

CARTUCHO, DE NELLIE CAMPOBELLO,
ANTECEDENTE PRIMITIVISTA
DE PEDRO PÁRAMO

Que no sea sencillo elucidar en qué consiste la tan aclamada originalidad de *Cartucho* (1931), lo ilustra la variada adjetivación que la crítica ha empleado para dar cuenta de él. A la visión ofrecida en la colección de estampas que Nellie Campobello (1900-1986) escribió sobre la Revolución en el Norte de México, se la ha calificado, entre otras muchas maneras, de “infantil y dramática”¹, de “inocentemente objetiva, o naturalmente objetiva”², de estar teñida de “crueldad lacónica”³ y de “directa, objetiva, amoral, inmediata de una auténtica niña”⁴. En lo que sigue se analizará una serie de recursos formales para argumentar que *Cartucho* también puede ser caracterizado de primitivista, un adjetivo que no he visto aplicado hasta ahora a la prosa de Campobello. Pienso, sin embargo, que se puede sostener que la perspectiva principal desde la cual en el libro se contempla la Revolución mexicana, se construye mediante varios rasgos del primitivismo según la acepción que confiere Erik Camayd-Freixas al término en su estudio *Realismo mágico y primitivismo*⁵.

¹ ANTONIO CASTRO LEAL, *La novela de la Revolución mexicana*, Aguilar, México, 1970, p. 923.

² MARTA PORTAL, *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, p. 125.

³ ELENA PONIATOWSKA, *Las siete cabritas*, Era, México, 2000, p. 157.

⁴ JORGE AGUILAR MORA, “El silencio de Nellie Campobello”, prólogo a *Cartucho*, de Nellie Campobello, Era, México, 2000, p. 20.

⁵ ERIK CAMAYD-FREIXAS, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, Lanham, 1998. Tal vez no sobra advertir que el término ‘primitivo’, aunque pueda criticarse por etnocéntrico, es empleado por Camayd-Freixas sin afán de exaltar o de denigrar y sí con un estricto sentido descriptivo (p. 14). No lo

Concepto de contenidos múltiples, el primitivismo moderno supone una revalorización de las culturas primitivas en las artes y literaturas occidentales. En América Latina, recibió un empuje particular después de la Revolución mexicana en las décadas que van de 1920 a 1940⁶, lo cual es interesante porque es, respectivamente, el referente y la época de publicación de *Cartucho*. En la narrativa, el primitivismo comprende una serie de formas literarias –entre otras, el realismo mágico– que se basan en un conjunto de convenciones derivadas de las normas de las sociedades arcaicas y que suponen un cambio de aproximación de la realidad, un trueque de códigos y convenciones (p. 41). Este cambio hace que se exageren los rasgos, las proporciones, los colores y que se abandone “el realismo visual en favor de un ‘realismo intelectual’ de carácter infantil o primitivo” (p. 40). Reparemos en que los estudiosos del primitivismo a menudo emplean simultánea y a veces indistintamente los calificativos “infantil o primitivo”, ya que será significativo para nuestro análisis de *Cartucho*.

Si el presente estudio se basa en el de Camayd-Freixas, se propone también matizar las conclusiones a las que llega en cuanto al carácter innovador de las soluciones aportadas por Rulfo a determinadas aporías del primitivismo en las que habían desembocado *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz*. Más en concreto, intentaré demostrar que algunas de esas soluciones ya las había ensayado, intuido, vislumbrado o encontrado Nellie Campobello en *Cartucho*. Para tal fin, conviene sacar a la luz el modo en que Campobello logró evitar algunos problemas que acechaban en el primitivismo, cotejando los recursos que se detectan en su libro, con los que Camayd-Freixas destaca en *Pedro Páramo*. Luego, profundizaremos en los rasgos concretos que toma la perspectiva primitivista en *Cartucho*, siempre tomando como punto de partida la teoría expuesta en *Realismo mágico y primitivismo*. Terminaremos por preguntarnos si es posible

utilizamos en el sentido que le da LUIS LEAL en su ensayo acerca del cuento sobre la Revolución mexicana cuando distingue entre la forma primitiva y la más desarrollada de dicha cuentística: “en su forma más primitiva puede ser el relato de una simple anécdota o la descripción de un episodio cualquiera; en su forma más desarrollada puede tratar de complicados procesos psicológicos o convertirse en sutil sátira social” (“La estructura de *Pedro Páramo*”, en Helmy F. Giacomán, *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya-Las Américas, New York, 1974, p. 100).

⁶ E. CAMAYD-FREIXAS, *op. cit.*, p. 25.

proponer para *Cartucho* una lectura literal y figurada, o lúdica y alegórica, dos tipos de lecturas a las que invita, según ha argumentado Camayd-Freixas, un texto escrito desde una perspectiva primitiva. Pero antes de entrar en el análisis, explicaré brevemente cómo llegué a asociar la obra de Campobello con el primitivismo estético.

En una ocasión anterior⁷, procuré demostrar que la narradora de *Cartucho*, al describir la Revolución como si fuera un juego, compartía algunas ideas sobre lo lúdico, en relación con lo bélico, propuestas por el historiador de la cultura, Johan Huizinga, en su ensayo *Homo ludens* (1938), escrito en la misma década que *Cartucho*⁸. La narradora describe la lucha utilizando el léxico del juego. En la estampa “Tragedia de Martín”, por ejemplo, cuenta que “jugando a balazos ninguno se le escapó” (p. 154)⁹; el asistente de Elías Acosta “les hizo a los changos el juego” (p. 157), y, en boca de otro revolucionario, Ismael, apunta: “¡Ah qué Martín tan travieso, cómo se burlaba de aquellos malditos changos! Cómo jugaba con ellos, había que verlo” (p. 160, las cursivas son mías). En *Cartucho*, la guerra está bajo el signo de la risa y se asocia con la niñez. Los revolucionarios son comparados varias veces con niños, mediante los nexos “como” o “como si”, comparaciones en las que la risa y la alegría funcionan como *tertio comparationis*. La brutalidad de las escenas, el horror y el dolor de la Revolución no impiden que los soldados se rían constantemente. Así, cuando algunos soldados aconsejan al general López que piense dos veces antes de fusilar a unos americanos, el general, según su hermano, reaccionó “riéndose como si fuera un niño”: “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»” (p. 98). Además, los rasgos que la narradora atribuye a la Revolución –belleza, alegría, despreocupación, libertad– coinciden con los

⁷ KRISTINE VANDEN BERGHE, “Alegría en la Revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello”, *LMM*, 2010, núm. 21, 151-170 (núm. especial dedicado al *Centenario de la Revolución Mexicana*).

⁸ JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2007. Aunque es la principal, esta perspectiva no es la única y la narradora da cuenta del desamparo que sienten su madre y otros adultos a la par de que a veces ella misma se entristece por lo que pasa.

⁹ Todas las referencias a *Cartucho* son a la edición de 2000 por Era (México). En adelante cito en texto, indicando número de página.

ingredientes que Huizinga considera como básicos del juego y, al mismo tiempo, de lo lúdico en cierta “categoría” de guerra, es decir, en la guerra primitiva o arcaica¹⁰.

