

Cartucho de Nellie Campobello

El libro de las pequeñas barbaries

Kristine VANDEN BERGHE

Université de Liège

“Puede ocurrirnos la idea de que todo el hacer del hombre no es más que un jugar.”

Johan Huizinga

Desde su misteriosa desaparición a mediados de los años 80 y desde el proceso jurídico de 1998 que sacó a la luz que había sido secuestrada y que murió en la más absoluta soledad, se han multiplicado los estudios sobre Nellie Campobello (1900-1986), escritora mexicana de Villa del Parral, Chihuahua y que en 1923 se trasladó a la Ciudad de México donde, según ciertas fuentes, fue compañera del escritor Martín Luis Guzmán, también chihuahuense¹. En fechas recientes, varios críticos de renombre se han ocupado de los textos de Campobello. Estas lecturas cambian del todo la recepción de su obra, pues, hasta los años ochenta, si no se la criticaba, se solía prácticamente ningunearla².

Aunque existen opiniones divergentes sobre las razones de este ninguneo, los críticos que últimamente han estudiado su obra alegan dos motivos que tienen que ver con la idea que la sociedad mexicana pudiera tener de la autora. La propia Campobello los confirma en un texto autobiográfico que escribió como prólogo para su obra reunida, publicada por primera vez en 1960 y titulada *Mis libros*. En una época en que

¹ Aguilar Mora, Jorge, “El Silencio de Nellie Campobello”, in Campobello, Nellie, *Cartucho*, México, Era, 2000, p. 167.

² Elena Poniatowka escribe al respecto: “Salvo Emmanuel Carballo, quien la entrevistó y la respaldó ampliamente, así como siempre ayudó con emoción a Elena Garro dándole un reconocimiento que ningún otro crítico le ha otorgado en México, en su momento la crítica fue más bien tibia con Nellie Campobello.” Poniatowska, Elena, *Las Siete cabritas*, México, Era, 2000, p. 169.

las mujeres mexicanas no solían escribir, el hecho de que ella lo hiciera y, además, que escribiera sobre la barbarie de la Revolución perjudicaba su imagen. De ahí que no pocos expliquen la falta de interés por Campobello como una cuestión de género³. Un segundo aspecto que causaba detrimento era su admiración abierta por Pancho Villa en un momento en que éste ya no era el héroe popular sino un bandido vilipendiado por el *establishment*⁴. Estos aspectos, fundamentales en el ethos prediscursivo de Campobello, sin duda incidieron en lo particular. Sin embargo, no explican por qué sus dos libros de ficción sobre la Revolución Mexicana se recibieron de manera bastante distinta. El primero, *Cartucho*, se publicó en 1931 con el subtítulo *Relatos de la lucha en el Norte de México*. Este libro difícil de catalogar según las categorías más tradicionales de los géneros literarios y que se puede caracterizar como una colección de estampas con ingredientes autobiográficos y testimoniales, tuvo una prensa relativamente negativa y pasó algo desapercibido, sobre todo cuando comparamos su recepción con la acogida que recibió el segundo libro que Campobello dedicó al tema de la revolución, *Las Manos de mamá*, de 1937. Por lo tanto, hay que buscar las explicaciones en los propios textos.

En los dos libros, la narradora se llama Nellie. Su nombre y otros rasgos hacen que aparezca como un trasunto de la autora e invitan al lector a leer los textos de esta manera. Pero la imagen que Campobello construye de sus personajes y —de manera oblicua— de sí misma en ambos libros es notablemente diferente y al parecer esto influyó en las críticas. En su texto autobiográfico cita con orgullo algunos comentarios que habían aparecido acerca de *Las Manos de mamá*. Los críticos de las reseñas seleccionadas por la autora aprueban el tema, que es el amor filial de la hija por la madre, y declaran apropiado el estilo, al resaltar el tono poético y los acentos líricos. El poeta Juan José Tablada elogió *Las Manos de mamá* en los siguientes términos: “bárbaro, a pesar de sus delicadezas; rudo, no obstante sus conmovedoras melodías; dislocado, maguer su armonía esencial.”⁵ Empleado por Tablada, el término “bárbaro” no tiene su acepción negativa habitual, pues continúa: “Pero bien hayan los libros rudos, bárbaros y dislocados, hoy que suelen

