

La nación fusilada: una lectura de Cartucho, de Nellie Campobello

Mariana Libertad Suárez.
Universidad Simón Bolívar, Venezuela
marisuarez@usb.ve

RESUMEN

Este artículo propone una aproximación a la obra *Cartucho* (1931), de Nelly Campobello, a partir de la categorización de la noción de “Testigo” propuesta por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* (2000). Esta lectura permitirá comprender este texto narrativo por demás complejo como de un *modelo interpretativo*, que si bien renuncia a las plataformas de enunciación más tradicionales, consigue asignarle, abiertamente y sin censura, la condición de relato a la Historia. Del mismo modo, al revisar la subjetividad que enuncia y que es enunciada en esta obra, el horror y la culpa se erigirán como espacios de pertenencia, donde la autora –a contrapelo con la “Novela de la Revolución Mexicana”- arraigará ese constructo llamado “identidad nacional”.

Palabras claves: Nellie Campobello, historia narrativa, Revolución mexicana, Identidad, Nación

ABSTRACT

In this paper it is proposed an approach to Nelly Campobello’s *Cartucho* (1931) from de categorization of the concept “Witness” proposed by Giorgio Agamben in “*Lo que queda de Austerlitz*” (2000). The reading will allow a better comprehension of this complex narrative text as an interpretive model that while renouncing more traditional enunciation platforms get to assign the condition of narrative to History, openly and without censorship. Similarly, revising the subjectivity enunciated in this work, horror and guilt will become places of belonging, where the author- on the contrary to the “*Novela de la Revolución Mexicana*”- will establish that construct called “national identity”.

Keywords: Nellie Campobello, Narrative History, Mexican Revolution, Identity, Nation

El mochito, con su uniforme cerrado y unos botones amarillos que le brillaban con el sol, estaba tirado muy recto como haciendo un saludo militar. Tenía la bolsa al revés, los ojos entreabiertos, el zapato a un lado de la cara, agujereado por dos balazos. Dicen que cuando estuvo ya caído le dieron dos tiros de gracia, poniéndole el zapato en la cara –él tenía dos manchitas, una junto del medio de las cejas y otra más arriba y no estaba quemado de pólvora-. Dijeron que le habían puesto el zapato para que sus “tontas” –adjetivo que les daban a las novias- no lo vieran feo. A pesar de todo, aquel fusilado no era un vivo, el hombre mocho que pasó frente a la casa ya estaba muerto.
(Nellie Campobello, *Cartucho*)

En su texto *Lo que queda de Auschwitz* (2000), Giorgio Agamben establece una categorización de los testigos. Propone, por una parte, que un testigo puede ser un “tercero”, una individualidad ubicada entre dos contendientes, cuyo discurso intenta mostrar un equilibrio; por la otra, sugiere que se les puede llamar “testigos” a quienes han experimentado -en todas las acepciones del término- un proceso histórico determinado y, por ello, están en capacidad de dar cuenta del mismo. En otras palabras, un testigo puede ser un observador o bien un superviviente del hecho historiable. Pese a esta bifurcación de la categoría, el autor propone un rasgo de cohesión: en cualquier caso, un testigo sufrirá procesos de subjetivación y desubjetivación al momento de estructurar su relato. En el libro se propone específicamente que:

El testimonio se presenta aquí [en Primo Levi] como un proceso en el que participan al menos dos sujetos: el primero, el superviviente, puede hablar pero no tiene nada interesante que decir, y el segundo, el que “ha visto a la Gorgona”, el que “ha tocado fondo”, tiene mucho que decir, pero no puede hablar. ¿Cuál de los dos es el que testimonia? ¿Quién es el sujeto del testimonio? (...) Un movimiento, pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mundo y el hablante, el no-hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la “sustancia soñada” del yo y, con ella, al verdadero testigo. (Agamben, 2000: 126-127)