Las coincidencias entre la teoría de la guerra primitiva como juego, que formula Huizinga, y la presentación literaria de la Revolución mexicana como juego, que propone la voz narrativa en *Cartucho*, me llevaron a indagar en qué medida la perspectiva desde la que se observa la realidad en este libro tiene ciertas características que se suelen asociar con el primitivismo estético¹¹. A su vez, esta idea me conectó con el análisis que Camayd-Freixas dedica al primitivismo en Rulfo, García Márquez, Asturias y Carpentier¹². Que quizás no resultara descabellado explorar esta vía, lo sugerían asimismo dos destacados críticos de Campobello, Blanca Rodríguez y Jorge Aguilar Mora. Rodríguez, en uno de los estudios más completos y documentados sobre Campobello, apunta que se puede vislumbrar una relación con Rulfo¹³. Por su parte, en el prólogo que escribió para la edición de *Cartucho*, publicado por Era en 2000, Aguilar Mora postulaba una genealogía entre *Cartucho*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*: “*Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho* de Nellie Campobello”¹⁴. De esta manera, aunque sin referirse al estudio de Camayd-Freixas, sugería que *Cartucho* se añadiera al árbol genealógico propuesto por éste:

¹⁰ Las luchas en Grecia, en China, los duelos o los torneos medievales, entre otras formas agonales, suponen la importancia de la forma estética, el respeto por las ‘reglas del juego’ y una gran libertad. Al contrario: “La teoría de la guerra total ha renunciado al último resto de lo lúdico en la guerra y, con ello, a la cultura, al derecho y a la humanidad en general” (J. HUIZINGA, *op. cit.*, p. 118).

¹¹ Emplearé la voz ‘perspectiva’ o ‘punto de vista’ según el sentido que, basándose en una serie de autoridades, le otorga Camayd-Freixas, de “categoría primaria del discurso narrativo... que determina muchos de los demás aspectos formales de la obra, desde su lenguaje hasta su composición. A un largo camino de la simple distinción entre primera y tercera persona, la investigación del punto de vista revela cada vez mayores complejidades y posibilidades textuales: voz, tono, distancia, fraseología, multiplicidad de perspectivas, niveles diegéticos” (*ibid.*, p. 54).

¹² Y en el que, en dos ocasiones, se refiere a *Homo ludens* de Huizinga, véase CAMAYD-FREIXAS, pp. 63 y 76.

¹³ *Ibid.*, pp. 327, 334, 336 y 338.

¹⁴ J. AGUILAR MORA, “El silencio de...”, p. 10.

Al mirar atrás desde *Pedro Páramo*, se revelan *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* como novelas-manifiestos, donde los contrastes imprevistos tienen que ser presentados con toda su mecánica de sincretismos, como parte de una tesis fundadora de la revaloración de la Primitiva América en la ficción contemporánea. Proactivamente, *Pedro Páramo* es el momento de la sutileza, del avance crucial de un sistema expresivo que habría de adquirir inusitada fruición en *Cien años de soledad*¹⁵.

Pese a que Aguilar Mora destaca coincidencias relevantes entre *Cartucho* y *Pedro Páramo*, decidió no profundizar en el tema: “Nadie ha hecho la genealogía de la narrativa de la Revolución mexicana: por ello es imposible darle aquí una interpretación más amplia a esta estrecha filiación de *Cartucho* con *Pedro Páramo*”¹⁶. Contribuir a dibujar esta genealogía y a interpretar dicha filiación es lo que me propongo hacer a continuación.

LA CONSTITUCIÓN DEL PRIMITIVISMO ESTÉTICO

En opinión de Camayd-Freixas, Rulfo merece el lugar que ocupa actualmente en la historia literaria porque aportó soluciones acertadas a la crisis de la autoridad y de la verosimilitud que novelas como *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* habían revelado¹⁷. En esas novelas, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias habían identificado tres problemas fundamentales de la expresión mágico-realista: la distancia del autor, culto y moderno, frente al mundo narrado, primitivo y arcaico; la escisión entre el punto de vista de este mundo y la voz narrativa y, finalmente, el uso de un lenguaje culto para hablar de un mundo que no lo es. Con miras a dar una mayor coherencia a la perspectiva primitivista, Rulfo introdujo soluciones que, a veces tentativas, a menudo construidas a partir de medios algo distintos o en combinación con otra perspectiva, ya se pueden vislumbrar en *Cartucho*.

La primera solución de Rulfo es que abandona los temas afroamericanos o indígenas para escribir sobre un mundo

¹⁵ CAMAYD-FREIXAS, p. 215. Aquí cabe dejar bien claro que entre *Cartucho* y estas novelas también se miden diferencias enormes. Por ejemplo, el texto de Campobello carece de diversos rasgos del realismo mágico que son una consecuencia del punto de vista primitivo en los autores mencionados.

¹⁶ J. AGUILAR MORA, “El silencio de...”, p. 13.

¹⁷ CAMAYD-FREIXAS, p. 207.

provinciano y rural, lo cual disminuye la distancia entre autor y mundo narrado que había hecho que fuera problemático que Asturias y Carpentier hablaran legítimamente de su tema. Rulfo solía recalcar que el mundo rural se encontraba cerca de su experiencia personal y repetía que escribía sobre su pasado: “Quería otras historias, las que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente”¹⁸. Provinciana y rural es, también, la realidad retratada en *Cartucho*, cuyas estampas comentan lo que pasa en el norte de México, y, sobre todo, en las calles de Hidalgo del Parral. También en este caso la extracción racial, cultural y geográfica de los personajes fue compartida por la autora que nació allí y que, en un texto autobiográfico de 1960, reivindica esta pertenencia tal y como lo hizo Rulfo en su tiempo: “Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña”¹⁹. La oración “vi y escuché en mi pueblo” de Rulfo y el sintagma “vistos por mis ojos” de Campobello se hacen eco. La coincidencia entre la extracción de los personajes que habitan el mundo narrado y la de los dos autores mexicanos contribuye a mitigar la crisis de la autoridad manifiesta en sus antecesores guatemalteco y cubano, entre otros.

Un segundo conjunto de recursos permite a Rulfo resolver un problema afín: la escisión entre un narrador occidental ilustrado y el mundo primitivo narrado. En *Pedro Páramo* logra que la escisión desaparezca, narrando sobre la vida de un pueblo fantasma abandonado. El que los personajes estén muertos hace que la historia pueda fluir libremente sin los tradicionales límites de tiempo, espacio e identidad. También en *Cartucho*, la falta de constreñimiento, sobre todo en el dominio temporal, llama la atención y provoca que en esta obra la lectura se vuelva ardua. De la misma manera que en *Pedro Páramo*, el lector debe hacer un esfuerzo por reconstruir la temporalidad a partir de un texto fragmentado, el lector de *Cartucho* tampoco tiene muchos asideros temporales a los que pueda aferrarse, pues las estampas no parecen ordenadas por una cronología ‘lógica’, por un tiempo occidental que implique un progreso lineal del pasado al futu-

¹⁸ JUAN RULFO, “*Pedro Páramo* treinta años después”, en Alejandro Sandoval, *Los murmullos: Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Katún, México, 1986, p. 70.

¹⁹ N. CAMPOBELLO, *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*, Factoría, México, 2006, p. 103.

ro²⁰. En el libro de Campobello, este efecto surge no porque las voces de los personajes vengan de un más allá, sino porque la narradora principal, cuya mirada construye los acontecimientos y cuya voz filtra los relatos que escucha de su madre y de los otros habitantes de su pueblo, es una niña provinciana que (aún) no tiene una conciencia adulta u occidental del tiempo que pasa y que a menudo es incapaz de identificar las fechas o los años en los que se producen los eventos. Al contrario, sí identifica los momentos menos abstractos, los más concretos del día: “Pasaron las fuerzas de Rodolfo Fierro rumbo a Las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día?, ¿qué mes?, ¿qué año?” (p. 104), o “Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año?” (p. 152). El personaje rural e infantil creado por Campobello permite producir un efecto semejante a aquél provocado por los personajes muertos de Rulfo.