producirse otros pretenciosos e inánimes.”⁶ De hecho, al poeta le parece que *Las Manos de mamá* es un texto digno de interés porque su lado bárbaro es compensado por otro, más delicado y conmovedor: “contenido hondo donde la tragedia inevitable desborda con sangre y fragores, sobre la delicada evocación sentimental.”⁷ Tablada no dice qué entiende exactamente por “bárbaro” o “delicado” pero cuando se considera la reseña en su totalidad, es legítimo pensar que se refiere a la combinación de una visión directa de la revolución sangrienta —lo bárbaro— y del recuerdo cariñoso y sentimental de la presencia materna —lo delicado. En calidad de narradora, Nellie Campobello logra convencer porque se construye a su propia semejanza un personaje femenino tierno y desbordante de amor filial.

Dada esta apreciación de parte de Tablada acerca de *Las Manos de mamá*, se entiende que Tablada no conoce *Cartucho*, el libro que la autora publicó varios años antes de *Las Manos de mamá*. Este libro no sólo escapó a la atención de Tablada sino también a la de otros muchos lectores. En sus memorias, Campobello no cita ningún comentario sobre él y señala que la recepción, después de un momento inicial positivo, fue adversa, adversidad que adjudica a su simpatía por Pancho Villa.⁸ No obstante, también *Las Manos de mamá* está impregnado de esta simpatía. Pero lo que distingue ambas obras y que, por lo tanto, puede explicar su recepción contrastada es que en *Cartucho* a primera vista falta una contrapartida a la barbarie, un tono sentimental o un tema lírico que compensen el tono rudo general⁹.

Todo hace pensar que esto ha chocado aún más por la identidad de la “yo” narradora que es una niña. Aunque una lectura atenta demuestre que la narración y la focalización no son tan unívocamente infantiles como a menudo se dice, es verdad que en la mayoría de las estampas la autora intenta sugerir una aproximación infantil a la Revolución. A este fin, Campobello hubiera podido evocar el horror que inspiran a su narradora la sangre, los pedazos de carne arrancados, los cuerpos muertos tirados en la calle y los colgados en los postes. Por el contrario, optó por crear un personaje infantil que percibe la guerra como un

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ La apreciación de Antonio Castro Leal es ilustrativa de eso: “*Las Manos de mamá* viene a rematar con una meditación enternecida, los cuadros de violencia de *Cartucho*” (Castro Leal, Antonio, *La Novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1970, p. 925). Por otra parte coincide con Rivera López cuando ésta dice que la extrema sinteticidad en las construcciones de los relatos también limita su interpretación (“La Lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, art. cit., p. 22).

³ Poniatowska, Elena, *Las Siete cabritas*, op. cit., p. 161; Campobello, Nellie, *Las Manos de mamá. Tres poemas*. Mis libros, México, Factoría Ediciones, 2006, p. 128.

⁴ La propia Campobello recuerda la adversidad que le produjo esta adhesión a Villa (*Las Manos de mamá. Tres poemas*. Mis libros, op. cit., p. 119). Véanse también Rivera López, Sara, “La Lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, in *Iztapalapa*, n° 52, vol. 23 (enero-junio 2002), p. 20 y Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*. México, UNAM, 1998, p. XVIII.

⁵ Campobello, Nellie, *Las Manos de mamá. Tres poemas*. Mis libros, op. cit., p. 138.

juego. En las estampas el léxico del juego se entrecruza con el de la guerra de tal manera que se encuentran en un solo campo semántico. Este entrecruzamiento nos lleva directamente al libro *Homo Ludens* (1938) del historiador de la cultura holandés, Johan Huizinga, en el que analiza el concepto del juego y la relación que éste tiene con la guerra y que se publicó por las mismas fechas. Un análisis de *Cartucho* a partir de *Homo Ludens* permite releer a Campobello desde un enfoque innovador y, a partir de esta lectura, profundizar en las hipótesis acerca de la recepción negativa que tuvo su libro¹⁰.

En sus acepciones más corrientes y estereotipadas, guerra y juego se clasifican en dos paradigmas semánticos no sólo distintos sino incluso opuestos. Según la primera acepción del verbo propuesta por el DRAE, jugar es “hacer algo con alegría y con el sólo fin de entretenerse o divertirse”. En esta definición vienen reunidos dos rasgos constitutivos del juego: es divertido y su único objetivo estriba en la misma actividad de jugar; el juego no mira más allá, no tiene finalidades prácticas. Al revés, la percepción común de la guerra es negativa, es una cosa triste cuyas finalidades son externas, políticas o económicas.

