

# **UCLA**

## **Mester**

### **Title**

La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en Cartucho de Nellie Campobello

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/0r92k19n>

### **Journal**

Mester, 32(1)

### **Author**

Faverón-Patriau, Gustavo

### **Publication Date**

2003

### **DOI**

10.5070/M3321014588

### **Copyright Information**

Copyright 2003 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello

Gustavo Faverón-Patriau  
Cornell University

La posmodernidad, en algunas de sus variantes teóricas más conspicuas, no quiere aceptar fácilmente la línea fronteriza entre realidad y ficción con la impecable sencillez con que sí lo hicieron el mundo moderno y sus agentes ideológicos, desde el realismo ontológico hasta el más aséptico positivismo. La vena del simulacro en Baudrillard, la autorreferencialidad lingüística postulada por Derrida en sus especulaciones sobre *la farmacia de Platón*, la destrucción del universo binario en Lyotard, cada uno se suma al expediente de la duda ante la fácil asunción de las potencialidades referenciales de cualquier discurso, y no es en ello excepcional, sino acaso paradigmático, el caso literario. Paul de Man, haciéndose cargo de esa perspectiva en el asunto de los estudios genéricos sobre autobiografía y memoria, y no sin un guiño frente al espejo borgeano, deslizó una pregunta que desborda ese espíritu subversivo y a la vez reconcentrado y hermético:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? [...] Does the referent determine the figure, or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity? (920)

En otras palabras: ¿habla San Agustín sobre San Agustín o las *Confesiones* construyen un referente ilusorio que colocaremos los lectores en la gaveta de lo real para, con ello, reconstituir la referencialidad del lenguaje y dejar que el orden intuitivo de las cosas se instituya una vez más en torno de nosotros? La pregunta de De Man, por supuesto, da paso a la idea de la irrealidad de todo acto referencial, y, otra vez sobre el sendero que Derrida encuentra en Platón, nos sugiere que el lenguaje (o al menos la escritura) es representación de sí mismo y nada más, o que cualquier realidad a la que la escritura parezca referirse está en verdad contenida en la escritura misma.

La tesis de De Man supone la posibilidad de la escritura autobiográfica como labor ficcional y se elabora desde la premisa de que la autobiografía no es un género ni una modalidad de la escritura, sino una figura del entendimiento o de la lectura. Tras la huella de Genette, De Man concibe la posibilidad de que, en una recepción perspicaz, cualquier texto propuesto como autobiográfico sea decodificado como ficcional en función de su orden, vitalmente imposible: la vida es más caótica que la biografía, el destino personal menos memorable que la invención de unas cuantas concomitancias. Basta la desconfianza del lector para recuperar las capas de elaboración que la voz narrativa no sólo ha sobrepuesto a su materia prima, sino aquellas con que la ha instituido (922). Rebatiendo a Lejeune, De Man especula sobre el carácter contractual que aquél encuentra en el género autobiográfico (que para De Man no es género ya, sino forma de recepción). De acuerdo con Lejeune, la autobiografía es un acto de habla — un “*contrat implicite ou explicite proposé par l’auteur au lecteur*” (44) —; de acuerdo con De Man, es lenguaje cognitivo y representacional pero ejercido por una voz ficcional capaz de crear sus referentes: en la autobiografía, como en la novela, no es una persona, sino un personaje quien habla (922). Pero De Man concibe todo esto como posibilidad más que como respuesta definitiva. En su teoría queda espacio para una pregunta: ¿Puede un personaje hablar desde la ficción acerca de una realidad más allá de la ficción?

Hay un sentido antropológico en que la respuesta es indudablemente afirmativa. De hecho, los estudios culturales y poscoloniales en el campo literario, y en verdad cualquier otro que busque en la ficción fuentes para estudiar la realidad — en toda la anchura del concepto — carecerían de sustento si no aceptaran la premisa de la referencialidad y no confiaran en la ficción como, al menos, una

tortuosa imagen de realidades más allá de los límites escriturales. Pero, por eso mismo, los mecanismos que permiten la aceptación de todo ello han dejado de ser tema debatible en las teorías que dan base a tales estudios desde un principio. En estas páginas, pretendo estudiar la cavidad abierta por los postulados de De Man (la ficción, la autobiografía y el testimonio como reescrituras de la historia y como instauración de sus propios referentes) a la luz de un texto de status aparentemente indefinible dentro de los términos de la discusión sobre los límites de la autobiografía, la memoria y el testimonio, por un lado, y la ficción, por otro. Espero agudizar la perspectiva sobre los posibles errores de lecturas que quieran analizar las relaciones sociales, culturales en su sentido más amplio, o incluso históricas, de un momento y un espacio determinados, sin limpiar el terreno de sombras acerca de las condiciones metodológicas, hermenéuticas, en que esas lecturas deban tener lugar. El texto a que hago referencia es *Cartucho*, de Nellie Campobello, en el que la crítica ha encontrado, unas veces, un testimonio de la Revolución Mexicana, excepcional por estar escrito desde una perspectiva femenina, y, otras veces, una ficción de índole autobiográfica, igualmente única por el carácter traumático de su origen vivencial (lo que queda subrayado con la presentación de la narración a través de la voz de una niña). Espero mostrar las dificultades de no problematizar ninguno de ambos posibles estatutos y delinear, también, los caminos que una lectura de *Cartucho* debería seguir a la luz de su compleja relación referencial con los hechos narrados. Asimismo, intento señalar los mecanismos de reescritura de la historia que se esconden en *Cartucho*, libro en el que veo un esfuerzo consciente de reversión — negación — de una realidad histórica — la de la Revolución Mexicana y sus resultados inmediatos — en el momento mismo de su representación.