Entre los recursos que permitieron a éste solucionar el problema de la incompatibilidad entre la ideología primitiva de los personajes y la presencia de un narrador ilustrado, el más impactante es quizá la casi total extinción del narrador, ya que *Pedro Páramo* es esencialmente una novela dialogada. En este punto, la solución de Campobello se distingue de manera radical del recurso rulfiano. En las estampas de *Cartucho* no sólo hay un narrador que se dirige al lector, sino que la presencia de este narrador es bastante *protagónica*, pues tanto o más prominentes que los eventos descritos son los comentarios y las elucubraciones por parte de la voz narrativa que acaparan la atención del lector por ser tan poco comunes y escapar a los tópicos literarios. El hecho de que hable en primera persona y obedezca al nombre de Nellie —una sola mención en la segunda edición de 1940 hacia el final del libro (p. 132) basta para hacer explícita la coincidencia autoficcional sobreentendida entre la narradora y la autora— contribuye a darle una visibilidad especial. Esta narradora, sin embargo, percibe las cosas de la misma manera que sus personajes del mundo arcaico de Hidalgo del Parral durante

²⁰ SARA RIVERA LÓPEZ diagnostica, con razón, que “Las indeterminaciones y vacíos geográficos, narrativos, textuales, biográficos, siguen afectando hoy en día la recepción del texto” (“La lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Iztapalapa*, 2002, núm. 52, p. 22). Es un rasgo que ha llamado la atención de la crítica sin que ésta lo haya relacionado con la tan comentada fragmentación rulfiana.

la Revolución mexicana, porque es una de las moradoras de este mundo en cuya ideología participa²¹.

Sin embargo, el personaje narrador de Campobello se particulariza sobre todo porque se presenta como una niña que adopta un habla y una perspectiva infantiles. Si ésta es afín a la ideología primitiva, por cuanto comparte con ella su índole irracional, ingenua y falible (desde el punto de vista de un lector occidental adulto), al mismo tiempo se distingue de ella en la medida en que la lengua y la mirada de la infancia a veces parecen suplir una perspectiva individual, desviada del colectivismo inherente al primitivismo. Esto hace que en ocasiones parezca más legítimo atribuir ciertos fragmentos del texto a la perspectiva infantil que a la primitiva. A menudo, sin embargo, y como se argumentará en el apartado siguiente, es difícil saber en qué medida una mirada, un comentario, una comparación, se explican por una perspectiva arcaica, o hasta dónde se pueden atribuir a la infancia, por más que ésta transcurra en un medio primitivo u occidental. ¿Quién puede decir a ciencia cierta cuándo la narradora niña repite lo que escucha de boca de su madre, de vecinos y parientes?, ¿cómo saber hasta qué punto contempla los acontecimientos a través de los ojos de los adultos? La combinación peregrina de dos perspectivas falibles, la primitiva-colectiva y la infantil-individual en grados y modos variables y sin que a veces sea claro cuál de las dos tome a cargo el discurso, es uno de los signos distintivos de *Cartucho*²². Esto explica su originalidad, pero igualmente la dificultad que supone su lectura.

El tercer hallazgo rulfiano, de índole lingüística, implica que ya no hay la escisión insuperable entre lengua culta, escrita, y lengua puesta en la boca de los personajes arcaicos. De lo mucho que se ha dicho sobre la lengua de Rulfo, retengamos ante todo la dificultad de distinguir entre el habla popular y lo que pertenece a la recreación poética, un tema de sobra conocido que ha hecho correr tinta, pues muchos críticos de *Pedro Páramo* han resaltado que Rulfo supo como nadie fusionar ambos. El re-

²¹ Al mismo tiempo, es particular por su despreocupación infantil, que se distingue de la tristeza que produce la Revolución entre muchos adultos.

²² MAX PARRA analiza de manera fina y acertada esta combinación de lo infantil con lo regional en *Cartucho*, aunque no desde la perspectiva del primitivismo que aquí nos guía (“Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, en *RCLL*, 1998, núm. 47, p. 167; véase también su libro *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the literary imagination of Mexico*, University of Texas Press, Austin, 2005).

sultado de esta unión es un lenguaje que destaca por lo elíptico, lo breve, lo lacónico. El siguiente comentario que hizo Enrique Pupo-Walker acerca de la lengua de Rulfo llama la atención sobre estos rasgos y es representativo:

la economía debe señalarse como la premisa fundamental en la estética de Rulfo. Hay siempre, por parte del escritor, un obsesivo empeño por apretar la materia narrativa... Sus personajes nunca utilizan un léxico que no sea el que lógicamente les pertenece. Pero aunque así lo parezca, cuidémonos de tomar esta idea demasiado al pie de la letra. Porque si bien se ve, lo que Rulfo hace es elaborar ese lenguaje humilde hasta darle categoría estética²³.

Un recorrido simultáneo por la crítica de *Cartucho*, cuyos lectores emplean a menudo calificativos parecidos a aquellos que se utilizan para dar cuenta del estilo de Rulfo, comprueba que las coincidencias entre la lengua y el estilo literarios de Rulfo y de Campobello son numerosas. Repárese en ellas en los siguientes comentarios que hicieron, respectivamente, De Beer y Portal sobre el lenguaje de *Cartucho*: “estilo cortado, nítido e incisivo”²⁴ y “nuevo y expresivo y a pesar de la economía de palabras, sugerente y conciso, sin remilgos ni rodeos estilísticos”²⁵. Por su lado, Blanca Rodríguez subraya la autenticidad del lenguaje: “no sólo regional, sino más íntimo, pues reflejaba la conversación familiar y específicamente, la de las mujeres”²⁶.

Sobre Nellie Campobello, escritora al fin y al cabo poco estudiada, mujer que dice ser de escasas letras –en *Las manos de mamá* explica que no quiso ir a la escuela porque ésta le parecía que limitaba su libertad²⁷– y que, además, en *Cartucho* construye un autorretrato infantil, se tendería a pensar que fuera una especie de *genio lego*, que este hallazgo haya sido inconsciente. El texto autobiográfico que publicó como prólogo a su obra

²³ ENRIQUE PUPO-WALKER, “Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, p. 167.

²⁴ GABRIELLA DE BEER, “Nellie Campobello, escritora de la Revolución mexicana”, *CuA*, 1979, núm. 223, p. 213.

²⁵ M. PORTAL, *op. cit.*, p. 126.

²⁶ BLANCA RODRÍGUEZ, *Nellie Campobello: eros y violencia*, UNAM, México, 1998, p. 13.

²⁷ N. CAMPOBELLO, *Las manos de mamá*, ed. cit., p. 60.

reunida²⁸ sugiere todo lo contrario. En él, Campobello no sólo comenta varias veces la dificultad técnica que supuso para ella escribir *Cartucho*, sino que, además, identifica su mayor problema como una cuestión de registro, un problema que verbaliza utilizando los mismos términos –voz, autoridad– que Camayd-Freixas:

Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo²⁹.

Éste y otros comentarios que Campobello hace sobre su libro en dicho texto ilustran que tenía una aguda y temprana sensibilidad hacia un tema muy actual y analizado principalmente desde el campo de los estudios subalternos, el de la importancia de elegir una voz y una perspectiva que le permitieran hablar de manera legítima sobre su tema³⁰. Asimismo, se puso en busca de una solución que debía ser una voz que ella llama inconsciente y que, desde nuestra óptica podríamos llamar irracional, ingenua y falible, la cual garantizara la coherencia ideológica de sus estampas. De esta manera, la escritora mexicana quiso transmitir lo que ella consideraba sus ‘verdades’, representar la perspectiva y la dignidad de su gente, lo cual venía a ser lo mismo que hacerles una especie de justicia literaria. Por lo tanto, lo que se ha dicho sobre Rulfo, que no explicaba sino que representaba con respeto la mentalidad del otro, también se puede decir de Nellie

²⁸ N. CAMPOBELLO, *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960.

²⁹ N. CAMPOBELLO, *Las manos de mamá*, ed. cit., p. 97.

³⁰ Más adelante en el texto vuelve sobre el mismo problema empleando palabras semejantes: “Para escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía. Era necesario encontrarla; nadie me la iba a regalar... entonces sostuve conmigo misma algo así como un forcejeo: ¿podría decir, con voz limpia, sin apasionamiento, las verdades que formaban parte de mi historia familiar?” (*ibid.*, pp. 100-101) o, “Me propuse, desde aquel momento, aclarar, hablar de las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos. Pero quererlo no me hacía capaz; necesitaba yo una disciplina” (*ibid.*, p. 103). Al respecto, coincido con De Beer cuando dice: “La palabra *disciplina* con sus connotaciones de exactitud, rigor y forma constituye la esencia estilística de *Cartucho*” (art. cit., p. 215). En comparación, resulta algo paradójico que un escritor tan afamado como Rulfo insistiera, al contrario, en su condición de aficionado.