En *Homo Ludens*, Huizinga problematiza algunas de las connotaciones comunes del juego y de la guerra mediante un acercamiento antropológico-cultural al fenómeno lúdico. Su tesis principal es que la civilización nace y se desarrolla como un juego, que la cultura humana brota del juego y tiene un carácter de juego. Insiste en que su objetivo no estriba en demostrar cuál es el lugar que corresponde al juego entre las demás manifestaciones de la cultura, sino indagar en qué medida la cultura misma ofrece un carácter de juego. En su óptica el juego es “una categoría primaria de la vida, una *totalidad*”¹¹. Esto implica que el juego no se limita a la infancia, que el hombre es en esencia un *homo ludens*. De esta manera, el historiador amplía la noción de juego más allá de la niñez e integra en ella un abanico de actividades. Para nuestro propósito, es importante apuntar que *Homo Ludens* dedica un capítulo entero a las relaciones entre el juego y la guerra en el que Huizinga argumenta que la guerra tiene todos los rasgos constitutivos del juego¹².

¹⁰ Para este trabajo he utilizado la edición de *Cartucho* publicada por Era en 2000. Ésta incluye los textos de la segunda edición de 1940 que es bastante diferente de la primera, de 1931 (Aguilar Mora, Jorge, “El Silencio de Nellie Campobello”, art. cit., p. 9-42.).

¹¹ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 2007, p. 30.

¹² *Homo Ludens* fue publicado en 1938, dos años antes de la segunda edición definitiva de *Cartucho* y un año después de *Las Manos de mamá*. Si, como lo afirma el antropólogo José Antonio González Alcantud, las tesis de Huizinga están motivadas por el “irracionalismo de entreguerras” (González Alcantud, José Antonio, *Tractatus ludorum. Una antropológica del juego*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 224), puede

La Revolución Mexicana sub specie ludi

De acuerdo con Huizinga, en la esfera del pensar primitivo, la lucha en serio con armas, de la misma manera como el juego propiamente dicho, queda comprendida en una representación primaria de un probar recíproco de la suerte. Guerra y juego tienen en común el que se sometan a «reglas del juego» que no se pueden desatender y que no excluyen necesariamente ni la violencia ni la sangre :

Cualquier lucha vinculada a reglas limitadoras porta ya, por este ordenamiento regulado, los rasgos esenciales del juego, y se muestra como una forma de juego especialmente intensa, enérgica y muy clara. Los perritos y los niños luchan, para divertirse, según reglas que limitan el empleo de la violencia y, sin embargo, los límites de lo permitido en el juego no se pueden fijar ni por el derramamiento de sangre ni siquiera por el golpe mortal.¹³

Uno de los argumentos que Huizinga alega a favor de su tesis de que “El juego es lucha y la lucha es juego”¹⁴ se basa en el léxico. Presenta una larga serie de ejemplos para ilustrar que, desde que existen palabras para designar la lucha y para designar el juego, se ha denominado juego a la lucha¹⁵.

Las estampas incluidas en *Cartucho* apoyan esta tesis ya que en ellas la guerra se presenta con el léxico del juego. 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.”¹⁶ En la siguiente descripción de unos hombres que entran en el pueblo, la asociación léxica es parecida:

ser significativo que en la misma época Campobello describiera la Revolución Mexicana atribuyendo a ésta rasgos que coinciden con los que Huizinga considera esenciales del juego. No sólo llama la atención el hecho de que sean contemporáneos, sino también que Huizinga, como Campobello por sus estampas, fuera ninguneado y criticado durante largos años por sus ideas acerca de la naturaleza del juego. Pero cuando se decidió a publicar su *Homo Ludens*, ya se había hecho famoso gracias a su más conocido estudio *El Otoño de la Edad Media* (1919).

¹³ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, op. cit., p. 117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Campobello, Nellie, *Cartucho*, op. cit., p. 49 (subrímio). El tiro al blanco es mencionado por Huizinga como la actividad lúdica por excelencia: “Domina en los juegos la habilidad del individuo como rompecabezas, solitarios, tiro al blanco” (Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, op. cit., p. 24). Antes de confirmar la muerte de Manuel, Nellie constata: “En la guerra, los jóvenes no perdonan; tiran a matar y casi siempre hacen blanco.”, *ibid.*, p. 126.