*Cartucho* fue publicado en 1931, en Jalapa, México, definido, por un subtítulo engañoso, como un libro de “relatos de la lucha en el norte” (895), y por una dedicatoria que se arriesga a la contradicción, como un “conjunto de cuentos verdaderos,” escritos “en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (897). La idea de relato a que hace referencia el subtítulo no parece aludir tanto a la factura del libro como una serie de viñetas inconexas, sino, más bien, a su carácter de relación vertida desde diversas fuentes orales, cosa que se ratifica en la dedicatoria. En una entrevista concedida a Emmanuel Carballo, veintisiete años

después, Campobello aseguró: “Escribí en [*Cartucho*] lo que me consta del villismo, no lo que me han contado” (De Beer 215). El suelo común de estas afirmaciones es evidente: un afán de caracterizar el libro, si no como realista, al menos, en un sentido más amplio, como comprometido con un retrato verdadero de hechos históricos. La contradicción, sin embargo, es también visible: la dedicatoria describe la fuente argumental de *Cartucho* en los términos de una breve tradición oral, mientras, en el diálogo con Carballo, la escritora parece atender contra su propia versión y desplazar la obra al campo testimonial. Quienes acogen esta lectura, pueden ver *Cartucho* como documento autobiográfico, a riesgo de identificar (siguiendo el parámetro genérico de Lejeune), al narrador textual con la escritora, y devaluar la tensión que se entabla entre los aspectos ciertamente testimoniales y los rasgos ficcionales de la obra.<sup>1</sup>

En el prólogo de *Mis libros*, una edición reunida de sus trabajos literarios, publicada en 1960, Campobello reafirmó su segunda descripción: “Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña” (17). La autora, incluso, se permitió entonces la precisión de corregir lo que a su juicio es la sola inexactitud factual de su relato. La muerte de Nacha Ceniceros frente al pelotón de fusilamiento — sugiere Campobello — es “lo único no histórico en *Cartucho*” (26). Por supuesto, la frase más inocente es la más reveladora: “vistos por mis ojos de niña”. Si — de nuevo, en la teoría de Lejeune — un rasgo distingue al texto autobiográfico de otros géneros, apartándolo de la esfera de la ficción, es la abogada identidad compartida del personaje-narrador y el autor, o la identidad del autor con el nombre del personaje, instaurada en el pacto autobiográfico: “l’auto-biographie est le genre littéraire qui, par son contenu même, marque le mieux la confusion de l’auteur et de la personne” (Lejeune 33). El testimonio, en tanto texto autobiográfico, no es, en esa perspectiva, el discurso declarativo de un personaje, sino el enunciado de una persona de carne y hueso, comprometida con el juego limpio de la verdad autobiográfica. Aceptemos por un momento esa postulación como axioma (es, además, la idea que probablemente debió tener la autora, la idea de la época): el narrador de *Cartucho* tiene un status singular, por equívoco; es una construcción que se desplaza en el eje temporal y espera reunir en una voz a más de un personaje — la madre, la hija niña, la hija ya adulta —, y que, por ello, aún a despecho

de la reclamada veracidad, se constituye en gesto fundador del relato como ficción. Esa voz, sin embargo, retoma, en la ficción, tanto la consigna de la veracidad testimonial (“Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí” [916]), como la premisa de la transmisión oral postulada en el epígrafe: “Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en el corazón” (918). Parte de la fusión entre memoria vivida y relato transmitido se resuelve justamente al considerar la naturaleza múltiple de la voz narrativa. Para ese narrador ubicuo, encarnado sucesivamente en madre e hija, la realidad percibida es bifocal, vivida por la madre, vivida por la hija, relatada por la madre, relatada por la hija; eventualmente, relatada por terceros o por la madre a la hija o a través de la hija.

Un error de la crítica — error incluso con respecto a las ideas menos subversivas sobre el estatuto de lo autobiográfico — ha sido confiar en exceso en las afirmaciones textuales, paratextuales y extratextuales que Campobello ha dispuesto aquí y allá sobre el carácter no sólo autobiográfico sino de veracidad testimonial de *Cartucho*. Observaciones como la de Gabriella De Beer, para quien los personajes conductores de *Cartucho* son “Francisco Villa y la madre de Nellie Campobello” (216) son prueba de una aceptación no problematizada del relato como discurso testimonial. Más cuidadoso, Max Parra no consigue abolir del todo esa lectura: “La escritora rememora el mundo de su infancia [...] como memoria personal” (167). Algún lector, incluso, ha reclamado la poca organicidad de la instancia testimonial dentro de la narración: “El hecho histórico, los personajes y su propia presencia como testigo y oyente no son incorporados al discurso como elementos integrantes de un todo congruente” (Garza 149).

Pero hay otra distinción en juego en aquella breve dedicatoria, esta vez un deslinde entre *cuentos verdaderos* y *leyendas*. Los primeros son vistos por Campobello como fruto de la oralidad vinculante y el atestiguamiento, e implican tanto un grado de plausible veracidad como una elaboración de carácter casi artesanal (“Mi tío abuelo [...] narra como si fuera un cuento” [*Cartucho*, 918]; “Martínez Espinoza..., con la sencillez que tiene el caso, relata lo que vio” [919]); las segundas, en cambio, se “fabrican” (897) y no provienen de *la gente*, sino del *país*, términos que en el lenguaje de Campobello parecen corresponder a *pueblo* y *clase política*. Los cuentos verdaderos

son, entonces, las narraciones de la Revolución surgidas de sus protagonistas no oficiales pero abrumadoramente mayoritarios, transmitidas desde el llano, y no sesgadas por el partidatismo ni por las mecánicas opresoras del Estado y la clase política.