Pese a que el autor está refiriendo un episodio y una forma de testimoniar específicos, estas consideraciones pueden resultar sumamente útiles para leer la obra *Cartucho*, de Nellie Campobello. Un texto editado por primera vez en 1931, con el subtítulo *Relatos de la lucha en el norte de México*. Tal y como lo propone Juan Bautista Aguilar en el prólogo a las *Obras reunidas* de la autora, “*Cartucho* fue una obra que amplió el

horizonte para escribir e interpretar la historia de la Revolución mexicana” (Aguilar, 2007: 18); sin embargo:

Algunos críticos han desdeñado su narración mínima y otros la ven como anecdótico de épica revolucionaria, sin considerar que la atomización sin principio ni final que se encuentra tanto en los relatos como en el orden de los escritos es el todo de esa otra cosmovisión; ese aparente desorden, sin estructura piramidal y lineal, es precisamente su gran acierto (Aguilar, 2007: 19- 20)

Obviamente, la fragmentación y la estructura poco tradicional a la que refiere el prologuista distan mucho de ser un efecto puramente estético. Campobello, con este juego formal, descubre ante el lector una estrategia de historización donde la pugna entre la afasia del testigo superviviente y la experiencia glosolálica¹ de la voz narrativa coadyuvan en la generación de una nueva subjetividad femenina. “Una forma de ser mujer” cuyo espacio dentro de la epopeya revolucionaria mexicana apela al lector de manera indiscutible. La doble figura del testigo inscrita en dos nombres, cuerpos y/o voces de mujer, provoca que el lector de *Cartucho* reconozca la existencia de una serie de supervivientes silentes en el marco de esta guerra fundacional.

A este respecto, la primera pista de lectura que ofrece Campobello en su texto es la dedicatoria. Tras la presentación del título de la obra, se puede leer: “A Mamá, que me regaló cuentos/ verdaderos en un país donde se/ fabrican leyendas y donde la gente/ vive adormecida de dolor oyéndolas” (Campobello, 2007: 93) Este breve comentario contiene una serie de referencias que se verán desplegadas a lo largo de los relatos y que, desde el comienzo de los mismos, evidencia el deseo de establecer una historia paralela a la oficial, fundada en la oralidad, la memoria marginal y la afectividad. De igual modo, se propone una relación quiásmica entre los pares literatura/verdad, e Historia/ficción. Mientras que “la madre que regala cuentos” se erige como poseedora de un saber, los constructores de las épicas nacionales se agrupan bajo la capacidad de “adormecer” con sus relatos.

¹ Tal y como propone Agamben: *La glosolalia ofrece, pues, la aporía de una absoluta desubjetivación y “barbarización” del acontecimiento del lenguaje, en que el sujeto hablante cede su puesto a otro, niño, ángel o bárbaro, que habla “al viento” y “sin fruto”. Y es digno de notar que Pablo, aunque no rechaza del todo las prácticas glosolálicas de los Corintios, los pone en guardia contra la regresión pueril que implica y los invita a esforzarse en interpretar lo que dicen* (Agamben, 2000: 120) No deja de ser curioso, en el caso de Nellie Campobello, que precisamente una niña, es decir una subjetividad joven y femenina, sea la encargada de pronunciar las palabras de sujetos tradicionalmente más y mejor autorizados para emitir el discurso de la Historia. Además de paradójico, este hecho resulta altamente productivo al momento de tratar de comprender la dupla discurso-poder en el marco de esta obra.

La referencia a la madre de la autora y su inscripción en el estereotipo de “la contadora de cuentos”, resultan altamente ilustrativas para comprender estos relatos, donde otra hija -quien tiene tan solo unos siete años de edad- y otra madre -testigo presencial de la Revolución- toma las riendas de la historia. La figura referida por Campobello en su dedicatoria, y personificada luego en la madre de la voz narrativa, fungirá como una superficie para la coexistencia de dos arquetipos femeninos: Artemisa, la virgen -diosa de la casa y “diosa de los partos”-, convivirá junto con Perséfone -la guía de la primavera, señora del inframundo y figura articuladora de la vida y la muerte-.

