dice aquí sobre el habla sintético y bíblico de José, se aplica al estilo que ella misma cultiva en su libro.¹⁶

No ficción

El retrato ficcional que Campobello pinta de sí misma en *Cartucho*, *Las manos de mamá* y el retrato que propone de sí misma en la entrevista con Emmanuel Carballo son etapas claves en la construcción de su imagen como escritora, y constituyen piedras angulares en el autorretrato que construye en sus textos y en sus declaraciones públicas relacionadas con su oficio literario. A su vez, una lectura de sus textos de no ficción permite completar el análisis de este autorretrato y destacar que su rasgo principal es su defensa constante de la verdad.

El año 1940 es fructífero en la carrera de Campobello ya que entonces sale la segunda edición de *Cartucho*, su libro *Apuntes Sobre La Vida Militar de Francisco Villa y Ritmos indígenas de México*, libro este último que publicó con su hermana Gloria. A pesar de que los temas de estos libros son muy distintos, se los puede comparar en la medida en que, de manera paralela a la construcción de un objeto, también construyen un sujeto auctorial. El tema de *Ritmos* son los bailes y las maneras de andar de los pueblos autóctonos y se gestó en los años treinta cuando Nellie y

¹⁶ De hecho, la parataxis estilística de Nellie Campobello, por cuanto produce un efecto de fragmentariedad y ruptura, puede relacionarse con la fragmentación del cuerpo social en la Revolución y la destrucción de las vidas biológicas. Ahora bien, en la actualidad, ciertos críticos celebran el estilo paratático por su efecto emancipador: escribir en fragmentos puede salvaguardar a un escritor de ser contaminado por las grandes narrativas del poder (Perelman 1993). Desde esta perspectiva, la ausencia de melodrama y de sensacionalismo, la falta de explicaciones para lo que ocurre, demuestran cuánto Nellie Campobello se mantiene alejada de algunas “grandes narrativas” formulaicas que existen sobre la Revolución mexicana. Asimismo se considera que la parataxis es sintomática de la búsqueda de igualdad: a la coordinación sintáctica correspondería una igualdad semántica que se puede poner en relación con un terreno político y moral. Así, “escribir en frases” consiste en emplear una unidad públicamente legible lo cual también es democratizador (Perelman 1993: 315). Con esta idea Nellie Campobello parece coincidir al subrayar la sencillez de su prosa. En otro momento he argumentado que ciertos escritores del norte mexicano parecen tener una predilección por este estilo entrecortado que también caracteriza el corrido (Vanden Berghe 2014).

Gloria recorrían México para enseñar las danzas nacionales integrando las Misiones Culturales que se organizaban desde las esferas oficiales. El cuerpo del libro, hecho de textos, dibujos y anotaciones musicales, va precedido por un prólogo.¹⁷ En él las autoras hablan de sí mismas al usar numerosos verbos que se refieren al campo semántico del conocimiento: se presentan como personas que poseen la verdad: “estamos seguras” (8), “sabemos que” (9), “hemos comprendido” (13) y “hemos podido comprobar” (14). Además, se autorretratan armadas de valor para difundir esta verdad al crear una escenografía combativa por la introducción de un léxico bélico. Los adversarios a los que quieren combatir son su “enemigo” y “barreras infranqueables” (10); se llaman “ignorancia” (8, 9, 11), “opacamientos” (8) y “vulgaridad” (9). El libro arremete contra los “folkloristas mexicanos” (8) porque “hasta la fecha no han podido calificar qué elementos de nuestra danza son falsos, cuáles imitativos, cuáles auténticos, y para suplir tal incapacidad se han dedicado a desorientar a las personas interesadas en el arte de la danza” (8).

El otro libro que Campobello publicó en 1940--esta vez como autora única--trata de las campañas de Pancho Villa entre 1910 y 1920.¹⁸ Por más distinto que sea su objetivo en comparación con *Ritmos indígenas de México*, las imágenes que la autora proyecta de sí misma como sujeto son similares por cuanto vuelve a autorretratarse como una mujer conocedora de la verdad, una palabra que se repite en el texto (10, 53, 67, 89, 91, 115, 126). Según Campobello, en el México de aquel entonces muchos difundían mentiras sobre los revolucionarios, lo cual le permite presentarse una vez más en términos beligerantes. Esto provoca que *Apuntes Sobre La Vida Militar de Francisco Villa*, que se presenta en los peritextos, por ejemplo en el título, como un análisis histórico o, al menos, como un ejercicio escolar, en ocasiones se transforme en un panfleto, como queda claro en la cita siguiente:

En el México de entonces, las barbas y los lentes eran parte decisiva en la respetabilidad de las personas. Todavía hoy se cree en estas raras apreciaciones, la mayoría de la gente no olvida su condición de esclavo. Además, la barriga de Carranza quería decir mucho. Los hombres flacos que montan a caballo pueden ser bandidos o cualquier otra cosa, pero un

¹⁷ Por razones que expliqué en otra ocasión (2013: 139-140), hay motivos para pensar que fue Nellie Campobello quien escribió el prólogo de este libro, que es la parte más significativa en relación con su autorretrato.

¹⁸ Campobello quiere salvar al genio de Pancho Villa y devolverle el lugar que le es debido. Su biografía puede leerse como una narración moral destinada a ilustrar la dignidad de un comportamiento.

hombre gordo, con barriga, pregona su alimentación a base de chocolate y bizcochos, y si tiene la nariz poros y venas rojas, esto dice a las claras que toma sus vinos, cosa muy importante para cautivar a los tontos (104).

Casi dos décadas después, vuelve a recalcar su defensa de la verdad al presentar una nueva versión de su vieja postura auctorial en el prólogo que redactó en 1959 para su obra reunida publicada en 1960. En este magnífico ensayo autobiográfico se sigue autorretratando como una escritora comprometida con la verdad, y la presenta como el ideal que no sólo marca toda su obra sino que fue su propio disparador. Si se puso a escribir, fue por un afán testimonial: “Latente la inquietud en mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir” (96-97).