Un puño de hombres, con el grito de la revolución y la bandera tricolor, quebraban el silencio del pueblo mandando balazos a todas las rendijas donde estaban los rurales. Parecía que *jugaban* sobre sus caballos. Corrían por las plazas, iban a los cerros, gritaban y se reían. Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento.¹⁷

Los dos fragmentos presentan a los hombres de la revolución como jugadores. Pero en los dos también se sugiere que hay una incompatibilidad entre matar y jugar, entre juego y revolución: “nunca mató, era jugando” y “no pareció un levantamiento” lo demuestran.

Por el contrario, en otras ocasiones la acción en los momentos más decisivos de la lucha se califica con el mismo verbo “jugar” que, a veces, significa torear a los enemigos, a veces disparar sobre ellos. En la estampa “Tragedia de Martín”, la narradora cuenta que “*jugando* a balazos ninguno se le escapó”¹⁸ y pone en boca de otro revolucionario, Ismael: “¡Ah qué Martín tan travieso, como se burlaba de aquellos malditos changos! Cómo *jugaba con ellos*, había que verlo. Hacía lo que le daba la gana.”¹⁹ Por su lado, el asistente de Elías Acosta “les hizo a los changos el *juego*”²⁰ mientras el propio Elías les hizo fuego. En una ocasión, la comparación se hace en otra dirección y el juego entre niños se compara con la guerra. Sobre Babis, un amigo vendedor de dulces, la narradora dice: “me quería porque yo podía hacer *la guerra* con los muchachos a pedradas.”²¹ El juego significa diversión y no tiene otro fin que el mismo, de allí que pocas veces sepamos por qué mueren estos soldados, por qué causa o incluso a manos de quién: “Nadie sabe quién, pero lo costieron a balazos.”²² En esta visión de la guerra como una acción lúdica, no hay otra lógica que la del propio juego.

En *Cartucho* la construcción discursiva del contexto de la guerra incluye muchos espacios donde la posibilidad de jugar queda intacta. La estampa inicial titulada « Cartucho » incluye la primera descripción de la narradora. Es significativo que lo haga en un momento en el que está jugando: “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo jugando debajo de una mesa.”²³ Es más sorprendente que en medio de la

revolución tampoco los adultos dejen de jugar. En la estampa sobre el soldado Manuel, éste es presentado primero cuando “*jugaba* con una tira de papel (siempre hacía barquitos después de comer)”²⁴. Al salir de casa en busca de su destino, echa “una mirada al barquito de papel caído debajo de la mesa”²⁵. La imagen del hombre como juguete se confirma al final de la estampa que termina sugiriendo la muerte del soldado: “En la guerra, los jóvenes no perdonan: tiran a matar y casi siempre hacen blanco. Manuel se rindió sin alardes, su barco de papel también se cayó.”²⁶ Los hombres, al mismo tiempo que juegan a la guerra unos con otros, se convierten en los juguetes de sus adversarios.

La belleza de la guerra

El que la guerra se le represente como un juego puede explicar que la narradora describa la irrupción de la muerte y las mutilaciones de una manera marcadamente prosaica y que adopte un tono lacónico y cándido. Una estampa titulada “Las tripas del general Sobarzo” es representativa de este tono. En ella, se sugieren simultáneamente dos interpretaciones en contrapunto del mismo hecho, una de la propia narradora y otra transmitida por ella. Unos soldados pasan por la calle como si fueran camareros, llevando en una bandeja las tripas de un general muerto. Cuando ven que las niñas se acercan, se divierten de antemano con el miedo que van a provocar porque piensan que la escena debe ser horrible a los ojos infantiles y femeninos de la narradora y sus compañeras. Pero se equivocan, pues las niñas consideran la escena desde una perspectiva lúdica:

Como a las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso *tan bonito* que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa *bastante bonito*. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. “¡Triptas, qué *bonitas!*, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo –dijo el mismo soldado–, las llevamos a enterrar al camposanto.” Se alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo.²⁷

²⁴ Campobello, Nellie, *Cartucho*, op. cit., p. 125.

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 85 (subr.mio).

¹⁷ Campobello, Nellie, *Cartucho*, op. cit., p. 148 (subr.mio).

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹ *Ibid.*, p. 160 (subr.mio).

²⁰ *Ibid.*, p. 157.