Campobello³¹. A pesar de la cantidad importante de semejanzas estilísticas en la obra de ambos escritores, hay pocas alusiones a Rulfo en la crítica sobre Campobello o a ésta en la crítica sobre Rulfo (y, sobre todo, muchas veces no pasan de ser alusiones), con lo cual Rulfo, más que con su vecina contemporánea mexicana, sigue siendo asociado ante todo con Azuela y Guzmán o con sus coetáneos geográficamente algo más lejanos como Faulkner³². En este sentido resalta la lectura de Aguilar Mora que, al afirmar que sin *Cartucho* no hubiera sido posible *Pedro Páramo*, se basa en un argumento de lengua³³. Aunque siempre

³¹ PARRA deduce de esto que Campobello se acerca mejor que ningún otro escritor de la época a lo que hoy llamaríamos una perspectiva ‘subalterna’ de la Revolución (art. cit., p. 169). Asimismo, considera que *Cartucho* es único por cuanto “the events narrated are not subordinated to a value system that is external to the regional cultural world of the characters” (*op. cit.*, p. 49).

³² RAFAEL OLEA FRANCO ve una relación entre Rulfo y Campobello en la medida en que los narradores de ambos cuentan los sucesos más atroces de una manera casi neutral (“Una revolución en la literatura y en la historia”, ponencia presentada en el “Encuentro de Mexicanistas”, Amberes, 21 de septiembre de 2010, en línea en: <http://www.mexicanistas.eu/uploads/Una%20revolucion%20en%20la%20literatura%20y%20en%20la%20historia-Rafael%20Olea%20Franco.pdf>, s.p.). MARY LOUISE PRATT establece un lazo entre los dos basándose en la memoria dispersa, lo cual hace pensar en lo que llamaremos después el peso de la colectividad: “Rechazó todas las variedades de autoridad narrativa monológica, para experimentar con una autoridad narrativa *dispersa* como es la memoria. En este aspecto, ella es una precursora importante, y no reconocida, del Juan Rulfo de *Pedro Páramo*, del Agustín Yáñez de *Al filo del agua*, del Carlos Fuentes de *La región más transparente*, de la Elena Garro de *Recuerdos del porvenir*” (“Mi cigarro, mi singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello”, *RevIb*, 2004, núm. 206, p. 264). Ya antes, en una nota a pie de página (*ibid.*, p. 255), había sugerido que una comparación de Campobello con Juan Rulfo sería interesante pero no profundiza en el tema. Por su parte, ELENA PONIA-TOWSKA establece una relación genealógica entre Campobello y Elena Garro (*op. cit.*, p. 155) y en la contraportada de la traducción de *Cartucho* al francés (*Cartouche: histoires vraies de la révolution mexicaine*, Caractères, Paris, 2009), la traductora FLORENCE OLIVIER afirma: “Nellie Campobello ha inaugurado un estilo lapidario que, más tarde, habría podido inspirar a Juan Rulfo” (la traducción es mía).

³³ J. AGUILAR MORA aclara: “ese parentesco en acción del silencio con la sobriedad irónica, tierna, de frases elípticas, breves, brevísimas, a veces casi imposiblemente breves; esa velocidad de la narración que, sin transición, recorre instantáneamente todos los registros del lenguaje y todas las intensidades de la realidad; esas metáforas súbitas y reveladoras de una acendrada unidad y fragilidad del mundo” (“El silencio de...”, p. 10).

sea arriesgado hablar de la génesis de un texto literario, y más peligroso aún resulte presentarla como efecto de una influencia, es difícil no reparar en la asombrosa semejanza entre el estilo de Campobello y el de Rulfo³⁴.

CONVENCIONES DE LA PERSPECTIVA PRIMITIVISTA

Si bien hay que evitar caer en generalizaciones acerca de lo primitivo, los estudiosos del tema coinciden en advertir que el primitivismo estético (Picasso, Klee, Botero, Lam...) se basa en una serie de convenciones que comparte con el arte de vanguardia. Entre ellas, el abandono de un estilo que se enraiza en la percepción a favor de otro, basado en la conceptualización que cambia la perspectiva –en una tendencia expresionista, geométrica, estilizada, hiperbólica– y que trueca los códigos del realismo tradicional³⁵. Entre las convenciones específicas y narrativas que este ‘realismo conceptual’ presenta en la obra de Rulfo, retenemos la confusión entre la vida y la muerte, una fluidez ontológica general, la importancia de la comunidad frente al individuo y la lógica de lo concreto. En grados distintos, son convenciones que impregnan el punto de vista desde el cual la narradora de Parral cuenta los episodios de la Revolución mexicana en su pueblo aunque, como ya hemos dicho antes, a veces no sea claro si tal visión debe atribuirse a la falibilidad de la perspectiva infantil o a la ideología primitiva colectiva propiamente dicha. De hecho, a menudo, se tiene la impresión de que las dos confluyen y se refuerzan.

En *Cartucho* la frontera entre vida y muerte no pocas veces es borrosa y la vida terrenal es tan fugaz que siempre parece estar a punto de bascular hacia la muerte. Esta inminencia bien puede explicar la impavidez con la que la niña relata las muertes de los soldados y el estoicismo que les atribuye. Recordemos a San-

³⁴ Es de notar que Rulfo no haya mencionado a Campobello. Como se sabe, cuando se le comentaban los parecidos de sus textos con las novelas de Faulkner, solía replicar que el libro que lo había influenciado de verdad era *Gente independiente*, novela del escritor islandés Halldor Laxness (por ejemplo, citado por Carlos Fuentes en *El Universal*, 8 de enero de 2005).

³⁵ Las expresiones ‘realismo conceptual’ o ‘conceptualización’ vienen de WILLIAM RUBIN (*Primitivism in the 20th century art: affinity of the tribal and modern*, Modern Museum of Art, New York, 1984) y son adoptadas como instrumentos analíticos por Camayd-Freixas.

tos Ruiz, por ejemplo, que sabía que iba a ser fusilado: “dos horas antes de morir se rasuró y les dijo que lo hacía para que su hermana no lo viera feo” (p. 91); el chofer del general Fierro, que se conforma con su mala suerte: “Está bueno, voy a morir, andamos en la bola, sólo les pido que manden este sobre a Chihuahua” (p. 93); Pablito, al corriente de la suerte que correrá: “No lloró, no dijo palabras escogidas. No mandó cartas. La mañana de su fusilamiento pidió que le llevaran de almorzar” (p. 98); o Perfecto Olivas, ya frente al panteón: “Su aspecto desganado decía a las claras que no le interesaba nada de lo que pasaba” (p. 108) y el soldado Manuel, quien “se rindió sin alardes” (p. 126). Estas imágenes no dejan de recordar la impasibilidad con la que ciertos personajes de Rulfo se enfrentan con la muerte.

La cercanía entre la vida y la muerte explica también que la narradora describa a los muertos como si aún estuvieran vivos, un efecto que consigue al asociar con verbos que semánticamente denotan una voluntad o una acción. El Kirilí: “se quedó dentro del agua enfriando su cuerpo y *apretando*, entre los tejidos de su carne porosa, unas balas que lo quemaron” (p. 50, en las citas siguientes, las cursivas son mías); el coronel Bufanda, muerto, “*Tenía un gesto* de satisfacción” y “*siguió sonriendo*” (p. 73); el mocho muerto: “estaba tirado muy recto como *haciendo un saludo* militar” (p. 77); a un cigarrillo caído, “el colgado parecía *buscarlo* con la lengua” (p. 87) y los cuerpos de los Herrera: “*cobijaron* balas que no iban dirigidas a ellos” (p. 151). Pero también ocurre lo contrario, que a los vivos los describe como si ya estuvieran muertos. El mocho que, muerto, parecía vivo, cuando estaba vivo, ya parecía un muerto “el hombre mocho que pasó frente a la casa ya estaba muerto” (p. 77); a Rafael, el trompeta del cerro de La Iguana, la narradora lo considera ya medio muerto, aunque está vivo: “pensé que llevaba los pantalones de un muerto” (p. 61) y sobre un centinela cuenta: “no murió junto a la piedra grande. Él ya era un fantasma. Tenía cinco cartuchos mohosos en sus manos y un gesto que regaló a nuestros ojos” (p. 82).