Finalmente, el diálogo con Carballo que data de las mismas fechas es uno de los últimos documentos de los que disponemos cuando queremos estudiar la postura auctorial de Campobello. Dijo entonces de sí misma: “Soy una parlanchina que, a veces, se pone seria. Soy tan auténtica, tan verdadera que cuando hablo, la gente dice que cuento mentiras. No puede creer que alguien diga, sin inmutarse, que dos y dos son cuatro” (1965: 328).¹⁹ Esto confirma que la defensa de la verdad es el aspecto principal de su autorretrato. Sin embargo, se entiende que la gente no la cree, pues en la misma entrevista, como ya hemos dicho, miente sobre su edad, y lo hace además de una manera coherente: “A los cuatro años se me notaba, impresa en el rostro, la tragedia de la Revolución. No me reía por nada del mundo” (Carballo 1965: 328). \Ahora bien, cuando tenía cuatro años, en 1904, la Revolución aún estaba lejos. Además, miente sobre su vida íntima: “La quise [a su madre] tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor. Claro que he tenido pretendientes, pero estoy muy ocupada con mis recuerdos” (1965: 330). Aunque faltan datos sobre la vida de Campobello, se sabe que tuvo varios amantes (entre ellos List Arzubide y Carlos Noriega Hope), pero sobre todo que formó una pareja estable con Martín Luis Guzmán hasta que la muerte de éste les separó.²⁰

¹⁹ Este mismo valor de decir y defender la verdad, lo atribuía a las personas a las que se proponía defender y dignificar. Así dijo sobre la gente del Norte con la que se identificaba en todos sus textos: “la unión de la familia del Norte se basa en tales lazos de verdad que aun en los peores momentos todos aquéllos que la forman pueden mirarse a la cara con absoluta franqueza” (Carballo 1965: 329).

²⁰ Consúltense al respecto Gallegos Téllez Rojo (2009) y Vargas Valdés y García Rufino (2013). Poniatowska escribió sobre el tema: “Era vox populi que el amor de Nellie por Martín duró toda la vida y cuando éste murió en 1976 nunca volvió a ser la misma” (2000: 152).

Por una parte, el valor de la verdad se conjuga perfectamente con el *ethos* de testigo presencial que Campobello se construye en su obra de ficción: el hecho de estar presente en el momento de los acontecimientos puede usarse como argumento de que esto le facilita decir la verdad sobre los mismos. Por otra parte, al polemizar con los folkloristas mexicanos, con los detractores de Villa, los defensores de Carranza o los que no le creen, Campobello se construye una imagen que se va pareciendo cada vez más a los retratos que hace de los revolucionarios. Como ellos, es testigo histórico directo y como ellos lucha contra enemigos poderosos y defiende sin miedo la verdad y la justicia, por poco ventajosa que sea la posición en la que se encuentra. En este marco no es casual que contribuya a la biografía de Pancho Villa, ya que al hacerse su biógrafa, compromete una parte de su propia identidad como sujeto en la relación que establece con su objeto. También su texto autobiográfico sugiere esta comparación entre la escritora y los revolucionarios ya que en él vuelve a ubicarse en una genealogía de hombres armados al comparar el oficio de escritora con el de guerrera: “Si fuera posible escribir estas verdades con puntas de flechas pulidas por las manos cobrizas de comanches en guerra, lo haría” (91). Sus palabras las compara con puntas de flechas, su escritura se transforma en una contienda armada, escribir es luchar, el texto se convierte en arma y Nellie Campobello en guerrera.

Al mismo tiempo la postura de la escritora se nutría de las evaluaciones que expresaba acerca de la obra de sus colegas que escribían, como ella, sobre la Revolución.²¹ Una vez más, la entrevista de Carballo es uno de los pocos textos de los que disponemos al respecto:

- ¿Qué opina de Mariano Azuela? –Mariano Azuela contó en sus novelas puras mentiras. Como un mal actor, se sobreactuó en lo que dijo sobre la Revolución, sobre los revolucionarios. Es un escritor en blanco y negro.
- ¿Le interesan, de las memorias de José Vasconcelos, los pasajes que se refieren a la Revolución?
- Su testimonio sobre la Revolución es endeble: es sólo un desahogo.
- Y de Martín Luis Guzmán, ¿qué opina?
- El señor Guzmán es, para mí, el mejor escritor de la Revolución. *El águila y la serpiente* me gusta más que *La sombra del caudillo*. Las

²¹ Uno de los múltiples temas que no se han estudiado hasta ahora y en el que tampoco podemos profundizar en el marco de la presente contribución es cómo leyeron los otros narradores la obra de Campobello. Se conoce la apreciación positiva por parte de Guzmán (Gallegos Téllez Rojo 2009: 74); y en la entrevista de Carballo, Campobello dijo: “López y Fuentes lo guarda [*Cartucho*], en lugar preferente, en su biblioteca” (1965: 336).

Memorias de Pancho Villa están basadas en la persona y la personalidad del general: recogen sus verdaderos actos, su manera de hablar (1965: 335).²²

Un poco después añade un comentario sobre la novela de la Revolución en general que contrasta enseguida con *Cartucho*:

Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado (1965: 336).

En su texto autobiográfico expresa otro juicio:

[C]onviene aclarar aquí que en la época en que escribí *Cartucho* yo no había leído ningún libro de la Revolución, ya estuvieran escritos con acierto o sin él. Creo que eran bien pocos, y entiendo, por lo que se contaba de boca en boca, que estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas, representando a los hombres de la Revolución con acentos crueles, en ángulos vulgares (116-117).

Estos juicios consolidan el autorretrato de Campobello de varias maneras, en primer lugar al volver a subrayar que ha sido testigo de los hechos, que es una defensora incansable de la verdad y que por esto rechaza las demás novelas de la Revolución, por juzgarlas mentirosas, en particular la obra de Azuela. Aparta su propia obra del montón al insistir una vez más en su valor testimonial directo subrayando que escribió “lo que me consta del villismo, no lo que me han contado”.