²¹ *Ibid.*, p. 74.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 47. Lo dicho aquí por la niña debajo de la mesa es bastante enigmático y parece dar razón a Huizinga cuando dice que: “Rara vez podemos trazar una línea limpia que separe el jugueteo infantil y el pensar entresado que, en ocasiones, pasa rozando la sabiduría más profunda” (Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, op. cit., p. 194).

No hay nada en este ejemplo que haga pensar en los miedos u horrores que corretean por la literatura de la guerra, debido a que faltan en parte las tres pruebas esenciales destinadas a suscitar la persuasión mediante el pathos (Lusberg explicado en Charadeau y Mainguenu²⁸). A fin de inducir la emoción a través del discurso, primero el locutor debe mostrar objetos o escenas emocionantes que aporten estímulos a la representación. No hay duda de que es el caso de las tripas. Pero Lusberg también señala que hay que servirse de los medios lingüísticos de la descripción y que hay que mostrarse emocionado. Es igualmente evidente que la narradora no moviliza ninguna figura que estimule una identificación empática. Que la decisión de hablar sin muestras de emoción, de horror o de miedo haya sido tomada de manera consciente, se deduce de un comentario en su texto autobiográfico donde Campobello recalca su deseo de escribir “con voz limpia, sin apasionamiento”²⁹. Sólo un signo de exclamación muestra emoción; sin embargo, sirve para poner de relieve un juicio estético. Esto llama nuestra atención sobre la sensibilidad estética de la narradora quien repite tres veces que lo que vio era bonito. La apreciación estética desplaza el juicio ético y la reacción sentimental de horror, previstos por los soldados jóvenes.

Los juicios estéticos abundan en las estampas que componen *Cartucho* y sirven tanto para calificar a los hombres como para describir los episodios. Elías “era el tipo del hombre bello, usaba mitazas de piel de tigre, una pistola nueva y la cuera de los generales y coroneles”³⁰, y “Tenía el color de la cara muy bonito; parecía un durazno maduro”³¹. Acerca de un hombre anónimo la narradora dice que tenía “la cara muy bonita”³² y cuando las balas pasan “por la mera puerta” recuerda: “a mí me pareció muy bonito”³³. Seducida por sus “espada brillante, botones ‘oro y plata’”³⁴ al “bello José Díaz” lo quiere hacer el novio de su muñeca. Un centinela anónimo le parece “un muerto bonito”³⁵. Pablo Mares es descrito como un “Hermoso ejemplar”: “Su cara era dorada, su frente bien hecha, sus ojos claros, nariz recta y manos cuadradas.”³⁶ Esta

28 Charadeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (dir.), *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu, 2005, p. 431.

29 Campobello, Nellie, *Las Manos de mamá. Tres Poemas. Mis libros*, op. cit., p. 100.

30 Campobello, Nellie, *Cartucho*, op. cit., p. 49.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 76.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 78.

35 *Ibid.*, p. 81.

36 *Ibid.*, p. 141.

sensibilidad estética del que las estampas están impregnadas prefigura, en el personaje de la “yo”, a la futura creadora de belleza, la sensibilidad artística, literaria y coreográfica de Nellie Campobello.

Al mismo tiempo, esta descripción de la guerra según categorías estéticas es otra coincidencia entre los textos de *Cartucho* y el análisis de Huizinga. De acuerdo con el historiador, lo estético es un componente usual del juego, cuyas cualidades nobles son el ritmo y la armonía: “La belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego. [...] Múltiples y estrechos vínculos enlazan el juego a la belleza.”³⁷ Según lo considera Huizinga, en la medida en que es un juego, la guerra es investida con todo el ornamento material de que dispone la tribu³⁸. Una vez más, la descripción de la comunidad guerrera en *Cartucho* concuerda porque ésta se adorna para producir admiración. En medio de la mugre, los revolucionarios exhiben sus mitazas y sus espadas brillantes como si estuvieran en una fiesta de gala. Es el caso de El Kirili:

Usaba un anillo ancho en el dedo chiquito; se lo había quitado a un muerto allá en Durango. Enamoraba a Chagua: una señorita que tenía los pies chiquitos. Kirili, siempre que había un combate, daba muchas pasadas por la Segunda del Rayo, para que lo vieran tirar balazos. Caminaba con las piernas abiertas y una sonrisa fácil hecha ojal en su cara.³⁹

En “Los 30-30”, Gerardo Ruiz “ostentaba catorce heridas que tenía en la caja del cuerpo”⁴⁰ y a Maclovio Herrera se le retrata cuando llega “montado en un brioso caballo seguido de todo su Estado Mayor. Se paró frente a la gente, en lugar donde pudiera ser mejor visto y oído”⁴¹. Estos hombres de la revolución recuerdan la imagen de Huizinga del pavo real que exhibe su plumaje para causar admiración⁴².