En otras palabras, a partir de la dedicatoria de Campobello, esta “mujer que cuenta historias” tendrá, al igual que Artemisa, la capacidad de conjurar el dolor, y de organizar el pasado para dar cabida al porvenir. Sólo que esta vez lo hará por medio de la palabra, de cuentos que -por oposición a las leyendas epopéyicas- “despertarán” a quienes los escuchen. En segundo lugar, la relatora adquirirá ciertos rasgos de Perséfone, pues la dulzura y el sentimiento maternal que debían guiar sus cuentos infantiles -y a lo largo del libro se hace de manera cada vez más frontal- son sustituidos por la experiencia de la muerte y la incapacidad de deslastrarse definitivamente de este proceso. Justo ahí, en la recuperación de la épica mexicana a partir de estas dos visiones, se erigen las subjetividades construidas al interior del libro.

A partir de entonces, el hecho de que el primer apartado de la obra, incluido en la sección llamada “Hombres del norte”, lleve por título el pronombre de la tercera persona del singular “ÉL” adquiere un significado especial. No parece un accidente que tras construir un referente verbal con un sustrato altamente mítico como el de la “madre contadora de historias”, para designar el personaje femenino, Campobello construya al “héroe revolucionario” bajo un significante hueco, un término cuya única utilidad dentro del sistema lingüístico es la apropiación del discurso. La palabra “ÉL” no puede ser definida en el marco de la letra escrita, ni de ninguna de las codificaciones propias de la alta cultura. Por el contrario, se trata de un vocablo que sólo es identificable en la misma medida en que quien lo percibe comparte una serie de informaciones —o, usando términos más precisos, de saberes— con el sujeto de la enunciación. Por tanto, su uso dentro de esta historia tiene la facultad de complementar el movimiento -iniciado con la dedicatoria- de “autor(izar)” a las subjetividades aparentemente marginadas de la guerra y darles cabida dentro de la construcción de la Historia.

Desde este primer apartado se hace obvio que el personaje Cartucho, al igual que el resto de los revolucionarios construidos, está condenado a alternar su posición de testigo

con la voz narrativa de la niña. El hombre no habla, aunque protagonice la historia, al tiempo que “ella” –con minúscula inicial- dice en un fluir caótico, sin tener claro el contenido de su discurso. Lo que le permite evidenciar la inestabilidad de su memoria. Esta confusión de identidades entre el “tercero” y el “sobreviviente”, propuesta por Campobello, se va a reafirmar desde la primera oración de “ÉL”: “Cartucho no dijo su nombre” (Campobello, 2007: 95). Resulta como mínimo curioso que éstas sean las primeras palabras de una niña que tampoco revela el suyo. Ante lo cual, cabe preguntarse ¿Qué se adquiere con la pérdida del significante primero?, ¿por qué la autora arraiga esta historia en un discurso sin subjetividad jurídica?

Quizás podría encontrarse alguna pista en el libro *El sublime objeto de la ideología* (1992), de Slavoj Žižek. Ahí, el autor lee la teoría lacaniana del nombre propio planteando que:

el nombre propio designa el yo ideal, el punto de identificación imaginaria, en tanto que el apellido viene del padre -designa, como el Nombre-del-Padre, el punto de identificación simbólica, la instancia a través de la cual nos observamos y juzgamos. Lo que no hay que dejar de lado en esta distinción es que i(o) siempre está subordinado a I(O): es la identificación simbólica (el punto desde el que somos observados) la que domina y determina la imagen, la forma imaginaria en la que nos resultamos amables. En el nivel del funcionamiento formal, esta subordinación la corrobora el hecho de que el apodo que marca i(o) también funciona como un designante rígido, no como una simple descripción (Žižek, 1992: 151)

Podría decirse entonces que el hecho de cimentar la Historia en personajes innominados le sirve a Nellie Campobello para ejecutar al menos tres desplazamientos identitarios. En principio, tanto Cartucho como la voz narrativa se deslastran, por un lado, del “yo” ideal y, por el otro, de cualquier norma establecida desde la tradición para su constitución. En consecuencia, desde el comienzo mismo del texto los dos personajes se encuentran en absoluta libertad de elegir dónde inscribir su proceso de identificación simbólica. No es necesario que añoren un héroe patrio o que conozcan la fundación oficial de su país. Por el contrario, pueden buscar entre los individuos silenciados un espacio de construcción de la identidad.