Campobello no tiene la intención de establecer, entonces, una distinción epistemológica entre testimonio y ficción, sino una frontera moral erigida entre la voluntad de reflejar la historia, por un lado, y la intencionalidad de victimizarla en manipulaciones partisanas, por otro. *Leyenda*, en este sentido, no es un término anudado a nociones positivas de basamento popular y tradición, sino encadenado a conceptos de dominación, opresión y alienación (“ciudad de piedras rotas, aunque ricas en leyendas, que nos hace vivir perfectamente indiferentes a la realidad” [*Mis libros* 21]); mientras que *historia* es, para Campobello, relato de lo real, aprehensión de la verdad: “el haber escrito aquellas páginas fue útil para la historia, ya que no para la leyenda de la Revolución” (*Mis libros* 27). Pero, ¿la discusión sobre la línea divisoria entre ficción y testimonio está, entonces, fuera de juego en *Cartucho*?

Por el contrario, juzgo que este tema sigue siendo crucial. En los términos en que desplaza el eje de la oposición testimonio/ficción a la oposición representación/falsificación de la historia, Campobello se ve obligada a volver a él, pero ya no desde la perspectiva epistemológica — la literatura, forma de conocimiento —, sino desde una preocupación doble, por la reivindicación moral implicada en la corrección y la reescritura de la historia (o la destrucción de la leyenda) y por la naturaleza de los mecanismos de la representación. La suya, sin embargo, no es una aproximación inocente, sino una que se plantea, de modo básico, la idea de reconstruir la imagen de la revolución villista, no sólo repensando el entonces reciente y desdeñoso discurso oficial sobre Francisco Villa, sino — esto es algo que me propongo mostrar — movilizándolo para ello una suerte de montaje que, las más de las veces de manera consciente, enseña tanto como esquivo en su retrato de la guerra civil. Luego de revisar esto brevemente, regresaré sobre la pregunta que he derivado de De Man, que puedo reformular, aunque la justificación vendrá más adelante, de la siguiente manera: ¿Es esta guerra civil de *Cartucho* una revolución ficcional, un retrato referencial de lo visto y vivido por la autora, o una pintura de la Revolución Mexicana — la real — desde los ojos de un narrador ficticio? Y si es esto último, ¿qué camino deberíamos seguir

para estudiar la Revolución Mexicana en *Cartucho* sin resbalar en el inocente pero habitual ejercicio de leer la obra de Campobello como si fuera un más o menos acertado libro de historia?

De seguro, pocas cosas impresionan tan poderosamente en *Cartucho* como la omnipresencia de la muerte y el despliegue de reacciones de los que se enfrentan a ella. La muerte impregna el libro de Campobello bajo identidades aparentemente disímiles. Dos de las máscaras que asume las quiero proponer como puertas de acceso para comprender el entramado de negaciones temáticas y elipsis narrativas que revisaré luego en conexión con el asunto de mi estudio.

La muerte cobra unas veces en *Cartucho* la forma del espectáculo, y otras la identidad de un agente liberador. En ambas variantes, se envuelve al lector en un perturbador teatro carnavalesco que sumerge la exacerbada crueldad de los hechos en la suavidad inquietante de un sentimentalismo *kitsch*.<sup>2</sup> Unas veces, esa crueldad es manifiesta, pero está subordinada al lenguaje lejano que la describe y aún más a una reacción de indolencia, desapego o incluso celebración: “Mi tía saltaba de gusto, porque le habían prometido fusilar al soldado” (907). Otras veces, es una cualidad estética degradada pero expuesta al lector con las tonalidades de una inocencia ajena: “Muy chula muerte tuvo Galán” (934); “El caso es que las balas pasaban por la mera puerta. A mí me pareció muy bonito; luego, luego, quise asomarme para ver” (908); “Me dormí ese día soñando que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa” (912). ¿Quiere decir esto que la exposición de la muerte en *Cartucho* está devaluada a la inconsciencia de una enumeración no comprometida? ¿O, como se ha sugerido, la extrañeza del hecho en sí es consecuencia del lenguaje pueril, síntoma de la memoria revivida, con que se concibe la descripción?

La narración rebaja tanto los motivos de las muertes como cualquier idea de respeto — tabú, reverencia religiosa o miedo a la proximidad final — a parámetros que lindan con lo ridículo: “El general Fierro me manda matar porque dio un salto el automóvil y se pegó en la cabeza con uno de los palos del toldo” (916), dice un chofer condenado. “¡Qué bonito resultó eso! En toda nuestra campaña de cinco años, contra Carranza, no volvimos a ver juntos a tanto chango muerto” (940). Pienso que lo inquietante no es la exhibición de la muerte, sino, precisamente, lo contrario: su negación irónica. Los muertos en *Cartucho* no parecen sufrir, en su mayoría, una