Esta misma imagen aún sirve a Huizinga para argumentar que el juego tiene el carácter de una representación:

El juego es una lucha por algo o una representación de algo. Ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego represente una lucha por algo o sea una pugna a ver quién reproduce mejor algo. La representación puede consistir tan sólo en presentar ante espectadores algo naturalmente “dado”. El pavo real y el pavo ordinario exhiben la magnificencia de su

37 Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, op. cit., p. 19.

38 *Ibid.*, p. 124.

39 Campobello, Nellie, *Cartucho*, op. cit., p. 50.

40 *Ibid.*, p. 69.

41 *Ibid.*, p. 108.

42 Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, op. cit., p. 28.

plumaje a sus hembras: pero en esto hay ya representación, para causar admiración, de algo extraordinario y singularísimo.⁴³

En las estampas de *Cartucho*, al parecer de la narradora los hombres juegan a la guerra, jugando sus rifles y jugándose la vida, como si representaran una obra de teatro. Como espectadora y desde su *locus amoenus* que es la ventana de su casa, la niña admira y encuentra bonitas las escenas bélicas: “A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. Hombres a caballo con muchas cartucheras, rifles, ametralladoras.”⁴⁴ Para verbalizar su percepción de la revolución, emplea ocasionalmente el lenguaje del mundo de la representación: los episodios revolucionarios son como “cuadros llenos de horror”⁴⁵. Al utilizar el término “cuadros”, compara la revolución con una obra dramática en la que una “agrupación de personajes durante algunos momentos permanecen en determinada actitud a vista del público” (DRAE). En otra ocasión compara a un hombre que se prepara a la muerte al que se adecenta para salir en una foto. A la par extiende la comparación a los rifles que se convierten en cámaras: “Extendió su sarape, se levantó la forja, dejó descubierta su frente, parecía como si se fuera a sacar un retrato –las cámaras de los rifles le descompusieron la postura.”⁴⁶

Las pequeñas barbaries

En un artículo sobre la novela de la Revolución Mexicana, Robert Kirsner contrasta novela e historiografía en la medida en que aquella logra recrear los destinos individuales mientras que ésta proyecta la actuación del pueblo en un plano abstracto, virtualmente romántico: “En su afán de exaltar la grandeza de la nación, la historia deja en abandono las preocupaciones personales de los pequeños héroes quienes se convierten en figuras evanescentes. Será la literatura, y en particular la novela historiada, la que se encargará de recrear las vidas humanas dentro del drama de la desavenencia nacional.”⁴⁷ Al pasar revista a las novelas más emblemáticas de la Revolución que se han publicado desde *Los de abajo* (1914) hasta *La muerte de Artemio Cruz* (1962) es inevitable constatar que lo que Kirsner llama “pequeños héroes” son cabecillas, hombres, y, al menos en cierto momento, poderosos, como es el caso de Demetrio Macías, Artemio Cruz y Pedro Páramo, entre otros.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Campobello, Nellie, *Cartucho*, op. cit., p. 71.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁷ Kirsner, Robert, “La Actuación del pueblo en la novela de la revolución mexicana: visión literaria de la historia”, in Juan Fernández Jiménez et al. (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruíz-Fornells*, Pennsylvania, ALDEEN, 1990, p. 347.

En *Cartucho*, la perspectiva adulta, masculina, teleológica, monoliterario y pesimista de esta narrativa se ve destronada de su monopolio anecdótico y lúdico. Nellie Campobello presenta la violencia como algo natural en el mundo infantil de juegos, recuerda al lector que la guerra son también los niños que ven pasar a los hombres desde una ventana, que empiezan a conocer a algunos, que les cobran confianza, les encuentran bellos o feos y para quienes las balas pueden ser juguetes tal y como las muñecas se convierten en princesas y los soldados en novios potenciales de éstas. Puede que uno de los rasgos que han desorientado al lector sea precisamente la atención hacia lo particular, lo personal, lo pequeño porque de esta manera descentra la historia, concede valor a lo antijerárquico y propone alternativas frente a la imagen unitaria casi metafísica de un pueblo de adultos. No sorprende que estos aspectos hayan sido revalorizados últimamente gracias a los nuevos criterios que caracterizan la sensibilidad posmoderna.