Que la diferencia entre la vida y la muerte no sea nítida a los ojos de la narradora, lo sugiere la presencia del fantasma en sus estampas³⁶ así como su uso ocasional del verbo ‘dormir’ para hablar de la muerte: “Se quedó dormido Antonio Silva, hombre que levantó mucha polvareda entre las gentes del

³⁶ Quizás se podrían relacionar los ‘fantasmas’ de Campobello con las almas en pena en Comala.

Parral” (p. 56); la madre de la narradora: “se quedó dormida allá en Chihuahua” (p. 84); en la estampa “Desde una ventana”, la niña se alegra de la presencia de un cuerpo frente a su casa “durmiendo allí, junto de mí” (p. 89); los brazos de Pablo Mares “se durmieron junto con el rifle después de un canto de balas” (p. 142); a Perfecto Olivas “le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre sobre su sarape gris de águilas verdes” (p. 108) y “Villa y Trillo también se quedaron allí, dormidos para siempre” (p. 127). Esta concepción de los cuerpos muertos a los que se atribuyen características de los vivos apunta –lo señala González Boixo con respecto a Rulfo³⁷–, a un imaginario con raíces populares donde lo vivo apenas se diferencia de lo muerto. Son imágenes que se radicalizarán en *Pedro Páramo* cuando aparezca un pueblo habitado por muertos que comen, hablan y duermen.

La confusión entre vida y muerte es una de las indicaciones de una fluidez ontológica más abarcadora en la que se neutralizan los binarios y se transmutan las diferencias en una confusión de seres, cosas e identidades. La presentación del muchacho con la que se abre el libro puede leerse en función de esta fluidez: “Cartucho no dijo su nombre... Cayó simpático, ¡era un cartucho!” (p. 47). También lo ejemplifica El Taralatas: “Lo mataron aquí en Parral, allá por el mesón del Águila. *El Taralatas*, ¿cómo se llamaba? Lo ignoran los recuerdos, *Taralatas* le decían y así murió” (p. 144). Por un lado, destaca la tendencia popular a dar sobrenombres a los personajes de acuerdo con sus características físicas, al mismo tiempo, el anonimato de Cartucho y del Taralatas, que es comentado *expressis verbis*, sugiere que las identidades individuales pueden sustituirse unas a otras, que todos estos soldados juntos forman el soldado, que el individuo es la colectividad y se diluye en ella³⁸. Aunque las trayectorias y las muertes de estos personajes no sean idénticas, aunque la mayoría de ellos incluso correspondan a personas históricas³⁹, el efecto que producen sus apodos, sus anonimatos, sus respectivas apariciones en las estampas (al menos en los lectores que no los

³⁷ JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO, “Introducción” a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, Cátedra, Madrid, 2008, p. 32.

³⁸ En este punto, mi lectura diverge de la de Parra, según quien se trata de una deshumanización que le permite a la narradora no confrontar el horror de la guerra. Según PARRA, no conoce bien a los fusilados, lo cual hace que sea “más fácil pensar en ellos como no-personas” (art. cit., p. 170).

³⁹ J. AGUILAR MORA, “El silencio de...”, p. 33.

conozcan como personas históricas, que deben ser la mayoría), es que son intercambiables⁴⁰. Todos estos hombres juegan a la revolución, todos mueren en ella resignados o alegres, lo cual hace que las coincidencias entre ellos sean bastante más importantes que las diferencias.

Los hombres no sólo se (con)funden unos y otros, sino que se destiñen igualmente los límites que separan al ser humano de otras formas de vida, un efecto al que contribuyen, entre otros recursos estilísticos, las animalizaciones que devuelven al hombre a la naturaleza y dibujan posturas específicas, a la par que evocan cómo la niña convive con los animales que se transforman en los términos de sus comparaciones⁴¹. José, filósofo, tenía “Los ojos exactos de un perro amarillo” (p. 48); a Elías le apodaban “La Loba” (pp. 49 y 160); la hermana de Bartolo “parecía pavo real” (p. 52); algunos hombres se movían los codos al caminar “así como si fueran alas” (p. 56); la cara del coronel Bustillos “parecía la de un conejo escondido” (p. 51); frente a Villa, Tomás Ornelas “se revolvió como fiera en jaula” (p. 100). De esta manera, los símiles más notables recogen las características físicas de las calles del pueblo donde las personas viven rodeadas de animales más o menos domesticados o salvajes.

La narradora elimina estructuras polares hasta el punto de animar lo inanimado y viceversa. En la presentación de *Cartucho*, “¡era un cartucho!” (p. 47), la metáfora destaca la relación íntima entre la persona y su instrumento, en este caso, su arma⁴². En la Revolución el hombre se confunde con su arma que casi corre por sus venas por quedar tan compenetrado con él. Un recurso estilístico utilizado con bastante frecuencia para crear la fluidez ontológica son las comparaciones que revisten la fórmula simple de un primer término en combinación con el verbo ‘parecer’ seguido por el segundo término; si bien no tienen la intensidad estilística de una metáfora, reproducen mejor la

⁴⁰ CAMPOBELLO era consciente de que incluso muchos lectores contemporáneos no iban a reconocer a sus héroes: “(Todo esto es una suposición inocente, nacida hoy, acá donde las gentes ignoran al Santo Niño de Atocha y al general Tomás Urbina.)” (p. 104).

⁴¹ BLANCA RODRÍGUEZ señala las “identidades animalescas” (*op. cit.*, p. 55) al analizar las coincidencias entre *Tomochic*, de Heriberto Frías y *Cartucho*.

⁴² J. AGUILAR MORA advierte contra una lectura simbólica de la imagen: “estos hombres eran cartuchos no como metáforas o símbolos literarios; eran cartuchos porque tenían una relación interna, material, con la naturaleza, con la intensidad de sus armas y de su momento histórico” (“El silencio de...”, p. 28).

sencillez del habla infantil. La narradora recuerda que los ojos de Martín López “parecían dos charcos de agua sucia” (p. 111); cuenta que los hombres que se agazapaban en las esquinas “parecían papeles que se llevaba el viento” (p. 129) y observa que los pulmones de Villa “parecían de acero” (p. 134). En estos casos las comparaciones claramente se refieren a la postura o a la personalidad de estos sujetos, tristes, inestables o invencibles. En la fluidez ontológica participan las personificaciones que dan cuenta de una visión animista del mundo: el coronel Bustillos dice a la madre de la narradora que su palomo “es un Pancho Villa” (p. 51); el viento “contestó: «Uno menos que se come Villa»” (p. 72); la muñeca Pitaflorida “se estremecía” (p. 78) y los cerros del Norte “recordarán a Martín” (p. 154)⁴³. Tomadas juntas, las comparaciones acaban por crear una contigüidad total que licua las que, según una concepción no primitiva, constituyen identidades inconfundibles.