En segundo lugar, la ausencia de nombre flexibilizará los significantes constitutivos del campo semántico “guerra” y, como consecuencia de ello, abrirá las puertas para que la voz narrativa deponga las acciones a favor de las descripciones. Como es de esperarse, esta ruptura en el proceso de construcción de los “héroes mexicanos” que -según

demandaba el canon de la novela de la Revolución- debían tener un tinte épico, supondrá también una modificación en la subjetividad e, inclusive, en la sociedad resultante de la batalla una vez cerrado el relato. Cuando desaparece la hazaña y se humanizan los obstáculos superados, la nación fundada deviene en un espacio mucho más universal, con una lengua menos clara y dispuesta a soportar un contingente mucho más heterogéneo de habitantes.

De ahí que la elección del término “Cartucho” para designar al soldado en principio llamado “ÉL” transforme la propuesta política y plural que suele subyacer a la *Novela de la Revolución*, en una reflexión ética de Nellie Campobello, dirigida a la construcción de las diferencias. A este respecto, es importante recordar que el vocablo “cartucho” goza de una serie de acepciones diferentes en castellano, cuya combinación aporta tanto al nombre del personaje como al título de la obra nuevas posibilidades de lectura. En la versión electrónica de la 22a edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, se define “Cartucho” como:

1. m. Carga de pólvora y municiones, o de pólvora sola, correspondiente a cada tiro de algún arma de fuego, envuelta en papel o lienzo o encerrada en un tubo metálico, para cargar de una vez//
 2. m. Envoltorio cilíndrico de monedas de una misma clase//
 3. m. Dispositivo intercambiable, provisto de lo necesario para que funcionen ciertas máquinas, aparatos e instrumentos. Un cartucho fotográfico, de una estilográfica.//
 4. m. Bolsa hecha de cartulina, para contener dulces, frutas y cosas semejantes//
 5. m. cucurucho (papel arrollado en forma cónica)//
 6. m. cucurucho (capirote)
- (En: <http://buscon.rae.es/draeI/>)

Así pues, la elección de este apelativo no supone solamente la sustitución de la “ley del padre” por un sustantivo común, concreto y colectivo sino, por encima de todo, la preferencia hacia un significante con la capacidad de designar, al mismo tiempo, un objeto físico indispensable para la realización de la guerra, la base del funcionamiento de cualquier maquinaria, un receptáculo de alimentos y un sombrero disciplinador, cuya labor es inscribir al individuo en los sistemas de punición y sujeción. En otras palabras, se trata de designar tanto a una individualidad difícilmente legible, como a un libro imposible de inscribir dentro de un género literario determinado, con un sustantivo nómade y mutante. Un nombre polisémico con una única característica fija en todas sus acepciones: la capacidad de agrupar, aglutinar y cohesionar una serie de elementos independientes.

“Ser muchos en uno” es una de las condiciones indispensables para que un cartucho adquiriera esa condición, para que permita los fusilamientos en medio de una guerra fundacional o, sencillamente, para que contribuya al trabajo de una cámara fotográfica. Cabría entonces preguntarse ¿Cuál es el elemento que se aglutina en torno al personaje que da título al libro?, ¿sobre qué superficie coexisten estas individuales heterogéneas? Una posible respuesta a estas interrogantes la sugiere la misma Nellie Campobello. Cuando en el año 1960, esta autora publica *Prólogo A mis libros*. Ahí dice, literalmente:

Sigo admirando a los verdaderos héroes de nuestra lucha armada, a los que durante diez años mantuvieron viva la rebelión de los hombres que deseaban un México mejor. Los que viven en *Cartucho*, si acaso se fueron a un lugar al cual los llevaron sus ideales, a un mundo donde puedan percibir las cosas que nos suceden por causa de la Revolución, les pido que a los calumniadores y que a todos los enemigos de la verdadera Revolución, los detengan en su acción destructora, que hagan que la razón impere. (Campobello, 2007: 353)

Más adelante añade:

El título [de *Las manos de mamá*] fue tan acertado como el nombre de *Cartucho*, que a todos agradó. Y digo acertado, aunque probablemente *Cartucho* no lo sea para algunos, no obstante responder con exactitud al contenido, pues efectivamente existió el joven soldado al quien decían el *Cartucho* (Campobello, 2007: 339)

La lectura de los dos comentarios en paralelo resulta muy elocuente. Por un lado, es obvio que Nellie Campobello se ha propuesto realizar un ejercicio de aglutinamiento dentro de su obra, al tiempo que la estructura del texto responde a la necesidad de generar una serie de parentescos entre Villa, Ángeles, Reyes, José Díaz y otros tantos representantes de la Revolución mexicana aquí mencionados; no obstante, esta búsqueda reivindicativa toma un nuevo cariz cuando se elige como cuerpo significado a un soldado cualquiera, una persona joven, sin identidad clara cuya existencia es necesario reforzar porque con frecuencia ha sido puesta en duda. “Cartucho”, como lo explica su seña de identidad primera, será entonces –al mismo tiempo– un objeto poseído por los demás soldados, un instrumento contenido por los rifles 30-30 y un territorio de contención de heroicidades, donde el sujeto resultante de la guerra fundacional se hace cada vez más plural y más heterogéneo.

Ahora bien, este doble juego que propone Nellie Campobello es asociado por ella misma, en su texto de presentación, con las nociones de verdad e historicidad. Por un

lado, la autora les atribuye a los héroes nacionales condiciones metafísicas que les permiten no sólo seguir viendo lo que ocurre en la tierra, sino además, decidir sobre la vida de los mexicanos que les sobrevivieron. Por tanto, el poder simbólico que la historia ha asignado a estos sujetos se tornará –a su vez- en poder físico. Más allá de la leyenda revolucionaria, existe una “verdadera revolución” –que, según Campobello, circula por las páginas de la obra- y, lo que quizás resulte más interesante a este respecto: el nexo emocional enunciado por la autora, sólo será percible por quienes “han entrado en razón” ¿Cómo se pueden hacer coincidir estas dos nociones?, ¿cómo se puede hablar de verdad y racionalidad por un lado, y poblar la historia de ánimas en pena por el otro?

Una de las estrategias más claras de Campobello está en la lectura lúdica de los significantes. El recurso de reconstruir la Historia desde la infancia sirve para desacralizar a los héroes -su masculinidad, su omnipotencia, su ideal de nación- y convertirlos en juguetes. Por un lado, la voz narrativa depone el carácter diacrónico de los acontecimientos y decide regodearse en el instante cuando los percibe. Por el otro, miniaturiza la guerra como fenómeno, lo que constituye uno de los mecanismos más comunes en Occidente para la producción de juguetes infantiles. El apartado titulado “El general Rueda” da clara cuenta de este tránsito. En principio, la voz narrativa afirma:

Picaban todo con las bayonetas, echaron a mis hermanitos hasta donde estaba Mamá pero él no nos dejó acercar a Mamá. Me rebelé y me puse junto a ella, pero él me dio un empujón y me caí. Mamá no lloraba, dijo que no le (sic) tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran. Ella ni con una ametralladora hubiera podido pelear con ellos. Los soldados pisaban a mis hermanitos, nos quebraron todo (...) Dos años más tarde nos fuimos a vivir a Chihuahua; lo vi subiendo [al General Rueda] los escalones del Palacio Federal. Ya tenía el bigote más chico. Ese día todo me salió mal, no pude estudiar, me pasé pensando en ser hombre, tener mi pistola y pegarle cien tiros (Campobello, 2007: 116)