En la medida en que también los aspectos más bárbaros de la revolución, inclusive la propia lucha y los fusilamientos, son representados *sub specie ludi*, la recepción negativa de *Cartucho* aún se entiende mejor. Volvamos a Huizinga para una posible explicación del hecho. Al considerar de más cerca la pareja conceptual “el juego” y “lo serio”, éste concluye que el primer concepto es positiva y el segundo negativamente connotado y que el contenido significativo de lo serio es lo que no es juego⁴⁸. Se puede pensar que los primeros lectores de Campobello estaban molestos con las imágenes que presentaban la Revolución como si fuera un juego. Esta representación, que se desvía de la narrativa dominante, parecía restarle seriedad a la Revolución Mexicana, tantas veces celebrada y consagrada como evento fundacional de la nación. Como *foundational fiction*, *Cartucho* era totalmente inaceptable y barataba todos los estereotipos de esta ficción. Por supuesto, al leer las estampas de esta manera estos lectores habrían olvidado que, como también dice Huizinga, si lo serio intenta excluir el juego, éste puede muy bien incluir en sí lo serio.

La imagen que Campobello se construía en sus estampas como niña bárbara que describe la Revolución Mexicana de manera laónica y sin *pathos* reforzaba los pecados de su ethos prediscursivo de mujer escritora y villista. Creo que el estilo de *Las Manos de mamá* constituye un intento por rectificar este ethos previo porque entonces Campobello se crea un personaje mucho más tierno y sensible. La diferencia entre un estilo y otro y un tono y otro parece indicar que Campobello oscilaba entre sacrificar su estilo propio a la eficacia discursiva y a la toma en

⁴⁸ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, op. cit., p. 66.

cuenta de las opiniones del otro por un lado y entre hacer abstracción de la doxa por otro⁴⁹. Su texto autobiográfico da cuenta, a su manera, de esta oscilación. En él, Nellie se enorgullece de los elogios que mereció *Las Manos de mamá* y lamenta el ninguneo del que fue objeto *Cartucho*. Asimismo, se nota su frustración por no ser aceptada como jugadora a pleno derecho en el juego de las sociedades literarias de México. Pero a pesar de esto, terminó por reivindicar su libro y su propia barbarie: “¡Era una bárbara del norte de México! ¡Y así quería escribir, quería opinar!”⁵⁰

Roberto Bolaño y el mal Análisis de *El policía de las ratas*

Ilse LOGIE

Université de Gand

“Les pregunté si habían visto algo raro durante el paseo. Todo es raro, me gritó el viejo mientras nos alejábamos en distintas direcciones, lo raro es lo normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida.”

Roberto Bolaño, *El policía de las ratas*.

1. Varias veces Kafka

La insistencia con la que Roberto Bolaño remite a Franz Kafka no se debe exclusivamente a la admiración que siente por la obra del precursor checo, por mucho que la califique como “a más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo XX”¹ sino también a una intensa identificación existente entre sus biografías. Como es sabido, las vidas de los dos escritores discurren por derroteros paralelos: para ambos, la literatura se practicaba con frenesi como estrategia para combatir la enfermedad mortal de la que estaban aquejados (Kafka de tuberculosis, Bolaño de insuficiencia hepática). El ensayo *Literatura + literatura = enfermedad*² termina con una lacónica pero muy significativa nota sobre el paradójico alivio que los primeros síntomas de tuberculosis provocaron en Kafka al permitirle abandonar su trabajo en la burocracia: “Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del

⁴⁹ Es de notar que la propia Campobello señala que, mientras que escribió *Cartucho* totalmente por su cuenta: “Escribi a solas, sin consultar ni pedir consejo” (Campobello, Nellie, *Las Manos de mamá. Tres poemas. Mis libros, op. cit.*, p. 97), recuerda la ayuda que recibió para redactar *Las Manos de mamá*: “Fue mucha suerte el haber tenido el consejo y dirección de un espíritu generoso, maestro de las letras.” (*Ibid.*, p. 127).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹ Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 43.

² Bolaño, Roberto, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 135-158.