Entre los recursos que contribuyen a crear la impresión de fluidez ontológica, el que concierne al anonimato de las personas está íntimamente ligado a otra convención del primitivismo, el peso de la comunidad que desplaza la importancia que se confiere al individuo en las sociedades no arcaicas. En todos los niveles de la narración resalta la importancia de la comunidad, cuya voz habla, incluso a través de las voces individuales, y que teje lazos de solidaridad de diversa índole pero siempre inquebrantables. Es la voz de la comunidad la que se oye en los rumores que circulan, en las noticias que se comunican unos a otros, en las palabras captadas y transmitidas por la narradora niña. A menudo, la índole colectiva de esta voz se expresa mediante una sintaxis de sujeto impersonal o por medio del sujeto “todos” o “la gente”: “Se dijo que iban a llegar los carrancistas” (p. 47), “Cuentan que” (p. 56), “Le contaron a Mamá” (p. 89), “decía la gente” (p. 95), “Todos comentaban aquel fusilamiento” (p. 98), “las gentes dicen que mentiras” (p. 98), “Esa tarde todos hablaban en secreto” (p. 118) y “Cuentan que” (p. 141). Incluso el bardo, aunque se presenta como un individuo, “un poeta”,

⁴³ LAURA CÁZARES H. observa con relación al fragmento: “José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de cebo y lacias de frío” (pp. 47-48) que las trenchas se humanizan ya que, por el uso de la preposición ‘de’ parecen tener frío (“El cuerpo fragmentado en *Cartucho* y *Las manos de mamá*”, *Nellie Campobello. La Revolución en clave de mujer*, ed. L. Cázares, Universidad Iberoamericana-Tecnológico de Monterrey-CONACULTA-FONCA, México, 2006, p. 85).

no tiene nombre; y su anonimato es reforzado por el posesivo “del pueblo” con el que la voz narrativa lo califica: “Así fraseaba un poeta del pueblo” (p. 153). En la penúltima estampa, “Las mujeres del Norte”, la lógica de la colectividad es particularmente clara, pues allí el sujeto sintáctico son “las voces” que no se atribuyen a ninguna fuente personal de la enunciación y que remiten a sujetos populares colectivos: “Las voces repiten” (p. 156), “Las voces siguen preguntando” (p. 157), “¡Pero ellos volverán en abril o en mayo!, dicen todavía las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte” (p. 158)⁴⁴. Podría decirse que conforman un coro de testigos –Matthews habla de ‘mujeres de coro’⁴⁵– y pensar que anuncian las voces y los murmullos que aparecerán después en *Pedro Páramo*.

El sintagma “del Norte” llama la atención sobre la pertenencia geográfica que comunica el rasgo identitario principal de las colectividades presentes en *Cartucho*. “Las voces”, “la gente”, “todos”, son sujetos que, por impersonales que sean, remiten a una comarca o a un vecindario que forma la comunidad y que impone una obligación de solidaridad entre “paisanos”. La madre cuenta: “Habían matado a un paisano mío” (p. 90) y le dice a su hija: “aquí en este lugar murió un hombre, era nuestro paisano, José Beltrán” (p. 92); apunta a la colectividad norteña: “nosotros sabíamos que eran hombres del Norte, valientes que no podían moverse porque sus heridas no los dejaban” (p. 119) o “puros hombres de Durango están muriendo, paisanos de nosotros” (p. 124). La madre insiste en la procedencia geográfica de ‘su’ gente –el pueblo, los hombres de Durango, del Norte– y en los lazos de solidaridad y de amistad que este origen crea: “Los ojos de mamá tenían una luz muy bonita, yo creo que estaba contenta. Las gentes de nuestros pueblos les habían ganado a los salvajes” (p. 161).

⁴⁴ En relación con la palabra ‘ingenua’, TERESA M. HURLEY (*Mothers and daughters in post-revolutionary Mexican literature*, Tamesis, Woodbridge, 2003) comenta con perspicacia que da cuenta de una perspectiva no infantil que se trenza con la dominante de la niñez. Añadamos a esto que el adjetivo que se encuentra en la penúltima estampa, al alejarse de la perspectiva ingenua y primitiva que domina *Cartucho*, establece cierta transición hacia *Las manos de mamá*, libro en el que disminuyen las convenciones del primitivismo y donde la mirada de la infancia es desplazada por una perspectiva más adulta.

⁴⁵ IRENE MATTHEWS, *Nellie Campobello: La centaura del norte*, Cal y Arena, México, 1997, p. 87.

Aunque este comentario hace pensar que la colectividad geográfica y las relaciones de amistad coinciden con la posición ideológica-bélica de los contrincantes; con todo, no siempre es el caso y cuando se presenta un conflicto entre las dos lógicas, es la primera la que prevalece. Si Villa quiere salvar a Urbina a pesar de un conflicto que les enfrenta es, así lo sugiere la narradora, porque “Había el antecedente de que doña Refugia, la mamá de Urbina, y el general Villa, se querían entrañablemente, así que cabía la esperanza de que no pasaría nada, a pesar de ciertos tratados que según se decía Urbina tenía con los carrancistas” (p. 105)⁴⁶. Es tan entrañable la pertenencia a la misma comunidad y a la misma tierra que llega a percibirse en términos de parentesco. El que los paisanos en las estampas formen como una gran familia lo ilustra la estampa “Los dos Pablos”:

Pablo Mares era de nuestra tierra (jamás imaginó que yo le hiciera este verso sin ritmo); conozco su retrato y sé su cara de memoria. Me tuvo en sus brazos –yo era chiquita–, dijo Mamá que me durmió y me cantó. “Fue como un hermano mío; a todos mis hijos los quería como si fueran suyos”, afirmó Mamá guardando el retrato de Pablo Mares (p. 142).

De las citas que preceden queda claro que la convención que postula el peso de la comunidad y que genera la solidaridad entre sus miembros se asocia ante todo con la madre. Por esto, se presenta como una herencia cultural, una convención del primitivismo.

En comparación, la tendencia que tiene la narradora de transformar conceptos abstractos en imágenes concretas o de transfigurar una cosa en otra más tangible, también parece explicarse por la perspectiva infantil. Ésta, por ejemplo, da cuenta de los estados emotivos o sociales de las personas –felicidad, tristeza, riqueza– al mostrarlas en medio de una acción o al emplear metonimias que concretan. Así pasa con “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír” (p. 47), donde dinero es una metonimia del abstracto ‘riqueza’ y donde saber reír significa la felicidad. La vejez y la desolación de doña Magdalena se concretan en falta de dientes, uso de gafas y abundancia de lágrimas: “Doña Magdalena, que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer, lo llora todos los días” (p. 50). Cuando piensa que al-

⁴⁶ Con todo, Villa no logra salvar a Urbina porque otro general pide su muerte (p. 106).

guien se siente solo, dice “yo creo que no tenía mamá” (p. 79). En medio de la fiesta que representa para ella la Revolución, en algunas ocasiones también se entristece la propia niña, sentimientos de los que da cuenta con imágenes físicas concretas: “Me quedé sin voz” (p. 61), “Quebré la jeringa” (p. 64), “se me arrugó el corazón” (p. 79)⁴⁷. Desde la misma lógica que consiste en concretar al máximo las sensaciones pueden entenderse las comparaciones que solidifican. La sangre de un muerto llega a cobrar tal materialidad que es posible recogerla en una bolsa: “La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco de borlón. Eran como cristallitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre” (p. 64). A su modo, las coloraciones hablan del estado de las cosas o de los sentimientos de las personas: “La sangre era negra negra –dijeron los soldados que porque había muerto muy enojado” (p. 70) –señalemos que aquí el sentido del color, lo confiere la comunidad guerrera y no la niña individual– y Martín López “adormecido de dolor recibía una historia dorada de balas” (p. 110). La furia y la muerte se asocian con lo negro, mientras que la dignidad de la muerte tiene color dorado.