alteración terminal, sino entrar en una etapa distinta de sus propias vidas: “Tenía un gesto nuevo” (910). Hay, por supuesto, un trasfondo primario, maniqueo y cristiano — y maniqueo por cristiano — que supone la recompensa de la muerte para los virtuosos con tanta certidumbre como el castigo de la muerte para los odiados. Si Julio, el amigo, muere incinerado por un rayo, la causa es la bondad infinita de la Virgen (928); si el general Rueda, el enemigo, muere fusilado, eso se debe al largo brazo de la justicia redentora que permite la venganza vicaria de una afrenta no importando los años y las distancias (911). Pero la muerte no conduce al cielo ni al infierno cristianos: los muertos se suman al carnaval (“Lo envolvimos en una colchoneta y lo echamos por la ventana, se llevó un costalazo; qué risa que nos dio” [923]), atravesando para ello el umbral del sueño antes que el de la salvación: “Así fue como se quedó dormido Antonio Silva” (902); “Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil. Villa y Trillo también se quedaron allí; dormidos para siempre. Cogidos a balazos” (927-28). Son las presencias de los dormidos, como las de aquellos que transitan por la Comala de *Pedro Páramo*, las que dan el puntillazo último del trastorno a la realidad de los vivos: el mundo como carnaval, sí, y también el mundo como contradicción de lo terrenal y lo metafísico, convivencia en la muerte: la procesión con “las tripas del general Sobarzo” no es el cortejo a su descanso celestial, sino el pasacalle de su nueva permanencia en la tierra: “Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas se quedaron en Parral” (912). *Cartucho* no trata de ofrecer el extraño retrato de una niña sobre la pira de los muertos que habitan su memoria, sino la movilidad de esa pira vista y vivida desde dentro.

Siendo la negación (pues en la ausencia de duelo está la negación de la muerte) una constante en *Cartucho*, no sorprende que las dos estrategias narrativas que prevalecen en el libro sean, claro, el montaje y la elipsis. El primero se refleja en la yuxtaposición de los relatos, nunca tan injustificada para no suponer en ella una intencionalidad significativa, nunca tan evidente como para asegurar la linealidad de un único hilo conductor. Sin duda, por otro lado, parte del resultado elíptico del conjunto proviene precisamente del montaje y del hecho de que éste sea practicado sobre unos hechos históricos, en el sentido más amplio del término, lo que conduce al lector (sobre todo al no muy numeroso lector mexicano que presenció la primera

publicación del libro) a ejercer un contraste entre los datos eludidos en la narración y los datos conocidos en la historia pública. Ese puede ser un avatar propio de cualquier obra apoyada directamente en referencias reales, pero hay, además, otros tipos de evasión en *Cartucho*, y su denominador común es la manera en que enfatizan la índole caótica y acaso traumática de lo contado.

Uno de esos modelos elusivos tiende a reforzar las ideas de proximidad y detalle realista y, simultáneamente, aviva la sensación de desgobierno: “Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año?” (937); “Pasaron las tropas de Rodolfo Fierro rumbo a las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día? ¿qué mes? ¿qué año?” (919). La prolijidad del recuerdo redobla la sorpresa del olvido. Ello atrae al lector hacia un reconocimiento de la inminencia de lo narrado, y lo coloca dentro del proceso mismo de la recapitulación. El relato justifica su imprecisión en virtud de un realismo de la memoria: la pérdida del detalle es la prueba de la veracidad del conjunto. La naturaleza de los olvidos y evasiones del narrador puede ser aún más abarcadora, como ocurre por ejemplo con los vacíos nominales que la narración propone. En algunos casos parece relacionarse con la necesidad de vigilar un secreto: “De X regimiento, sacaron a X soldado” (907); “Estábamos en X rancho” (916), algo que el lector contemporáneo puede haber comprendido como un ejercicio pragmático de discreción. En otros, es más bien una reducción simbólica: la ignominia de la guerra, la indeterminación, el anonimato, frente a la apropiación solidaria por vía de la rápida amistad: “Cartucho no dijo su nombre” (899), pero “escribió el nombre de todos y dijo que iba a ser nuestro amigo” (900). Más sintomáticas son las ocasiones en que, como en el brevísimo acápite “Las cinco de la tarde”, la evasión del dato y las precipitaciones de la narración (“Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse” [905]) son producto de una decisión de hacer coincidir los vacíos del relato con las falsedades de la historia oficial denunciada (“Una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución” [906]). Por lo común, esta conciencia estética está habitualmente dirigida a cuidar la verosimilitud de la narración, y conduce a la narradora a afirmaciones explícitas sobre el filtro al que, ella también, somete los datos contados: “No quiero decir lo que le vi hacer ni lo que decía, porque parecerá exagerado” (911). Una modalidad adicional de evasión, en este caso claramente elíptica, me interesa de modo particular, porque

ilustra el tipo de base traumática, vivencial, que se supone el cimien- to de *Cartucho*, más de una vez aludido pero pocas veces estudiado en la bibliografía sobre la autora.

