

Nellie Campobello

La “otra” Revolución

Rosa Beltrán

Para su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, la novelista Rosa Beltrán, autora de La corte de los ilusos, eligió como tema de reflexión la obra Cartucho, de Nellie Campobello, libro y autora a los cuales se acerca desde un cuestionamiento: ¿qué explica la escasa presencia y valoración que ha tenido una escritura tan extraordinaria? Durante la ceremonia en el Palacio de Bellas Artes, el escritor Gonzalo Celorio tuvo la encomienda de responder a las palabras de la nueva académica.

La vida nos sorprende a veces con privilegios insospechados. Uno muy grande consistió en el azar que hermanó a los miembros de esta noble institución en la idea de que podía contarme entre ellos. Significa, entre otros, el gusto inmenso de reflexionar sobre uno de los mayores bienes que poseemos, las palabras, y hacerlo en compañía de quienes desde distintos campos han dedicado su vida a ellas. Las palabras son mi única, verdadera relación con el mundo. No hay nada ni nadie en mi percepción que no esté atravesado por ellas. Uno de mis más antiguos recuerdos es haber descubierto que las palabras eran antes con vida propia; que cada una era irremplazable; que evocaban recuerdos, sensaciones, formas incluso. Que las palabras, en fin, no eran las cosas. Y que el idioma consigna las realidades que ellas evocan de modo peculiar. La prodigiosa lengua española puede vivirse de muy distintos modos. Es un honor que me hayan invitado a formar parte de la Academia Mexicana de la Lengua. Quiero

agradecer a quienes propusieron mi candidatura: don Vicente Quirarte, doña Julieta Fierro, don Vicente Leñero, y a todos los miembros que aceptaron dicha candidatura por unanimidad. Agradezco al director de esta institución, don Jaime Labastida; y a don Gonzalo Celorio, quien generosamente aceptó dar respuesta a mi discurso y quien me ha acompañado en tantos momentos de mi vida académica y, más felizmente aun, desde su obra, de mi vida lectora. Agradezco a ustedes su presencia. Este acto tiene especial significación pues ocuparé la silla XXXVI, que antes ocuparon don Manuel Toussaint; don Octaviano Valdés; don Luis Astey Vázquez y don Gustavo Couttolenc y con ello participaré de la reflexión compartida sobre el tema que de forma excepcional nos hace humanos, la lengua, en particular aquella a través de la que veo y “oigo” el mundo, la lengua española. De forma muy especial agradezco a mis padres y hermanos. Y sobre todo, a Casandra y Ernesto, mi fuerza y mi guía.

La conformación de un clásico es siempre un enigma. El que un mismo libro hable a distintos lectores por generaciones es uno de los misterios más grandes de la literatura. Es también un acto de sobrevivencia colectiva. Uno de los modos en que la especie perpetúa su existencia a través de esa máquina prodigiosa que resguarda el diálogo infinito, el libro, aunque no cualquier libro, sino ese con el que se es capaz de mantener una conversación continua y secreta. Cuando pensamos en un clásico evocamos más los méritos intrínsecos a la obra y menos unas formas de leer que siendo distintas son capaces de dotar de sentido a dicha obra a través del tiempo. Nos gusta pensar en cierta esencia de la vida preservada en el libro. Haber descubierto en el siglo xx que no existe nada esencial nos ha hecho repensar el canon y mirar las obras de un modo diverso: un clásico es algo aun más misterioso que lo que imaginábamos porque es ante todo un mecanismo. Clásico no es el libro que conforme a su etimología contiene un orden sino aquel que las generaciones deciden leer como si todo en él estuviera escrito con deliberación para sus ojos cambiantes, infinitos. Pero si aquello que hace a un clásico asombra, más sorprende que obras que no son clásicas se apoderen de un lugar en un tiempo posterior a aquel en que fueron escritas y se afiancen en las mentes de nuevos lectores, adueñándose de la forma de sentir de una época, como si pertenecieran a ella o como si siempre hubieran estado ahí.

Borges afirma que las emociones que la literatura suscita son quizás eternas pero los modos con que esta se expresa, no. Los recursos con que algo se cuenta necesariamente varían pues su efecto se gasta a medida que lo reconoce el lector. Por ello, considera peligroso afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre. “Una preferencia”, dice, “bien puede ser una superstición”. La provocadora afirmación de uno de los autores más grandes del siglo xx en nuestra lengua parecería un atentado contra la tradición y la Academia. Pero hay mucho de esperanzador en saber que “la gloria de un poeta depende de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas”.¹