Característico de la representación primitiva e infantil es también que lo importante o lo que impresiona es representado con mayor tamaño. A Julio le da tristeza la guerra y por eso no quiere pelear: “«¡Por vida de Dios, mejor quisiera ser chiquito!», exclamó riendo” (p. 129). Después de morir en combate, la narradora lo describe: “Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era ya otra vez un niño” (*id.*). La muerte hace que los revolucionarios se vuelvan más pequeños a los ojos de la niña, una transformación significativa de cómo han perdido su capacidad para imponer y para impresionarla. En *Cartucho*, esta perspectiva que a menudo se observa en los dibujos infantiles, afecta los retratos de los revolucionarios que son calificados como altos y que siempre hablan fuerte. La evolución a la que están sujetas

⁴⁷ Cotejemos la imagen de *Cartucho*, “se me arrugó el corazón”, con otra de “Luvina” que, en opinión de OCTAVIO ARMAND, representa una excepción en la obra de Rulfo donde faltan casi totalmente las comparaciones emotivas (“Sobre las comparaciones de Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy F. Giacomán, Anaya-Las Américas, New York, 1974, p. 341). El profesor que evoca al pueblo recuerda: “[la tristeza] está siempre encima de uno, apretando contra uno, y porque es oprimiente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón” (*ibid.*, p. 340).

las descripciones del general Rueda es ilustrativa al respecto: “Hombre alto, tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte. Había entrado con diez hombres en la casa, insultaba a Mamá” (p. 83). Cuando la narradora lo vuelve a encontrar dos años después en Chihuahua, ella ya un poco mayor, él menos temible e imponente que en el pueblo: “tenía el bigote más chico” (*id.*). Es significativo que repita la apreciación cuando lo ve en México, desprendido de su grandeza y fiereza anteriores y con el estatuto ‘reducido’ de un prisionero: “Un día aquí, en México, vi una fotografía en un periódico, tenía este pie: «El general Alfredo Rueda Quijano, en consejo de guerra sumarísimo» (tenía el bigote más chiquito)” (p. 84). Como en la obra de Rulfo, en *Cartucho* la lógica de lo concreto corporiza todo el mundo popular, informando las menudencias del estilo, las comparaciones, las metáforas y las metonimias⁴⁸.

DE LA ALEGORÍA AL PRIMITIVISMO CRONOLÓGICO

Aunque *Cartucho* no puede calificarse de mágico-realista, comparte con las novelas emblemáticas de este estilo ciertas convenciones primitivistas⁴⁹. De la misma manera, aunque tampoco parezca compartir con el género mágico-realista ninguna construcción deliberadamente alegórica que, como modalidad literaria, guarda una gran afinidad y consistencia estética con el primitivismo⁵⁰, es defendible proponer una lectura alegórica de *Cartucho*, al menos por dos razones. La primera tiene que ver con el hecho de que –a diferencia de la alegoría medieval, por ejem-

⁴⁸ Las maneras de situar los acontecimientos en el tiempo y en el espacio a su vez atestiguan una tendencia hacia lo concreto. La narradora, que a menudo se dice incapaz de recordar el año o la fecha de los eventos, no tiene ningún problema para situarlos en el transcurso de los días. Esto da un toque muy concreto a la temporalidad presente en las estampas: “una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco” (p. 68) o: “Los balazos habían empezado a las cuatro de la mañana, eran las diez” (p. 76). La índole concretísima de la perspectiva que tiene la narradora se observa también en las presentaciones de los revolucionarios, que suelen ser descritos en función del lugar del que son originarios.

⁴⁹ Sin embargo, KEMY OYARZÚN sugiere que existe un nexo entre la voz narrativa de *Cartucho* y el candor de lo real maravilloso (“Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello”, *RCLL*, 1996, núms. 43/44, p. 193).

⁵⁰ E. CAMAYD-FREIXAS, *op. cit.*, p. 81.

plo— la alegoría en el primitivismo estético moderno suele ser fragmentada, ambigua y poco explícita⁵¹. Esto lleva consigo que el lector tenga que ser más activo en la interpretación pero implica, a la vez, que disponga de una gran libertad para encontrar e interpretar eventuales alegorías en el texto. Otro argumento a favor de una lectura alegórica lo brindó Campobello al repetir una y otra vez en entrevistas y otros textos que su propósito consistía en contribuir a que se conociera la verdad sobre la Revolución, sus héroes anónimos y Pancho Villa; en desmentir las falsedades que se contaban sobre el tema. En 1960 escribió lo siguiente: “Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir”⁵². Si bien puede ser una finalidad que adjudicó *a posteriori* a su obra⁵³, aunque pudo no haber presidido su escritura, con todo, confiere cierta legitimidad a la lectura de *Cartucho* como una alegoría histórica en función del compromiso social y moral que se imponía la autora con la difusión de su verdad.

Al lector que haya hecho de *Cartucho* una primera lectura, recta o, en palabras de Camayd-Freixas, lúdica (lo cual nos devuelve a nuestro punto de partida, *Homo ludens*) y que haya adoptado la perspectiva primitiva de la comunidad arcaica, le habrán producido extrañeza ciertos rasgos de las convenciones primitivas en la medida en que éstas lo introdujeron en un mundo no regido por su propia lógica. Asimismo, es probable que quiera buscar vínculos con el mundo que conoce, proceder a una segunda lectura, alegórico-histórica, que le es más familiar. Entonces, puede leer que la lucha revolucionaria, percibida y comentada por una mirada y una voz infantiles, y descrita como un juego de hombres que juegan alegres sobre sus caballos y a quienes se compara con niños risueños que hacen travesuras, representa la infancia despreocupada del país, la etapa inicial de su vida como órgano vivo, lectura alegórica que tiene la ventaja

⁵¹ CAMAYD-FREIXAS señala: “La función de la alegoría no es aquí la de ilustrar una tesis ni un credo político, sino la de definir aspectos significativos de una identidad histórica y cultural. La armazón alegórica es sutil, fragmentada y a menudo ambigua, al punto que parece escondida y subliminal. Es difícil de percibir su sugestión e imposible de reducir a su significado unívoco. Esa es también su riqueza” (*ibid.*, p. 79).

⁵² N. CAMPOBELLO, *Las manos de mamá*, ed. cit., pp. 96-97.

⁵³ Es verdad que anuncia este objetivo ya en *Cartucho*, en la estampa “Nacha Ceniceros”. Pero hay que señalar que se trata de un fragmento añadido a la segunda edición del libro (1940).

de ser respetuosa hacia la concepción organológico-animista de *Cartucho*. Esta alegoría conecta con una idea fundamental en *Homo ludens* cuya argumentación entera se basa en la hipótesis de que “la cultura humana brota del juego –como juego– y en él se desarrolla”⁵⁴. Traducido al contexto mexicano, se podría decir que la nueva cultura mexicana moderna brota de la Revolución vista como una contienda arcaica y lúdica.

En comparación con *Cartucho*, *Las manos de mamá* (1937) más bien destaca la falta de espíritu lúdico⁵⁵. Al situar a su personaje narradora en un contexto de paz, en este segundo libro de estampas Campobello hubiera podido optar por retratar una nación salida de la infancia y llegada a la madurez. En vez de esto, eligió construir la imagen de un país degenerado, donde el espíritu del juego se ha perdido. En *Las manos de mamá*, sus descripciones de la realidad mexicana hacen pensar en el diagnóstico que Huizinga propuso sobre nuestras sociedades modernas⁵⁶. El historiador holandés adjudica la pérdida del espíritu lúdico a “la sobrestimación del factor económico en la sociedad y en el espíritu humano”⁵⁷. También en *Las manos de mamá* la pérdida

⁵⁴ J. HUIZINGA, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁵⁵ K. VANDEN BERGHE, art. cit.