José Díaz, el muchacho bello del cual “se enamoraban las muchachas de Segunda del Rayo,” “odiaba el sol, por su cara y sus manos” (909). A la narradora, esto le “parecía muy bien,” pues ella “nunca hubiera casado a [su] princesa [la muñeca Pitaflorida] con un hombre prieto” (909). A través del imaginario romance entre el joven y la muñeca el lector encuentra la proyección de un amor infantil, el de la narradora por el mismo José: “Yo sentaba a Pitaflorida en la ventana para que lo viera, y cuando la vestía le contaba las palabras que él decía. Mi muñeca se estremecía” (909). Tiempo después de su llegada al pueblo, Díaz desaparece, y por aquella época desaparece también el *Siete*, hijo de la madre de la narradora-personaje. En su búsqueda del niño, madre e hija encuentran un cadáver que la narradora identifica: “¡José Díaz, el del carro rojo!” (910). Su reacción es la negación absoluta: “No, no, él nunca fue el novio de Pitaflorida, mi muñeca que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca se rió con él” (910). En *Cartucho*, donde la descripción de la muerte es moneda común, la ausencia de ésta en particular merece una observación. ¿Qué sentido ostenta esa omisión, de tener alguno? “José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos se los dieron para que no odiara al sol” (910): la ironía sobre el racismo del hombre acarrea otra ironía, refleja y complementaria. Es ella, la narradora, quien nunca se hubiera casado con un “hombre prieto,” y a la muerte de José Díaz, “devorado por la mugre”, ella cae en el trance traumático y represivo de la negación. En esa muerte amenazadora, el fuego que ha dejado “morenas” (910) las manos de José ha podido devorar la blancura de la propia narradora. El vínculo queda doblemente establecido por el hecho de que el hallazgo del cuerpo se produzca durante la búsqueda del hermano. La negación del momento de la muerte es, sin duda, la pretendida negación de la muerte propia: José Díaz es castigado por las mismas faltas de la narradora-personaje.

Un caso distinto de evasión elíptica se produce en “El general Rueda”. En este fragmento, la voz narrativa luce una mentirosa nitidez: es, aparentemente, la de la narradora adulta que rememora un suceso presenciado simultáneamente, años atrás, por ella, cuando niña, y por su madre. Un tropel de carrancistas entra en su casa, a

picar con bayonetas hasta el último rincón en busca de armas. La madre decide entregarlo todo, incluso a sí misma, transformando el incidente en un sacrificio en nombre de la familia: “Mamá no lloraba, dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran” (911). La descripción textual de lo sucedido, sin embargo, es peculiarmente minúscula: “Nos quebraron todo. Como no encontraban armas se llevaron lo que quisieron” (911). Pero el virtual vacío descriptivo se ve ensanchado por una red de significados velados que atraviesa la escena, liderada por un juego de miradas reflejas: la madre no siente (“Los ojos de mamá, hechos grandes de revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo” [911]). Tampoco ve. Tan sólo “permanece con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos” (911). Esa súbita abstracción de la madre tiene su origen en la mirada traumática de la hija:

Nunca se me ha olvidado mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro [...]. El hombre aquel güero se me quedó grabado para toda la vida [...]. Dos años más tarde nos fuimos a vivir a Chihuahua, lo vi subiendo los escalones del Palacio Federal. Ya tenía el bigote más chico. Ese día todo me salió mal, no pude estudiar, me lo pasé pensando en ser hombre, tener mi pistola y pegarle cien tiros. (911)

La venganza, que se consumará vicariamente más adelante, con el fusilamiento del soldado agresor, empieza a gestarse en la violenta y sin embargo evasiva descripción de la irrupción en casa. Cuando los ojos de la madre se endurecen “recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo”, ese recuerdo es un pronóstico de la tragedia de su enemigo, y ese rifle es la pistola de cien tiros de la hija. La índole retrospectiva de la narración trastorna los planos temporales tanto como confunde las fuentes de la evocación misma. No sólo han pasado dos años cuando el segundo encuentro, en Chihuahua, sino otros más cuando, por tercera vez, la narradora tiene noticias del soldado, ahora identificado como “el general Rueda” (911). Y, no obstante el tiempo, el fusilamiento de Rueda (cuya causa no es referida) es explicado por la narradora en términos singularmente infantiles: “Lo mataron porque ultrajó a mamá, porque fue malo con ella” (911). El círculo de las transposiciones (las del punto de vista narrativo pero también las temporales) se cierra al final del pasaje.

Por un lado, la narradora restituye su bifocalidad (“Los ojos endurcidos de mamá los tenía yo” [911]); por otro, con el fusilamiento de Rueda, el recuerdo del rifle evocado en el momento del “ultraje” revela su naturaleza prospectiva: “les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros” (911). La índole traumática del evento se revela en la compleja identificación de madre e hija, en la aguda alteración de los tiempos narrados, en el arco temporal peculiarmente prolongado que es cubierto por la historia (es la única rama argumental de *Cartucho* que se extiende a lo largo de varios años), en la abarcadora polisemia de la palabra *ultraje*, y, poderosamente, en el hecho de que los prolegómenos y las consecuencias del momento merecen una narración bastante prolija en relación con las miradas tangenciales, esquivas, de la escena misma.

Una evasión mayor, sin embargo, es aquella que borra de *Cartucho* la figura del padre, en un movimiento negativo que se complementa simétricamente con otro positivo: la divinización de la madre. Narradas las muertes de cientos, anónimos y cercanos, descritas las redes familiares que sujetan a unos y otros al seno de diversas familias y clanes, la identidad del padre es singularmente obviada en el plano textual. Hay una “hermana de papá” (909) cuya presencia fugaz alcanza apenas para acentuar la ausencia del otro. Aceptando la índole autobiográfica de *Cartucho*, y la postulación del libro como memoria por parte de la misma autora, no está de más referirnos al padre real de Campobello. Felipe de Jesús Moya era —según Irene Matthews, la única biógrafa que ha documentado la vida de Campobello— un alcohólico, desaparecido del hogar en los inicios de la guerra, pero borrado de la historia familiar incluso durante los años de su presencia en casa. En las partidas de nacimiento de Campobello y sus hermanos, aparece sólo el nombre de la madre, Rafaela Luna (30). Es ella, Rafaela, la sugerida fuente argumental de las historias, al menos de acuerdo con el modo en que se la presenta en el plano extradiegético. No sorprende el estatus de la madre como fuente original de la palabra narrativa, considerando que esa fundación de la historia, fundación de la realidad, resulta sólo uno de los caracteres en la compleja estructura de su divinización. La madre, en *Cartucho*, es omnisciente y ubicua, como queda claro en su rol generativo de relatos sobre hechos ocurridos a distancias insalvables, y en la veracidad atribuida a cada pensamiento ajeno descrito por ella