En la última cita la escritora sugiere esta relación directa entre sus textos y el contexto histórico también de una forma más sutil. La afirmación de que no leyó las novelas de la Revolución, apoya su mentira sobre su edad, su insistencia en la verdad y en el conocimiento inmediato de los hechos por cuanto niega una mediación que a menudo interviene en los relatos sobre el pasado, es decir la mediación de representaciones culturales ya más consolidadas (para consideraciones teóricas al respecto, véase Lefere 2013: 47). Ella no necesitó leer otros relatos o testimonios

²² De una manera general, Nellie Campobello no demostraba mucha indulgencia hacia los demás. Felipe Segura Escalona recuerda: “Uno de los temas frecuentes con la señorita Nellie era hablar mal de las personas” (1993: 45); y no es el único testimonio que ilustra su carácter algo agrio o, al menos, contradictorio (véase también Vargas Valdés y García Rufino 2013).

sobre la Revolución, ya que estos textos sólo le habrían apartado de la realidad pura y dura que presencié supuestamente de una forma directa.²³

Esta cita confirma igualmente el carácter contradictorio de sus declaraciones porque sus palabras sobre la novela de la Revolución contradicen su postura de testigo e historiadora. En efecto, Campobello reivindica siempre su conocimiento directo para dar peso a su versión de los hechos. Ahora bien, no usa este argumento cuando trata de sus colegas, porque dice que no los ha leído lo cual no le impide condenarlos de todas formas por sus mentiras. Una contradicción parecida la encontramos en otra afirmación suya cuando insiste ante Emmanuel Carballo en que no había inventado nada y que, por lo tanto, una vez más no hubo mediación entre sus textos y la realidad: “Los hombres de la Revolución, joven, no necesitan que los novelen: traen en sí mismos la novela. No tenían entrañas. Eran unos Nibelungos” (Carballo 1965: 334). Pero un poco después se contradice al señalar la novelización a la que sometía a los mismos temas: “Usted, cuando escribe, ¿qué es lo que se propone? – ‘Intento abrir los nudos vírgenes de la naturaleza, referirme a la entraña de las cosas, de las personas, ver con ojos limpios el espectáculo que me rodea. Me sobra imaginación de novelista: todo lo convierto en imágenes’” (1965: 334).

El hecho de que descarte un parentesco entre su obra y la novela de la Revolución es congruente con su reivindicación de Pancho Villa y los revolucionarios porque demuestra a su manera que la genealogía que se construye no está hecha de escritores sino de guerreros. Pero aquí surge otra paradoja porque al apartarse del grupo de sus colegas se asegura precisamente un estatuto de escritora, al menos si partimos del concepto de paratopía creadora elaborado por el lingüista francés Dominique Maingueneau (2004). Maingueneau postula que el discurso literario se nutre del carácter problemático de su pertenencia a la sociedad y sugiere que la enunciación literaria se constituye a través de la imposibilidad misma de asignarse un verdadero lugar, de su ubicación paratópica. Para legitimarse como tal, el escritor tiende a problematizar su pertenencia a un grupo (paratopía de identidad), a un espacio (paratopía de lugar), a un momento (paratopía temporal) o a una lengua (paratopía lingüística). La postura que Campobello se crea es altamente paratópica, entre otros factores porque se aparta del grupo literario al que se le podría adscribir

²³ En este sentido, su discurso va en contra de la idea propuesta por Marta Portal de que: “la novela de la Revolución es biográfica para asegurar la veracidad de lo narrado, para atestiguar la verificación de los hechos, no por compromiso con el ‘yo’, sino como elemento constitutivo de la conciencia del grupo” (1980: 330).

con más facilidad, el de “los novelistas de la Revolución”.²⁴ En resumidas cuentas, si partimos de la teoría de Maingueneau y de manera paradójica, al negar el parentesco con sus colegas escritores, confirma su propio estatuto de escritora.

Filiaciones con la ‘novela de la Revolución’: hipótesis

Lo menos que se puede decir es que los comentarios de Campobello no estimulan a que se intente entroncar su obra con otros textos literarios que se escribieron sobre la Revolución o calibrar su herencia dentro de la literatura mexicana. Al contrario, invita a que se la siga considerando como una escritora sin ascendencia ni descendencia literaria, que se nutría exclusivamente de su historia personal y que se inspiraba únicamente en la mirada de su infancia o en sus experiencias propias. Pareciera que esta idea ha orientado la lectura de su obra porque llama la atención que las lecturas críticas que se han hecho de los textos de Campobello suelen ser inmanentes y no los relacionan con sus contemporáneos, predecesores o sucesores. Al respecto Rodríguez opina: “La lectura atenta de su obra, paralela a la reflexión que provoca su estudio, determinó la improcedencia de intentar filiar a la escritora con sus contemporáneos” (45).²⁵ Ahora bien, ya que todo autor está inserto en una tradición nacional o extranjera desde la cual es posible comprender su vital relación con el pasado que lo conformó y con el futuro al que contribuye a conformar, no puede sino haber filiaciones y nexos (la referencia a la Biblia es ilustrativa al respecto) que demuestren una vez más que no hay que dejarse guiar por las afirmaciones de Campobello y que, al contrario, es valioso leerla a contrapelo de sus propias sugerencias de lectura.

Sin duda muy a su pesar, sus temas principales pero también su insistencia en el valor histórico de sus textos la hermanan con el corpus de la novela de la Revolución. Respecto a este conjunto de libros, Jorge von Ziegler--quien no es precisamente ningún defensor de la ‘categoría’ ‘novela de la Revolución’--sugirió: “Acaso la única identidad íntima en este vasto y desorganizado mundo narrativo esté en el realismo; no en el

²⁴ Los juicios sobre sus coetáneos contribuyen a que Campobello se autorretrate como una figura aislada y apartada. Es una posición en la que le gustaba presentarse y que usaba como indicio mismo de su valor. Pero según ella, este valor no es reconocido, pues en su prólogo autobiográfico lamenta y al mismo tiempo se orgullece de su marginalidad en el campo literario de su tiempo: “¡Era una bárbara del norte de México! ¡Y así quería escribir, quería opinar!” (110).

²⁵ Rodríguez hace una excepción para *Tomóchic*, de Heriberto Frías, que considera como un antecedente directo de *Cartucho* (45).

realismo como suma de técnicas o procedimientos de la narración, sino en el realismo como intención o actitud representativa” (9). Por esto mismo interesa indagar en cómo la obra de Campobello se relaciona con la de sus contemporáneos novelistas de la Revolución.²⁶ En lo que sigue nos limitaremos a proponer algunas sugerencias relativas a Guzmán y Azuela, lo cual no impide que sería sin duda muy fructífero leer juntos a Campobello y Ramón Puente o Rafael F. Muñoz, como ha sugerido, por ejemplo, Jorge Aguilar Mora (1990: 54, 2007: 24).