Ya hacia el final del texto cuando a este hecho traumático se ha sumado la muerte de la madre, la voz narrativa afirma:

Los soldados que dispararon sobre él [el General Rueda] aprisionaban mi pistola de cien tiros.
 Toda la noche me estuve diciendo:
 “Lo mataron porque ultrajó a Mamá, porque fue malo con ella.” Los ojos endurecidos de Mamá los tenía yo y repetía en la noche:
 “Él fue malo con Mamá. Por eso lo fusilaron.”

Cuando vi sus retratos en la primera plana de los periódicos capitalinos, yo les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros (Campobello, 2007: 116- 117)

Este apartado resulta particularmente interesante si se trata de leer su estructura desde la teoría del juego más convencional pues, en un primer momento, la mirada infantil inscribe la Historia dentro de una disciplina *mimicry*². La voz narrativa responde a la agresión histórica del poder masculino con un pensamiento ininteligible, con un sueño que es a la vez un mecanismo de generación simbólica. Hay un proceso de identificación entre la voz narrativa y los soldados; sin embargo, la creación de un continuum de identidad no pasa por copiar los modelos, sino por sentirse copiado en el ejercicio mismo del poder.

Así pues, la “imitación” deviene creación y desemboca en Historia. En principio, la niña copia la guerra, luego supone lo que ocurriría si ella toma parte en la misma y, finalmente, constata que tiene posibilidades reales, como subjetividad marginal, de intervenir en el curso de los acontecimientos. Este tránsito no sólo le resta solemnidad a un hecho histórico de las dimensiones de un fusilamiento, sino que –además- le otorga al “sujeto que juega” –que bien podría llamarse en este caso la *femina ludens*-, la posibilidad de maniobrar, reescribir y refundar el discurso que circula a su alrededor. Este gesto de Campobello bien podría comprenderse desde “Las tretas del débil” Ludmer (1984), el artículo que –más de medio siglo después de la primera publicación de *Cartucho*- Josefina Ludmer le dedica a la obra Sor Juana Inés de la Cruz. En este texto, Ludmer reconoce inscritas en la obra de la monja mexicana una serie de estrategias inadmisibles y, por tanto, incontrolables desde los espacios de poder. Recursos que permiten al subalterno vencer las jerarquías sociales e intelectuales, y dar cuenta, por medio de su discurso, de la presencia de otros sujetos y otras plataformas de conocimiento. Literalmente, señala:

² En su libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006), Katya Mandoki recuerda esta vieja clasificación de la actividad lúdica. Afirma entonces: *Basándose en Huizinga, Roger Caillois propone cuatro categorías para distinguir distintos tipos de juego: agon o competencia, ilinx o juego de vértigo, mimicry o juegos de disfraz e imitación y alea o juegos de azar (...) es necesario agregar una quinta categoría adicional de juego que no está incluida en su esquema. La voy a denominar como peripatos y difiere del mimicry al no generarse por imitación o “como si” (as if), sino por exploración o “qué tal si” (what if). El juego peripatos, emparentado a los mencionados de Huizinga como “juegos de invención, de acertijos o adivinanzas” es el que subyace a la ciencia y al arte, a la construcción de teorías y a las aventuras, pues siempre nos adentramos en estas empresas con el espíritu lúdico de averiguar qué pasaría si tal o cual posibilidad, idea o acto se concretiza, es decir, de recorrerla imaginaria o factualmente.* Mandoki, Katya (2006) *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (Mandoki, 2006: 174)

Esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber. Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión. Lo mismo ocurre con la práctica científica y política.