en sus historias. Es caritativa: “Mamá habló con las monjitas del Hospital de Jesús y consiguió ir a curar a los más graves” (923); y su generosidad es infinita: “Anduvo personalmente hasta pagando gente para que le ayudaran a salvar aquellos hombres” (924). En *Las manos de mamá*, el otro libro de Campobello que alude a los mismos tiempos, y a la revolución, publicado seis años después, en 1937, la figura de la madre se transforma en un pronombre abarcador, universal y mayúsculo, *Ella*, y la identidad de la voz de la hija con la voz de la madre se hace aún más intensa, al paso que la virtud maternal se transforma de haber criado en soledad, a haber concebido en soledad: “Mis hijos míos, de mi carne, de mis ojos, de mi alma, sólo míos, repetí sin levantar la voz” (*Mis libros* 215).

Pero, además, la madre es el único personaje de *Cartucho* que no calza en ninguna de las dos grandes categorías que clasifican a los personajes: no es ni *enemiga* ni *hija* de Pancho Villa. Su relación con él es la única línea en el árbol genealógico de la guerra que llega hasta Villa horizontalmente: “¿Cómo sabe usted dónde está Villa? — [le] dijo [un soldado a la madre]. Nadie lo sabe, ni siquiera nosotros que somos villistas” (926). Esa cercanía de Villa y la madre es sustancial en la organización del libro y crucial en la definición de las coordenadas con que *Cartucho* ensaya un ejercicio de comprensión de la revolución.

Si la madre es una madre universal, en el mundo de Campobello, Villa no es menos el padre y caudillo, árbitro y redentor de todo cuanto lo rodea. Si los jefes de la revolución, en general, otorgan un trato irónicamente paternal a sus soldados (“Limpia el cíntraro y tenlo listo, mis hijos necesitan una cueriadita a nalga pelona y dada por mi santa mano”, dice Antonio Silva [903]), en el caso de Pancho Villa la ironía se ve cohibida. Describe a uno de sus lugartenientes, el que habría de morir junto a él, como su hijo: “Me cuidaba como si fuera yo su padre” (927); mientras que, a otro de sus segundos, cuando muerto, “lo lloró más que a nadie. Lo quería como a un hijo” (937). La narradora aclara: “Llegó a ser su segundo y su hijo. Martín sí se parecía a Villa. Era su hijo guerrero” (937). Un tercer personaje añade: “Era el vivo retrato del general Villa” (939). Pero esa vinculación afectiva se distingue del caso de los demás generales por la sugerencia, una vez más, de la divinidad del personaje. Villa despierta al Peet, ¿o se le aparece en sueños?, para decirle: “Hijo, levántate” (923); luego el muchacho cuenta la historia entusiasmado: “Me recompensó

Dios [...], oí a Tata Pancho” (923). Una viejecilla le exige a un soldado que marcha al campo: “Oye, cabrón, tráime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia” (906). Como la madre, “Villa siempre sabía las cosas” (917); como figura mesiánica, su “voz sabía unir a los pueblos” (930). Su imagen ostenta la doble naturaleza del dios dador de vida y del dios dueño de la vida que está licenciado para reclamarla cuando quiera:

Conchos, no tienen por qué temerle a Villa, allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad, vuélvanse a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse, no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea. (930-31)

Ambos, entonces, Villa y la madre, tienen un papel metafórico que largamente rebasa el rol de los personajes reales de los que son representación escritural. En un orden patriarcal perfecto, serían la pareja fundacional, organizadora: el padre gobernando en la esfera pública, la madre en la privada. La formulación de la guerra como caos, como devastación del ordenamiento patriarcal, tiene un correlato microcósmico en la imagen de esa pareja iniciática que hace permeable la frontera entre lo público y lo privado y que se vuelve símbolo del caos de la violencia guerrera.

La figuración emblemática del caos es — en *Cartucho*, como en las teorías de Mary Douglas sobre la suciedad como tabú y como diagnóstico de la oposición orden vs. caos — preferentemente descrita como un brote invasor de “mugre”:

Levantaron el cuerpo, lo pusieron en una camilla infecta, que hería de mugrosa; alguien, con el pie, aventó hacia uno de los soldados un pedacito de carne amoratada. “Allí dejan la oreja” (dijo riéndose de la estupidez de los 30-30). La levantaron y se la pusieron al muerto junto a la cara. (906)

Los soldados carrancistas “se conocían por la ropa mugrosa” (910). Los que van a morir y esperan el perdón de sus faltas lo buscan mediante una transposición de su aseo externo en limpieza interior: un

soldado “se rasuró” antes de ser fusilado “y les dijo que lo hacía para que su hermana no lo viera feo” (914). Su frase es sintomática: “Me verán limpio y mi hermana me perdonará” (914). Los ojos de los desesperanzados que esperan ser asesinados para aliviarse del mundo parecen “charcos de agua sucia” (922). Los “elegantes del pueblo”, inmaculados en lo exterior, son descritos radiográficamente: “sus barrigas infladas se entregarían a los horrores digestivos” (931), mientras los cadáveres de los más olvidados, aquellos que no se integran siquiera al carnaval patético de la muerte no reconocida, son recogidos por carros de basura (939). *Cartucho* concibe la muerte como una infección, y la “mugre” como su cara visible.