En cuanto a la relación entre Campobello y Martín Luis Guzmán, hasta ahora han dominado las alusiones--a menudo encubiertas--sobre la relación íntima entre ambos y es probable que este dato haya contribuido a obstaculizar que se hicieran estudios sobre su relación propiamente intelectual y literaria.²⁷ Una de las pocas investigaciones al respecto es la tesis que Sara Rivera López dedicó a las coincidencias entre *Apuntes Sobre la Vida Militar de Francisco Villa*, de Nellie Campobello y las *Memorias de Pancho Villa* escritas por Guzmán. A pesar del gran interés de este trabajo que desgraciadamente no se ha publicado, queda mucho por comparar entre ambos libros, teniendo en cuenta, por ejemplo, lo que sobre el particular dijo Germán List Arzubide en un tono de broma: “Si dicen que ella le escribió las *Memorias*” (213). Por su parte, también Blanca Rodríguez intentó profundizar en la relación propiamente literaria entre ambos escritores. Si bien argumenta que Guzmán corrigió el estilo de *Cartucho* para que su segunda edición fuera más aceptable (15 y ss.), al mismo tiempo señala que, al menos desde *Memorias de Pancho Villa*, Guzmán reorientó su propio estilo de tal modo que se acercara al estilo

²⁶ Según von Ziegler, se trata de un proyecto poco interesante porque: “A diferencia de otras generaciones, la de estos novelistas no halló otra identidad que la histórica, la de un tema al que consagraron ciertas páginas y la de la época en que éstas fueron urdidas. [...] Leerla [Revolución] o estudiarla en conjunto nos aleja extrañamente de la literatura; no así observarla en cada uno de sus autores, en quienes se nos manifiesta plenamente” (11).

²⁷ Una vez más, no a todos les parece oportuno indagar en esta relación. Jorge Aguilar Mora opina sobre ella: “Campobello y Guzmán tuvieron relaciones personales muy estrechas, compartieron muchas empresas culturales, se ayudaron mutuamente en su labor artística (gracias a Campobello, Guzmán tuvo acceso al manuscrito que le permitió a éste escribir casi la primera mitad de *Las memorias de Pancho Villa*). No obstante, sus obras no pueden ser más disímiles. Excepto por algunos temas, no hay entre ellas ningún rasgo afín. E incluso si confrontamos los temas comunes, qué distancia más enorme hay entre la visión compleja, profunda, conmovedora del villismo en Campobello y la imagen acartonada que da Guzmán de Villa en *Las memorias*... con un estilo ampuloso, anacrónico, hueco y casi ilegible” (2007: 24).

oralizado de la obra de Campobello. Por lo tanto, cabría dilucidar mejor esta relación. En este marco es enigmático el cambio de dedicatoria en las sucesivas ediciones de los *Apuntes Sobre la Vida Militar de Francisco Villa* de Campobello. Aunque la escritora declaró ante Carballo que Guzmán era el mejor escritor sobre la Revolución, con lo cual confirmaba a finales de los años cincuenta la dedicatoria en *Apuntes* en 1940 “Al mejor escritor revolucionario y de la revolución, Martín Luis Guzmán”, en la versión incluida en 1960 en *Mis libros*, abandonó en su nueva dedicatoria a Guzmán a favor de los niños del Norte: “A los niños del norte: Prisioneros de las voces crueles que les roban su alegría”. Este cambio es llamativo y no se explica en ningún momento. Es ilustrativo de cuánto queda por dilucidar y estudiar en relación con este tema.

En lo relativo al juicio campobelleano acerca de Azuela, su carácter severo puede sorprender porque entre las personas de Azuela y Campobello parecen abundar las semejanzas.²⁸ También Azuela había sido villista y con su paisana compartía la pasión por la verdad: “Como escritor independiente, mi norma ha sido la verdad. Mi verdad, si se quiere, pero de todos modos lo que yo he creído que es” (1974: 273). Evidentemente, la actitud de Azuela era disconforme y su decepción con la postrevolución conocida (Portal 1992: 22). Pero lo mismo se puede decir en relación con Campobello quien, ya en *Las manos de mamá*, pero sobre todo en el prólogo a su obra reunida, dejó ver su desencanto con la sociedad y la política postrevolucionarias (Vanden Berghe 2013). También son numerosas las coincidencias temáticas y, en parte, estilísticas entre *Los de abajo* y *Cartucho*, y con razón Rodríguez (40-41) expresa sus dudas respecto a que Campobello no hubiera leído la novela antes de escribir su propio libro. Ya que la crítica no se ha dedicado a buscar eventuales nexos entre ambas obras, lo haremos brevemente en lo que sigue, subrayando que en materia de genealogía literaria, a menudo es difícil ir más allá de lo hipotético y que, en el caso de la escritora y del escritor mexicanos, las coincidencias también pueden haber sido alentadas por el contexto compartido y por haber escuchado historias parecidas o por haber presenciado acontecimientos idénticos.

Abundan las coincidencias de motivos o temas, escenas, retratos y episodios que se cuentan en ambos libros, a veces de una manera semejante

²⁸ Marta Portal explica el juicio negativo de Campobello de la siguiente manera: “Nellie, a la par que daba pábulo a su imaginación infantil, aprendía un trozo de historia patria. Por ello, las historias que empezaron a escribirse en la posrevolución y las crónicas oficiales de la misma no le gustaron, y necesitó contar su versión” (1980: 126). Pero en la hipótesis de Portal faltan motivos concretos que expliquen el juicio de Campobello.