⁵⁶ Aunque HUIZINGA advierte que la presencia del juego no se halla vinculada a ninguna etapa específica de la cultura (*op. cit.*, p. 14), con todo lamenta que lo lúdico tienda a desaparecer en nuestras sociedades modernas. No sólo la guerra moderna parece haber perdido todo contacto con el juego (p. 267) sino que en la mayoría de los ámbitos de la sociedad lo lúdico se pierde. En 1938 hacía el siguiente diagnóstico: “Si nos dirigimos ahora a determinar el contenido lúdico general de la vida social actual –incluyendo la vida política– podemos admitir, por anticipado, que encontraremos dos clases de tal contenido. Por una parte, se emplean más o menos conscientemente formas lúdicas para encubrir un propósito de la sociedad o de la política. En este caso, no nos encontramos ante el eterno elemento lúdico de la cultura, que hemos tratado de destacar en este libro, sino ante un juego falso. Pero, independientemente de esto, es posible que tropecemos con manifestaciones que, en su consideración superficial, parezcan patentizar algo lúdico y que, en consecuencia, nos despisten. La vida cotidiana de la actual sociedad se ve gobernada, en medida creciente, por una cualidad que tiene algunos rasgos comunes con el sentido lúdico y en la que acaso pretendiéramos descubrir un elemento lúdico extraordinariamente desarrollado de la cultura moderna. Es esa propiedad que podríamos designar como ‘pueril’, es decir, una palabra que señala el carácter inmaduro de una actitud espiritual y expresa algo que está entre el infantilismo y la falta de equilibrio del adolescente” (p. 259).

⁵⁷ J. HUIZINGA, p. 243. El autor aclara: “La sociedad tenía excesiva conciencia de sus intereses y de sus empeños. Creía no necesitar ya de andaderas.

de lo lúdico es inversamente paralela al aumento del deseo de prestigio económico en un mundo que la narradora ubica fuera de la violencia revolucionaria, en “las capitales” donde se veneran como valores supremos la eficacia y la apariencia:

donde hay aparadores llenos de luces, pasteles, calcetines de seda que llevan los niños de labios marchitos y con mamás de caras pintadas y trajes de tul, que sonrían desganadamente; donde la gente camina más aprisa y no tiene tiempo de conocerse, y sufre por no tener espejos en su casa y vidrios de colores y sólo es feliz cuando logra aparentar más que los otros; donde se cree en los salones iluminados y la platea dorada⁵⁸.

Más aún que en *Las manos de mamá*, en el prólogo ya mencionado de *Mis libros* (1960) Campobello lamenta en lo que ha devenido su país:

Los que desean ser libres y huir de este panorama tienen que agazaparse o morir, no importa de qué muerte; fingir que ignoran un estado de cosas reprobables, injustas, criminales, donde florecen los despojos, las imposiciones y las calumnias, todo, absolutamente todo, organizado, como lo imponen los sistemas modernos. Los hombres que practican esto último son graduados y profesionales de carrera en la simulación, en la injusticia, en el despojo, en la calumnia y en eso tan mexicano que nombran madrugar⁵⁹.

La degeneración del juego bélico alegre, espontáneo y bello en un juego postrevolucionario mistificador, deshonesto y feo provoca que aparezca en *Las manos de mamá* y en “Prólogo” una forma de primitivismo que está ausente en *Cartucho*. Impregnados de nostalgia por la niñez, de añoranza hacia la alegría revolucionaria, al sugerir que las cosas estaban mucho mejor en el pasado, ambos textos dan cuenta del primitivismo cronológico respectivamente de su narradora y de su autora. Este primitivismo, que se distingue del primitivismo estético por cuanto éste

Trabajaba con un plan científico por su bienestar terreno. Los ideales del trabajo, de la educación y de la democracia, apenas si dejaron lugar para el principio eterno del juego” (p. 246). Lo que Huizinga llama la pérdida del espíritu lúdico, en el estudio que ROGER CAILLOIS dedica al juego, aparece analizado como una corrupción de éste (*Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1958, p. 101).

⁵⁸ N. CAMPOBELLO, *Las manos de mamá*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

no le niega siempre valor al progreso, en *Las manos de mamá* propone como idea central que la Revolución mexicana era una especie de edad de oro, en lo personal para la niña y sus paisanos según la lectura lúdica, en el plano histórico-nacional según una lectura alegórica. Lo que vino después sólo precipitó al país hacia la ruina⁶⁰.

A primera vista puede parecer curioso que esta representación pesimista y negativa de la nación haya tenido una mejor acogida que la alegre y despreocupada de *Cartucho*⁶¹. Por otra parte, se entiende en la medida en que *Las manos de mamá* integra, con la obra de Rulfo, una tendencia bastante general entre los escritores mexicanos que replicaban al discurso postrevolucionario oficial según el cual la Revolución mexicana había sido una lucha con resultados positivos para México, de cuyos sacrificios y dolor nació un México moderno. *Las manos de mamá*, como *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, proponía, de manera alternativa, que la Revolución fuera vista como un enfrentamiento que se corrompió rápido por intereses oportunistas privados y falta de escrúpulos. *Cartucho* no cabe en la tendencia oficial ni en la crítica. Aunada a factores externos al texto —el hecho de que una mujer escribiera sobre la violencia de la guerra, un tema tradicionalmente reservado a los escritores masculinos; el que en la prensa defendiera a Villa, héroe proscrito del panteón revolucionario en aquel entonces...—, la concepción de la Revolución mexicana comunicada por la perspectiva lúdica, al mismo tiempo infantil y primitivista, debe de haber hecho difícil la lectura de *Cartucho* en la época de su aparición y sigue haciéndola ardua, incluso, en nuestros días. Pero es precisamente esta perspectiva, elaborada desde las variadas soluciones técnicas que Campobello encontró en 1931 para hablar desde la voz de sus personajes, la que la transforma en una precursora de la prosa con la que Juan Rulfo se hará famoso veinte años después. Esta relación genealógica —que sea o no fruto de las lecturas de Rul-

⁶⁰ De cierta forma la degradación de un pueblo alegre en *Cartucho* a escenarios tristes en *Las manos de mamá* hace pensar en el proceso de degradación que convierte al Comala edénico en el Comala infernal.

⁶¹ La crítica coincide con lo que dice Campobello en su texto autobiográfico, es decir que la recepción de su segundo libro fue mucho más positiva que la acogida reservada a *Cartucho*, libro relativamente ninguneado (véase, por ejemplo, B. RODRÍGUEZ, *op. cit.* y S. RIVERA LÓPEZ, *art. cit.*). De los críticos que he consultado, sólo PARRA afirma que la recepción de *Cartucho* por la crítica fue positiva (*op. cit.*, p. 53).

fo, resultado de una sensibilidad epocal común o no, es lo que menos importa ahora— hace que Nellie Campobello, visto el legado de Rulfo y del primitivismo, merezca un lugar distinto en las historias de la literatura hispanoamericana. Pero, sobre todo, obliga a repensar de manera radical la posición que se le suele adjudicar en el campo de la literatura mexicana. Hasta ahora se la ha considerado como una *outsider*, un satélite desorbitado y desconectado del sistema literario nacional. Su sexo, su simpatía por Villa, su origen familiar, su estilo: argumentos de índole muy distinta han servido hasta hoy para realzar su ex-centricidad respecto a ese sistema. Ha sido el punto en el que han coincidido y siguen coincidiendo sus amigos y sus enemigos, los críticos escandalizados y los admiradores⁶². Las afinidades con Rulfo que acabamos de revelar no sólo aproximan a Nellie Campobello a las zonas menos periféricas de ese sistema sino que la catapultan a su centro⁶³. Tras ser considerada como una escritora sin legado, sin nexos, sin precursores ni herederos, huérfana de padres y de hijos literarios, de pronto llega a ser sumamente ‘productiva’, ya que su obra obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado literario mexicano.

KRISTINE VANDEN BERGHE
Université de Liège-FUNDP Namur

⁶² Antes he mencionado a los excepcionales críticos que le han asignado un lugar diferente.

⁶³ Sin que use el modo prescriptivo, RODRÍGUEZ parece abogar por un proyecto similar: “hoy nos es dado situar a Nellie Campobello como un peldaño vigoroso para la aparición de las voces que renovarían nuestra literatura a partir de los años cincuenta” (“Imágenes bélicas en *Cartucho*”, en *Nellie Campobello. La Revolución en clave de mujer*, p. 49).