La trasgresión de la pareja paradigmática de Villa y la madre, obligada a trastocar el ordenamiento patriarcal de lo público y lo privado, halla un correlato en la idea de la guerra como caos y como infección, y no es necesariamente una consecuencia de los trastornos bélicos. ¿La guerra es un caos análogo a la disolución del orden patriarcal? ¿O es la disolución del orden patriarcal sólo una figura que representa la conflagración como caos? Existe una colisión y una subsiguiente contaminación de las esferas pública y privada en la guerra tal como la retrata *Cartucho*. El caudillo toma la figura del padre, dejando que sus funciones fluyan de lo público a lo privado, mientras la madre emprende una participación activa en lo público, conduciendo la enfermería de campaña y repartiendo fusiles a los soldados, e intentando en esa operación restituir el orden, es decir, la limpieza, en el cuerpo social infectado. Pero eso no hace sino reproducir una tarea hogareña, un rol ordenador sobre el cuerpo de los heridos, en un movimiento que reverbera de modo análogo en dirección al ámbito de la casa y al de la sociedad:

Mamá me dijo que le detuviera una bandejita, ya iba a curar. Orita le tocó un muslo; apestaba la herida; la exprimía y salían ríos de pus; el hombre temblaba y le sudaba la frente [...] Mamá dijo que hasta que no le saliera sangre no lo dejaba; salió la sangre y luego le pusieron un algodón mojado en un frasco y lo vendaron. (923)

Ambos, Villa y la madre, trasgreden sus esferas (planteadas por la ficción como sus lugares de origen: la madre es una madre de casa, Villa no existe antes de ser un revolucionario<sup>3</sup>), pero llevando sobre los

hombros la carga de sus funciones originales, y haciendo de las nuevas apenas una correspondencia alegórica. La coronación triunfante de la guerra debería conducir a Villa al palacio de gobierno y a la madre de vuelta a casa. Es la tensión caótica de la revolución la que coloca a la narradora en la pendencia de plantear un matrimonio simbólico, temporal, que solucione el desorden y el conflicto. Pero, ¿ese final victorioso, que entronizaría el patriarcado en lugar de la liberación de los géneros a una libre circulación por las esferas de lo público y lo privado, es lo que la obra plantea como expectativa?

No veo mejor modo de responder esa pregunta que volviendo a la biografía de Nellie Campobello, sólo para tomar de ella los cabos sueltos que no reaparecen en el plano textual en *Cartucho*. Como dije, Campobello fue una hija no reconocida por un padre alcohólico que desapareció de casa durante los días de la guerra. Decía haber nacido entre 1909 y 1913, aunque los documentos redescubiertos por Irene Matthews prueban que nació en 1901. La inutilidad del padre empujó a la madre a una nueva relación aún sin haber cesado el matrimonio anterior. Campobello misma fue objeto de experiencias devastadoras en lo afectivo. Tuvo un hijo durante la guerra y lo perdió poco tiempo después, y no se sabe que haya mantenido ningún vínculo duradero con el padre (Matthews 23-40). No fue, durante la revolución, la niña que los “cuentos verdaderos” de *Cartucho* proponen como fuente de un testimonio verídico.

Los años del levantamiento villista cuyas anécdotas pueblan *Cartucho* son sobre todo los que van de 1915 a 1919, tiempo en que Campobello tuvo entre catorce y dieciocho años de edad. La herencia testimonial de la madre, aunque posible, no era necesaria para alguien que fue testigo consciente de la guerra. De hecho, lo habría sido para cubrir los primeros tiempos de convulsión social, pero aquellos no están reflejados notoriamente en el libro. Es mucho más claro ahora que la voz narrativa de *Cartucho* es una instancia ficcional, no sólo en cuanto representa la reunión de varias voces en una, sino en tanto no puede ser leída como emanada de un enunciador real. Volver a la pregunta que derivamos de De Man es sumamente interesante a la luz de los hallazgos de Matthews: ¿Ese narrador, ficcional y ficticio, es capaz de referirse a una realidad histórica sin contagiarla de ficción en el sólo proceso de la enunciación? En un sentido crucial, el libro de Campobello demuestra la sugerencia de De Man: la autobiografía instituye la vida, el mundo es creado a imagen del lenguaje

que lo cuenta. Las “memorias” de Campobello deben dejar de leerse como memorias de una niña traumatizada por la guerra, o dejar de leerse como memorias, en definitiva. Pero, aun si la crítica, a la luz de los datos documentales, reinterpreta *Cartucho* como ficción, si quiere seguir buscando en el libro una fuente de comprensión de la realidad de la Revolución Mexicana desde la perspectiva femenina, va a ser indispensable restablecer el orden lógico de la lectura para dilucidar las radiaciones que la vida de Campobello ejerce sobre su relato. Es decir: si la autora propone una historia que reescribe la realidad, la crítica debe responder reevaluando el libro a partir de la realidad.