aunque por lo general de un modo más elíptico y breve en *Cartucho*. El letrado de procedencia urbana que se une a los revolucionarios, definido para siempre desde Luis Cervantes, también aparece en *Cartucho* donde los revolucionarios, que no entienden a Epifanio, lo reciben con balazos: “se puso recto, dijo que él moría por una causa que no era la revolución, que él era el amigo del obrero. Algo dijo en palabras raras que nadie recuerda” (63). Ambos textos sugieren por lo tanto un desencuentro temprano entre el intelectual y el pueblo. El sacrificio de un palomo, el pichón, por Demetrio Macías (104) hace pensar en el sacrificio de otro palomo llamado Pancho en *Cartucho*: “El palomo, después de su fama de Pancho Villa, apareció muerto, le volaron la cabeza de un balazo. Mamá se puso muy enojada; nosotros lo asamos en el corral, en una lumbré de boñigas; el coronel Bustillos nos ayudó a pelarlo. Yo creo que él mismo fue el que le tiró el balazo” (51). En ambos textos asistimos a un intento por robar una muchacha, exitoso en el caso de Camila en *Los de abajo* (44), malogrado en *Cartucho* gracias a la iniciativa de la madre de Nellie (54). Asimismo, en los dos libros presenciamos escenas de orejas cortadas, de fusilamientos festivos, etc. En alguna ocasión es como si Campobello continuara una escena de Azuela: Pancracio, el Manteca y los hombres de Demetrio, después de rematar a los federales heridos: “se dedican a desnudar a los que traen mejores ropas. Y con los despojos se visten, y bromean y ríen muy divertidos” (132). Campobello, por su parte, se limita a comentar una escena posterior cuando dice acerca de El Kirilí: “Usaba un anillo ancho en el dedo chiquito; se lo había quitado a un muerto allá en Durango” (50).²⁹ La muerte de Solís que se describe desposeyéndola de todo sentido dramático, casi deshumanizándola, al modo de la técnica grotesca, es semejante a varias muertes en el libro de Campobello, que las desdramatiza de manera casi sistemática; por su parte, la figura de Demetrio Macías en *Los de abajo*, en la que destacan su carisma, grandeza y ecuanimidad hace pensar en el Pancho Villa retratado por Campobello.

En *Cartucho* la expresión “hacer blanco” contribuye a sugerir el carácter lúdico de la Revolución. Elías Acosta pasaba su tiempo libre disparando a modo de juego: “Cuando quería divertirse se ponía a hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban por la calle. Nunca mató a nadie: era jugando y no se disgustaban con él” (49) y lo mismo pasa en *Los de abajo* donde a lo largo de varias páginas se apunta a los enemigos como si fuera un pasatiempo de feria: “¡Mírenlos qué bonitos!-- exclamó Pancracio--. ¡Anden, muchachos, vamos a jugar con ellos!” (84);

²⁹ En este sentido interesa señalar que, desde un punto de vista cronológico, *Cartucho* cuenta episodios posteriores a *Los de abajo*, cuya trama se sitúa entre 1913 y 1915.

y “Los compañeros se prestaban ahora sus armas, y haciendo blancos cruzaban sendas apuestas” (86).³⁰ En *Cartucho*, durante el juego de la Revolución sobra espacio para la alegría y la risa (Vanden Berghe 2012), hasta en las situaciones más desesperadas, y esta misma alegría la encontramos en muchos momentos de *Los de abajo*: “La gran alegría de la partida estriba cabalmente en lo imprevisto. Y por eso los soldados cantan, ríen y charlan locamente” (208). La mirada lúdica en *Cartucho* implica que la narradora sea sensible hacia la belleza y la armonía de la guerra, por ejemplo hacia el aspecto de los revolucionarios que se pintan en todo su esplendor, como Elías quien “era el tipo del hombre bello, usaba mitazas de piel de tigre, una pistola nueva y la cuera de los generales y coroneles” (49). De la misma manera, algunos retratos hechos por Azuela dan cuenta de admiración por el aspecto de los revolucionarios: “Demetrio también vestía de gala: sombrero galoneado, pantalón de gamuza con botonadura de plata y chamarra bordada de hilo de oro” (160).³¹ Más en general destaca el enfoque colectivo de ambas obras en las que escasean los personajes con psicología y vida interior desarrolladas.

Por otra parte cabe relativizar tales coincidencias por cuanto se trata de aspectos que casi se han vuelto clásicos en la novela de la Revolución, como también lo son las coincidencias estilísticas tales como el carácter fragmentario de las dos narraciones, fragmentación que, por cierto, es mayor en *Cartucho* pero que, en ambas, ilustra un alto nivel de adecuación entre el contenido temático y la forma. A la fragmentariedad de la estructura se añaden las descripciones fragmentadas de ciertos cuerpos en *Cartucho*: “Vino una cabeza, una quijada, como seis piernas más, y luego un chapo que tenía un balazo en una costilla, este hombre hablaba mucho; un vientre grave de un ex-general que no abría los ojos; otro clareado en las asentaderas” (117). En *Los de abajo*, aun sin el aspecto abyecto que domina en Campobello, leemos: “se destacaban pechos hinchados, crines revueltas, narices trémulas, ojos ovoides, impetuosos, patas abiertas y como encogidas al impulso de la carrera. Los hombres, de rostro de bronce y dientes de marfil, ojos flameantes” (172). El ritmo en ambos textos es rápido, la narración elíptica y en los dos libros la sensibilidad hacia el ritmo se manifiesta en la inclusión de una canción popular. La edición de *Los de abajo* por Biblos terminaba con la letra de “La Adelita” y su página

³⁰ El tiro al blanco como juego en la Revolución es una imagen que aparece igualmente en *Tropa vieja* (Urquiza 2005: 125-126).

³¹ Si bien encontramos por lo tanto ingredientes y aspectos del juego en *Los de abajo*, su presencia es mucho mayor en *Cartucho*, lo cual se entiende por la tierna edad del personaje de Nellie, como hemos argumentado en una ocasión anterior (2013).

musical y también en la edición de Aguilar las cuartetos de la canción concluían la obra,³² mientras la antepenúltima estampa de la segunda edición de *Cartucho* es un corrido apuntado por Campobello (154).³³ El deseo de remedar el habla popular y espontánea del pueblo igualmente deja su huella en ambos escritores aunque estas coincidencias se encuentran en otras muchas novelas de la Revolución, con lo que la obra de Campobello se incluye plenamente en este corpus.