Desde la carta y la autobiografía, Juana erige una polémica erudita. Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografía, diarios), escrituras límites entre lo literario y lo no literario, llamados géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina (Ludmer, 1984: 53- 54)

Evidentemente, al leer el carácter lúdico que Campobello le atribuye a la Guerra en *Cartucho*, bien podríamos estar en presencia de un develamiento. De la puesta en circulación “otra zona” desde la cual hacer Historia, uno de esos espacios que linda entre lo literario y lo no literario, para desestabilizar el saber científico social más tradicional. Así pues, si el fin último de la reconstrucción histórica es la dotación de sentidos y significados de nociones como “patria”, “nación” o “libertad”, el “juego peripatético” que la autora imprime al relato, bien puede servir como plataforma de arraigo.

Aún más, este gesto de convocar la Historia que se niega, los cuerpos que han desaparecido, los relatos que no han sido, se transforma dentro de esta obra de Campobello en una recurrencia. Un guiño que permite, en el mismo instante de la invocación, el silenciamiento de los “Hechos Históricos”, su deposición para mostrar – en un tono por demás cotidiano- una violencia de grado semejante a la que los ha constituido en saberes innegables. Vale la pena recordar a este respecto el tono “costumbrista” que se la atribuyó a la Novela de la Revolución escrita en los treinta, cuya justificación principal era “la finalidad agitadora del arte revolucionario” (Dessau, 1972: 437)

En tanto se trataba de textos persuasivos, los escritores contemporáneos a Campobello que instauraron una estética dentro de la literatura mexicana, apelaron al cuadro de costumbres como forma de llamar a la cotidianidad y conseguir la identificación del lector. En *Cartucho*, se propone una lectura de la intimidad a contrapelo, dado que al llamar al ausente y recuperar acciones desde una estética fantástica, La Revolución, como pugna fundadora, se desvanece. Al tiempo que, quienes se presentaron como principales espectadores de la misma, descubren haber sido parte esencial de la misma.

Uno de los apartados de la obra que da mejor cuenta de ello es “Desde una ventana”, protagonizado por un “joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo” (Campobello, 2007: 118) a quien fusilan –sin causa aparente- por orden de un oficial. La voz narrativa, desde sus siete años de vida, contempla el cadáver desde una ventana, de hecho, establece una relación afectiva con el mismo:

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

Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa (Campobello, 2007: 119)

Aunque a simple vista parecieran estar muy bien delimitados el espacio realista y el peripatético, no deja de ser curioso el signo que elige la autora para desarrollar un anclaje afectivo entre la voz narrativa y los hechos. La niña que cuenta –o, lo que es lo mismo, esta *femina ludens*-, no se quiere ser un héroe, sino que acepta su lugar como ente pasivo y contemplador, sólo que “elige mirar” elementos como “el miedo”, “la muerte” y “la descomposición”. No cabe duda de que estos son rasgos definidores de la guerra como práctica; sin embargo, su mención tiende a suspender el transcurso del tiempo y por tanto a atentar contra el pensamiento histórico. Por eso mismo, no es tan común en textos que busquen partidarios de las causas revolucionarias.

De igual forma, el discurso de la niña le otorga a la realidad la capacidad de “repetirse” –“me dormí aquel día soñando que fusilarían a otro”-, resucita las sensaciones y añora que regresen a poblar su campo de visión, lo que –de cierto modo- la convierte en una suerte de embalsamadora. La voz narrativa multiplica hasta el infinito los cuerpos, las muertes, los miedos. Con ello, le resta valor a las acciones heroicas que se han erigido como tales por su cualidad de inimitables e irrepletibles y, entonces, genera un territorio donde existir. Podría afirmarse, incluso, que tanto Nellie Campobello como su personaje narrador, detienen el curso de la Historia para explicar cómo lo hacen y, sobre este proceso deliberativo, construir su “yo”.