Una ruta inevitable es la revisión de la óptica infantil; la otra, la reevaluación de la idea de descomposición familiar como analogía de la descomposición nacional, en el sentido en que la he propuesto. Ambos terrenos están, por supuesto, íntimamente ligados: la institución de la mirada pueril en *Cartucho*, como recurso para el extrañamiento como forma de observación, encuentra su origen primero en el deseo de retorno al orden protector de la familia. Pero no se postula en el libro la posibilidad de una reorganización familiar convencional, que equivaldría a una nueva convencionalización de la sociedad patriarcal en el ámbito de la nación. La narradora de *Cartucho*, en tanto crisol de voces y personas, quiere jugar el doble papel de madre e hija, y ampliar ese rol a la esfera pública, pero de ningún modo espera componer la situación, pues, narrando en retrospectiva la historia de una derrota que no le deja lugar a diagnosticar el posible triunfo de su ideal, la solución de la crisis representa para ella el paso a un estadio indeseado de las cosas: ante esa posibilidad, prefiere mantener la crisis como sistema.

¿Y qué significa eso, en este contexto? Significa postular, en este otro plano, la misma sistematicidad con que la “mugre” simbólica y la tragedia de la muerte se asimilan en el orden patético pero bienvenido del carnaval. También en este caso, la destrucción de la familia es una tragedia, cuyo espectro sobrepasa a los bandos enfrentados: “Era un traidor; porque engañaba a las gentes, quitándoles a sus hijos, a sus padres, en contra de Villa o de Carranza” (904). Los enemigos enfrentados eran “los primos, los hermanos y amigos. Unos gritaban que viviera un general, y otros decían que viviera el contrario, por eso eran enemigos y se mataban” (928). Y, sin embargo: “Me gustaba oír esas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de

terror, lo único que sentía era que los ojos de mamá, al contrario, lloraran” (914). Ese es, precisamente, el punto de disyunción entre la madre y la hija, una comprometida en la labor de la recomposición, enganchada, dentro de la revolución, en un carro que finalmente la relegará al viejo orden patriarcal, la otra, en cambio, solazada en el desfile mortuorio porque encuentra en él el desorden finalmente apetecible que la libra del mismo patriarcado y le permite transitar entre mundos de otro modo ajenos. Pero el costo de ese extraño ensimismamiento, que la deja divertirse en el dolor, es el de la cordura de la adulta y la búsqueda urgente de un refugio en la infancia. En su prólogo a *Mis libros*, Campobello delata la misma actitud que su personaje-narrador: tras publicar *Cartucho*, “quería huir a un rincón, esconderme detrás de un árbol; porque sabía que aquella era la travesura más grande que había cometido. Cerré los ojos, me tapé los oídos y me reí por dentro” (24).

El estado ideal propuesto por *Cartucho* es, entonces, la crisis. Es desde allí desde donde se entiende la organización del libro. La fragmentación, el montaje al que hicimos antes referencia, no responde más al recurso estético de hacer coincidir el caos del referente con un mimético caos del signo narrativo. Esconde en su lugar la admirable intención (admirable por consecuente y también por portentosa) de revertir la historia en el momento de representarla. Si el *Villa de Cartucho* termina, como el de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, de la misma Campobello, entre aires de triunfo, la travesura de la niña Nellie está lograda: “Volverían a oírse las pezuñas de los caballos” (940): la revolución continúa, liberando a la narradora del oprobioso cerco del patriarcado, pues es el patriarcado mismo, bajo el signo del caudillo, el que se debate en la destrucción de su propio y precario orden. La fingida autobiografía ha reescrito la historia.

## Notas

1. Gabriella De Beer se extiende en comentarios sobre Campobello como personaje de la obra y sobre la familia de Campobello en el retrato literario de la revolución, y se refiere a la muerte del padre de la narradora como un hecho componente del relato, a pesar de que tal acontecimiento no está registrado en el libro (De Beer, 218-19). Max Parra lee el libro sin

cuestionar mayormente su status de “memoria personal” (167). Baudelio Garza lo ve como un relato entre el testimonio y la historia y encuentra que ambos niveles no alcanzan a constituir un todo congruente (149).

2. Es una fusión que numerosas veces, en contextos distintos, rodea la representación de realidades traumáticas por parte de testigos y víctimas. Sobre el particular, es interesante el estudio de Dominick LaCapra en el capítulo primero de su *History and Memory after Auschwitz*.

3. Es interesante notar, sobre esto, que un proyecto original de Campobello, la escritura de una biografía de Villa, se transformó con el tiempo en un libro circunscrito a la vida militar del general norteño.

### Obras Citadas

- Campobello, Nellie. *Cartucho. La novela de la Revolución Mexicana*. Ed. Antonio Castro Leal. México: Aguilar, 1960. 895-941
- . *Mis libros*. México: Compañía General de Ediciones, 1960.
- De Beer, Gabriella. “Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana”. *Cuadernos Americanos* 223 (1979): 212-19.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement.” *MLN* 94 (1979): 919-30.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 1966.
- Garza G., Baudelio. “Las constantes autobiográficas en seis novelas de la Revolución Mexicana”. *Monographic Review/Revista Monográfica* 9 (1993): 140-52.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP, 1998.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Matthews, Irene. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Ediciones Cal y Arena, 1997.
- Meyer, Doris, ed. *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Austin: U of Texas P, 1995.
- Parra, Max. “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47 (1998): 167-86.
- Wood, Nancy. *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. New York: Berg, 1999.