Sin embargo, quien lea los textos de Campobello y los compare con los de Azuela, López y Fuentes, Urquiza u otros, se dará cuenta de que con ellos también establecen enormes diferencias.³⁴ Sobre *Los de abajo*, Marta Portal ha dicho que “la dialéctica revolucionaria corre a cargo de los personajes semiintelectuales, Luis Cervantes, Alberto Solís y el loco Valderrama. Son, sin duda, estos personajes de ‘en medio’ los que proyectan en sus palabras la concepción de Azuela de la Revolución” (1992: 59). Se trata de una visión en un principio entusiasta pero rápidamente escéptica que impregna también algunos comentarios del narrador que enjuicia la Revolución y a sus hombres a menudo de una manera ambigua. El retrato de Montañés es significativo al respecto: “Montañés deja caer su mano, rendido ya; en su semblante persiste su mirada dulce, en su impassible rostro brillan la ingenuidad del niño y la amoralidad del chacal” (131).³⁵ El revolucionario es ingenuo y amoral a la vez; es alegre y entusiasta como un niño lo cual no impide que se dedique a robar y a matar. Esta misma doble perspectiva se encuentra en una observación que Luis Cervantes hace ante Demetrio Solís: “Mi general, vea usted qué diabluras han hecho los muchachos. ¿No sería conveniente evitarles esto?” (151).³⁶ Las acciones de los revolucionarios se presentan como diabluras--es decir, como acciones ingeniosas hechas por niños--pero diabluras que más vale evitar, por malas.

A la mirada ambigua del intelectual adulto sobre los hombres de la Revolución en *Los de abajo*, en *Tropa vieja*, en *Campamento* y en otras

³² Fueron suprimidas en las ediciones posteriores (209, nota de Portal).

³³ Ya en las páginas anteriores se citan fragmentos de una canción y un corrido (145, 146, 148).

³⁴ Una de ellas concierne a las descripciones de la naturaleza. Según dice Portal, en *Los de abajo*: “El discurso narrativo, se hace, a ratos referencial, descriptivo, o mejor, contemplativo, de la naturaleza” (1992: 48). Esta contemplación está ausente en *Cartucho*.

³⁵ Es llamativo que, al revolucionario, Azuela le aplique dos calificativos que la crítica ha usado para hablar de la narración de *Cartucho*: ingenuidad y amoralidad.

³⁶ En *Tropa vieja*, Carmona dice sobre los amarillos: “Cada vez que salimos con ellos van haciendo diabluras” (113).

muchas novelas y cuentos sobre la Revolución, corresponde en *Cartucho* la mirada entusiasta de una niña para la cual las escenas violentas forman parte del gran juego que es su vida y al que integra a los revolucionarios y a los muertos que llama “mis juguetes de la infancia” en el prólogo de la primera edición (2012: IV). La narradora de Campobello califica a los revolucionarios de niños (puesto que ella misma es una niña, la convivencia con los revolucionarios es grande) y llama sus acciones “travesuras” (56, 160), palabra que no tiene la connotación peyorativa que posee “diabluras” utilizada por Luis Cervantes en *Los de abajo*.³⁷ Si hay algo que distingue los retratos de los revolucionarios en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de *Los de abajo*, pero también de muchos otros textos narrativos sobre la Revolución, no son las acciones de los revolucionarios, pues también los de Campobello matan sin ninguna compasión, cortan orejas como si fuera un pasatiempo y se dejan fusilar estoicos o, al contrario, medrosos. La diferencia consiste en que en los libros de Campobello los revolucionarios se retratan con admiración, como muchachos tiernos, guapos y valientes. En ellos es la ternura con que se hace el retrato del revolucionario la que avala ‘la verdad’. Cuando Carballo le preguntó: “Nellie, ¿cómo crea usted a sus personajes?” contestó: “--Con cariño, con ternura. Los trato como si fueran mis hermanos” (334). Henos aquí ante una afirmación que orienta correctamente la lectura de sus textos.³⁸

En definitiva, abogamos por el estudio de la obra de Nellie Campobello de una manera más sistemática en relación con las novelas de la Revolución mexicana, un *corpus* en el cual ha sido presentada como una figura marginal durante demasiado tiempo. Al mismo tiempo, sería conveniente evitar encerrarla en él,³⁹ e imaginar de forma global una

³⁷ Una diferencia parecida distingue las animalizaciones en *Cartucho* que son menos denigrantes que en *Los de abajo*.

³⁸ Por lo tanto, coincidimos con Marta Portal cuando dice sobre *Cartucho*: “No acierta Dessau--para mí--al pensar que de los episodios de *Cartucho* sale la Revolución como sin sentido y brutal. La Revolución en el pueblo, en el momento de la lucha armada, tuvo mucho del ‘sinsentido’ que aparentan las frases lacónicas de la obra de Nellie Campobello, pero es que ese ‘sinsentido’ es síntoma de la generosidad del pueblo, de su naturalidad” (1980: 126).

³⁹ En este sentido nos unimos al siguiente diagnóstico de Aguilar Mora: “las [obras] de Muñoz o las de Nellie Campobello, han quedado encerradas en ese circuito que sólo las recupera como síntomas de una época, y no les reconoce su valor como discursos narrativos de repercusiones que van más allá de ser meros ‘testimonios’ de acontecimientos de la Revolución Mexicana o de la lucha villista, orozquista, maderista o zapatista... Todavía se siguen editando con la etiqueta que parecen necesitar para tener alguna aspiración de legitimidad y se siguen

relación más flexible entre las novelas de la Revolución y la etiqueta genérica que las engloba para instaurar una nueva libertad crítica a su respecto. Dedicar más atención a los aspectos estilísticos puede ser benéfico en tal proyecto. Asimismo, cabría ver en qué medida los libros de Nellie Campobello conectan con obras posteriores; indagar si es verdad la impresión de Carballo cuando dijo con prudencia que “Su obra no entronca, visiblemente por lo menos, con nuestras obvias corrientes narrativas; por otra parte, su obra influye apenas en las de los nuevos escritores” (1965: 327). El siguiente comentario de Jorge Aguilar Mora puede orientar al respecto:

Para acceder a su literal originalidad se debe sacarlos de ese cajón polvoriento e inútil del género en donde los han colocado esas buenas intenciones que con el tiempo se han convertido en gestos esterilizadores, y colocarlos en el contexto general de la literatura mexicana y latinoamericana. Las novelas de Muñoz y los libros de Campobello tienen más parentesco con las novelas de Carpentier y de Asturias que con *Los de abajo* o *La sombra del caudillo*, para sólo hablar de posibles correspondencias entre novelas memorables (2007: 23).