La mujer embalsamadora, que no por casualidad está en diálogo permanente con la mujer que narra cuentos, busca en esta detención del tiempo recuperar las experiencias que la historiografía tradicional ha obviado. A partir de una “hipótesis de futuro” diferente a la que motivó la escritura de la Novela de la Revolución, Campobello explica su presente y trata de asociarlo a un “pasado muerto”, estático, repetible, suspendido en el tiempo y, por tanto, cargado de afectividades invisibles dentro de la concepción de prospectiva de los hechos. Esto se hace aún más evidente en el apartado “Ismael Máynez y Martín López”, que sirve como cierre de la novela:

Termina Ismael Máynez dando un trago de café y manda sus ojos hasta allá, al Alto de la Cantera, donde un día se besaron con la muerte.

Mamá decía que aquel triunfo había sido festejado por el pueblo del Parral, y que una mañana que había nevado atravesaban la calle unos bultos oscuros, desagarrados, arrastrando un rifle, y algunos montando un caballo que ya no caminaba; no eran seres humanos, eran bultos envueltos en mugre, tierra, pólvora; verdaderos fantasmas (...) Las gentes de nuestros pueblos les habían ganado a los salvajes. Volverían a oírse las pezuñas de los caballos.

Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía (Campobello, 2007: 163)

La imagen de la descomposición de los cuerpos, asociada directamente al “triunfo de nuestras gentes”, una vez más recupera el tono ético que –desde un comienzo– Campobello le imprimió a su discurso. Tono que, además, sirve como justificación para que la voz narrativa se apropie de la expresión “seres humanos” y la convierta en un significativo vacío: ¿Quién se ha deshumanizado dentro de la novela?, ¿Quiénes quedaron convertidos en bultos oscuros o quienes les dieron ese aspecto? Sin duda, esta inversión irónica es otro de los resultados de la miniaturización de la Historia, de la intervención de un testigo silente en el proceso de construcción de la misma.

Esta obra de Nellie Campobello, podría entenderse entonces como de un *modelo interpretativo*, que si bien renuncia a las plataformas de enunciación más tradicionales, consigue asignarle, abiertamente y sin censura, la condición de relato a la Historia. La única forma de que la guerra como suceso y la Historia como disciplina recuperen su movilidad, es escapando de la emotividad, el discurso y la subjetividad que dentro de esta obra concentra el poder del discurso. Por eso, la voz narrativa puede –y de hecho lo hace permanentemente– sentirse orgullosa tanto de su condición de Testigo, como de su habilidad embalsamadora, porque son las herramientas que le dan la posibilidad de

inscribir su discurso -y su mapa de heroísmo y villanía- dentro de uno de los grandes relatos fundacionales de la nación.

Quizás lo más curioso a este respecto está en que el México donde habita la *femina ludens* no se asienta en ningún territorio, sino que se torna cada vez más incorpóreo. El territorio donde se lleva a cabo la Revolución termina siendo un desierto, cargado de cadáveres y de seres humanos que han dejado de serlo, en la misma medida en que Campobello llama a buscar ese espacio de pertenencia en el miedo, el horror y la culpa. O, lo que es lo mismo, se arraiga en esas sensaciones borradas al momento de diseñar se constructo llamado “identidad nacional”.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2000) *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: editorial Pre-textos
- AGUILAR, JUAN BAUTISTA (2007) “Prólogo”, Nellie Campobello, *Obra reunida*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, págs. 11-26
- CAMPOBELLO, NELLIE (2007) “Cartucho”, Nellie Campobello, *Obra reunida*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, págs. 91- 163
- CAMPOBELLO, NELLIE (2007) “Prólogo a mis libros”, Nellie Campobello, *Obra reunida*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, págs. 333-372
- DESSAU, ADALBERT (1972) *La novela de la Revolución Mexicana*, México D.F: Fondo de Cultura Económica
- LUDMER, JOSEFINA (1984) “Las Tretas del débil”, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras: Ediciones Huracán, págs. 47-59
- MANDOKI, KATYA (2006) *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, México D.F: Siglo XXI
- ZIZEK, SLAVOJ (1992) *El sublime objeto de la ideología*, México D.F: Siglo XXI