Como he demostrado en otra ocasión (2012), tiene mucho sentido, por ejemplo, leer a *Cartucho* en comparación con *Pedro Páramo* del que puede ser un antecedente importante pero no reconocido.

Paradojas y contradicciones

El modo vehemente con el que Campobello construye su postura la muestra como una escritora que piensa en categorías polarizadas y que está convencida de conocer la verdad que defiende. Asimismo, esta vehemencia tiende a escamotear las numerosas paradojas y contradicciones que subyacen en sus comentarios. La mayor es tal vez el hecho de que sus alegatos a favor de la verdad se encuentran en textos donde dice mentiras flagrantes.

Una segunda contradicción consiste en que la postura de Campobello como escritora no coincide del todo con sus elecciones vitales como persona. Por el año 1923 abandonó el Norte para instalarse en la Ciudad de México, se integró en el ámbito de la danza y empezó a escribir. Sabemos que solía reunirse con una serie de intelectuales y artistas conocidos;

comentando siempre--incluso por críticos supuestamente heterodoxos--por separado. Nunca se incorporan, como novelas, al curso general de la literatura mexicana, siempre aparecen ‘aparte’” (2007: 22-23).

asimismo de esa época quedan fotografías que muestran a una persona radiante y lujosamente vestida. En el relato que consagró a la figura de Campobello, Elena Poniatowska cuenta: “Muchas fotografías de la sección de sociales la muestran dentro de la élite ensombrerada y altiva, cubierta de lentejuelas, anillos y collares” (2000: 160). Esto sugiere que no era nada ajena a la sociabilidad burguesa o a las mundanidades. De hecho, ella misma portaba las lentejuelas contra las cuales arremete su narradora autoficcional en *Las manos de mamá* (25). Por lo tanto, al menos desde que llegó al Distrito Federal se instala una tensión entre la sencillez que reivindica, su marginalidad social y geográfica de la que se enorgullece, las personas de referencia originales que según ella encarnaban la verdad y, del otro lado, la sociedad en la que comenzó a moverse. Esta tensión evoca la cuestión de la conformidad entre el modo de vida de la persona de Nellie Campobello y la postura que se adjudica como escritora en sus textos y entrevistas. Puede pensarse que tanta insistencia en la verdad y la autenticidad sirve para escamotear esta tensión pero también que Campobello, consciente de las contradicciones, haya deseado redimirse en su discurso, que haya intentado, al menos en él, seguir siendo fiel a sus orígenes y a los valores de su infancia, a la sencillez de la gente del Norte y a los revolucionarios cuya causa nunca dejó de defender. Si fuera así, al construir su postura como escritora habría tratado de limitar su ‘traición’ como persona civil.

Otra paradoja es que tanta insistencia de parte de Campobello en el valor testimonial de sus textos, en su estética mimética y sus referencias extratextuales, ha llevado consigo cierta desatención hacia las cualidades específicamente estilísticas de su obra que, sin embargo, también reivindica. Las pocas veces que se ha referido a su búsqueda del estilo justo, a su aprendizaje en materia de estilo, en efecto, tienden a perderse un poco en medio de sus reclamaciones de historicidad y de verdad. Incluso, algunos lectores han considerado que el estilo de Campobello es el producto de cierto espíritu femenino, de una espontaneidad inconsciente. Alfonso Núñez Alonso escribió que Cartucho no tenía preocupaciones literarias (263) y José Muñoz Coto consideró que “no se ha tomado el trabajo de ser original” porque escribe como es (Vargas Valdés 508). Bajo nuestro punto de vista, al contrario, el enorme valor de la obra de Campobello reside en el terreno del estilo y sería empobrecerla si la consideráramos únicamente en relación al mundo histórico, so pena de olvidar que se presenta también en referencia a las soluciones formales que emergen en el campo literario, como lo ilustra, por ejemplo, su uso de las convenciones del primitivismo o de la parataxis (Vanden Berghe 2012, 2014).

Quizás también a su pesar no podemos sino concluir que se instaura una tensión entre esta pretensión testimonial y sus elecciones formales. La reivindicación de la verdad hace pensar que Campobello se integra en un paradigma ‘positivo’ de la escritura de la historia cuyo supuesto es que la memoria es digna de confianza y que la realidad es representable. Parece estar convencida que se puede contar y alcanzar la verdad, que ésta es universal y fija y de ninguna forma una cuestión de perspectiva. Si no tiene desconfianza en la verdad, tampoco la tiene en la memoria, ya que no la suele problematizar, salvo en una ocasión mediante su narradora autoficcional en *Las manos de mamá* quien dice: “Fragmentarios son los recuerdos de los niños” (23). Pero se trata de una afirmación excepcional en medio de un discurso que parece pretender basarse en un conocimiento no problemático de la verdad y de la memoria. Ahora bien, los aspectos formales de los dos textos de ficción que dedicara a la Revolución, entre los cuales hemos recalcado la fragmentación y la elipsis, son más bien ilustrativos de un paradigma escéptico porque parecen cuestionar, en el nivel de la connotación y de la forma, la idea de que haya una verdad de la que se puede dar cuenta de una forma inteligible. Se podría concluir que problematiza la escritura de la historia de manera sutil al llamar la atención sobre los límites del entendimiento, por ejemplo al evocar el carácter caótico de la Revolución mediante la fragmentación de la forma y la ausencia de nexos causales y, también, al delegar la focalización en una niña.

Esto sugiere que la presencia de esta niña supuestamente histórica puede entenderse de distintas maneras. Al principio de esta contribución la hemos interpretado en función del reclamo de una relación de inmediatez entre la escritora y la historia que cuenta. Sin embargo, la corta edad de la protagonista que no le permite juzgar correctamente puede funcionar igualmente como un descargo de responsabilidad con el que la autora puede distanciarse de los juicios de su personaje y, de esta forma, crearse un *ethos* de autora independiente del *ethos* de su narradora cuando las circunstancias lo exijan.⁴⁰

⁴⁰ En este sentido también es interesante la diferencia entre la primera y la segunda edición donde se suprimen referencias a la historia. Es posible que Campobello haya borrado elementos fácilmente comprobables para asegurar que sus relatos fueran susceptibles de ser sometidos a prueba de su veracidad, para que resistieran al criterio de verificación propia de un discurso factual. Hasta cierto punto esto concuerda con la idea de Rodríguez quien piensa que Campobello eliminó ciertos elementos en la edición de 1940: “para descargar al narrador usual de responsabilidad de su contenido, en especial cuando se trata de relatos con anécdotas históricas” (182).

Sea cual fuere la lectura que se hace de sus elecciones, su *ethos* y su postura, la calidad de su obra hace que sea difícil entender que haya sido olvidada durante tanto tiempo y que--ironía del destino--fuera necesario que se creara una comisión de la verdad que intentara saber cómo murió para que la crítica comenzara a interesarse de una manera más sistemática por ella. Por otra parte, este silencio quizás se explique precisamente por las maneras de mostrarse. Enemiga del lujo de las ciudades pero siempre vestida con ropa elegante; defensora acérrima de la verdad, pero consecuentemente mentirosa; decidida a defender los valores en los que cree pero sin energía suficiente para integrarse en el mundo de las letras, fue una paradoja viviente (por lo cual se le adecuaba bien el apodo bajo el cual se la conoce, ‘Centaura del norte’, que destaca su identidad híbrida) y, por esto mismo, inasequible para las historias de la literatura que prefieren trabajar con categorías claras y excluyentes.

Una vez más, lo que la aleja de la literatura la acerca a la guerra. Sus cambios de identidad, sus juegos de escondite, su gusto por dar pistas falsas son rasgos que hacen pensar en la guerra de guerrillas practicada durante la Revolución, guerra que se define como una táctica militar consistente en ver sin ser visto con la finalidad de sobrevivir y vencer. De esta forma, mediante su discurso, lleno de paradojas y contradicciones, la autora se ha hecho tan inasible como los héroes de su infancia, sus fusilados en la libreta verde. Y quizás le ha movido la misma intención que a ellos; sobrevivir como mujer en un mundo de escritores masculinos, como villista en una época cuando Villa era representado como un vulgar bandido; sobrevivir, en suma, como norteña amante de la naturaleza en una ciudad de México que poco a poco dejaba de ser la ciudad más transparente.

Obras Citadas

- Aguilar Mora, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*. México: Era, 1990.
- . “Cronología de Nellie Campobello”. *Cartucho*. México: Era, 2000. 163-170.
- . “Prólogo. Novela sin joroba”. *Se llevaron el cañón para Bachimba*. México: Era, 2007. 9-45.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Amossy, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: Presses Universitaires de France, L’interrogation philosophique, 2010.

- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Marta Portal Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Páginas autobiográficas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America, 1998.
- Campobello, Nellie. *Ritmos indígenas de México*. México: EDIAPSA, 1940.
- . *Apuntes Sobre la Vida Militar de Francisco Villa*. México: EDIAPSA, 1940.
- . *Cartucho. Relatos de la vida en el norte de México*. México: Era, 2000.
- . *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*. Prólogo de Blanca Rodríguez. México: Factoría, 2006.
- . *Obra reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- . *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Chihuahua: Gobierno de Chihuahua. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte. Edición de Jesús Vargas Valdés, 2012. Facsímil de la primera edición de 1931.
- Carballo, Emmanuel. *Diecisiete protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, S.A., 1965.
- . “Las Obras Completas de Nellie Campobello”. *México en la Cultura* (6 noviembre de 1960): 4.
- De Beer, Gabriella. “Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello”. *América sin nombre*. N°11-12 (diciembre, 2008): 42-48. En línea: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/.../1/ASN_11-12_09.pdf, última fecha de consulta: el 11 de agosto de 2015
- Estrada, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM, Serie El estudio, 2014.
- Gallegos Téllez Rojo, José Roberto. “Correspondencia Martín Luis Guzmán-Nellie Campobello”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 16/43: 59-74.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Glantz, Margo. “Vigencia de Nellie Campobello”. Eds. Mabel Moraña y María Rosa Olivera Williams. *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 123-142.
- González Peña, Carlos. “La Tragedia en Unas Manos”. *México en la Cultura* (13 de julio de 1950): 3.

- Keizman, Betina. "Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política". *CILHA*, 8/9 (2007): 35-40.
- Lefere, Robin. *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor, 2013.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, Collection Poétique, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. París: Colin, 2004.
- Matthews, Irene. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Cal y Arena, 1997.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slatkine Érudition, 2007.
- . *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition, 2011.
- Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXX: 59 (2004): 71-77.
- Paúl Arranz, María del Mar. "La ideología revolucionaria de Gregorio López y Fuentes". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N°18 (1989): 55-78.
- . "La novela de la revolución mexicana y la revolución en la novela". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, Num. 186 (enero-marzo, 1999): 49-57.
- Perelman, Bob. "Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice." *American Literature*. 65/2 (1993): 313-324.
- Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México: Era, 2000.
- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- . "Introducción". *Los de abajo*. Madrid: Cátedra, 1992. 11-68.
- Prada Oropeza, Renato. *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer Periodo*. México: Universidad Iberoamericana Puebla/Universidad Veracruzana, 2006.
- Rabel, Malkah. "Nellie Campobello y la novela de la revolución mexicana". *México en la Cultura* (14 de Diciembre, 1958): 2.
- Rivera López, Sara. *Estudio comparativo de dos novelas de la Revolución mexicana: Memorias de Pancho Villa de Martín Luis Guzmán y Apuntes Sobre la Vida Militar de Pancho Villa de Nellie Campobello*. Tesis para obtener el grado de maestra en literatura mexicana. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM, 1998.

- Segura Escalona, Felipe. "La señorita Nellie". *Revista de la Universidad de México* (julio de 1993): 43-45.
- Urquiza, Francisco L. *Obras escogidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Vanden Berghe, Kristine. "Cartucho, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2012. 515-539.
- . *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello*. Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas. Colección Nexos y diferencias, n°36, 2013.
- . "Lo no dicho en *Corazón de Kaláshnikov* de Alejandro Páez Varela. Personajes, causalidades, parataxis". *Literatura mexicana*. 25/2 (2014): 93-110.
- Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino. *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Chihuahua: Secretaría de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno del Estado de Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense, 2013.
- Von Ziegler, Jorge. "Novelistas o novela de la Revolución Mexicana". *Hora Crítica*. México: Premia editora, 1988. 7-11.