El tema de las “recuperaciones” y “revaloraciones”, clave en los estudios de literatura comparada, ha demostrado que obras que hoy consideramos indispensables no siempre han sido leídas de modo ininterrumpido por largos periodos de la historia y es tarea del crítico y el escritor rescatar dichas obras del olvido. En el siglo xix, Herder hizo que *El Quijote* se volviera a leer y valorar en Alemania. Fue él quien junto con Goethe establece en el Romanticismo al *Quijote* como el ideal de las

aspiraciones humanas en un mundo en que la realidad oprime al individuo. Defendió la idea de que *El Quijote* representaba el espíritu del pueblo español; leyó a Cervantes toda su vida y con sus lecturas contribuyó al furor cervantista. Así, pues, traducir e interpretar es más que eso; es un asunto de recuperación y “puesta al día”. Y aunque es difícil pensar que obras como la de Cervantes se quedaran sin lectores, el estudio de este fenómeno hace ver cómo la lectura de un clásico se “adapta” a las posibilidades de lectura de una generación que la redescubre y aprecia gracias a la suerte de “traducción” de un interlocutor o un fenómeno que funge como intermediario e intérprete.

Nellie Campobello, reconocida en su tiempo por autores de la talla de Martín Luis Guzmán, Germán List Arzubide (quien estuvo a cargo de la edición de *Cartucho*), Ermilo Abreu Gómez, Carlos Noriega Hope, Gregorio López y Fuentes y Rafael Heliodoro Valle, quien al decir de la propia Nellie “entresacó” una estampa de *Cartucho*, es no obstante uno de tantos ejemplos de la escritora cuya obra permanece en una suerte de “vida latente”, sujeta de ser reanimada, cada determinado tiempo, sin llegar a ser leída más que por un grupo de especialistas. Para quienes conocemos *Cartucho* y *Las manos de mamá* es difícil entender que una obra tan rica y original haya sido ignorada por los lectores, pero más enigmático aún es que permanezca al margen de un canon que se obstina en dejarla de lado cuando se refiere al *corpus* que conocemos como “novela de la Revolución”, aunque invariablemente coincida en dar cuenta de sus méritos. Las causas de su marginalidad son muchas, y muy diversas. Una muy obvia tiene que ver con razones de género. Campobello es la única autora de la novela de la Revolución, así como Elena Garro es la única autora de la novela de la posrevolución. Situarlas así no es prueba de que no haya diferencia en la forma en que leemos a autores y autoras. Al contrario, esto hace que cada una quede en el anaquel que las ubica como “muestras” representativas de un periodo, como aquella gallina de tres patas que el Circo de la Fauna Mexicana presentaba para exhibir las excepciones a la regla.

Otra razón posible de su marginalidad es que frente a obras como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, o *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael F. Muñoz o *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, escritas en tercera persona, en el momento en que *Cartucho* fue publicada el género testimonial era visto con cierto desdén por la crítica. Curiosamente las obras mencionadas son en buena medida testimonios, puesto que sus autores estuvieron presentes y atestiguaron distintas facetas del movimiento revolucionario. La diferencia es que estos autores no se asumen como protagonistas. Campobello escribe sobre la Revolución habiendo sido testigo presencial del movimiento villista. Desde su casa de la Se-

¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 773.

gunda del Rayo, en Parral, Chihuahua, siendo muy niña, observa cómo los soldados entran a pedir comida y agua a su madre, o a que, como a Cartucho, les cosa un botón. Las imágenes de la gesta vivida de puertas adentro dejan huella en la autora que, durante años, busca un método narrativo que dé cuenta de la experiencia sin acudir a modelos literarios previos: a la leyenda, el melodrama o “el sentimental plañir que implora piedad”, como ella misma afirma. Nellie Campobello, que nace en 1900, no escribe sobre su experiencia sino hasta que tiene treinta años. Y cuando lo hace, su crónica de los hechos obedece a un plan previo que atenta contra los modos en que se escribe en su época. La decisión de invertir los planos entre lo público y lo privado, entre la Revolución que va a ella en vez de ir ella a la Revolución, genera la primera disrupción. La segunda está en contar la historia como autobiografía, siendo ella la protagonista, y en elegir el punto de vista de una niña, cuando es una adulta quien escribe. Enrarecer la percepción (elegir la mirada del loco o del niño), como sabemos desde Cervantes, Shakespeare y Erasmo, es una razón de orden estético que se asienta como una contradicción al *logos*. Es, de hecho, la elección clave para cuestionar el orden establecido: el orden moral, social, estético de una época.

Pero el verdadero hallazgo de *Cartucho* está en la disposición del texto en una estructura que oscila entre la crónica, el cuento, el conjunto de estampas o momentos que componen algo que puede ser leído también como una novela, un desafío que establece la máxima atipicidad en el tratamiento de los hechos y explica, junto con lo anterior, la reacción extrema entre coqueteo y desdén de parte de una recepción que ha sido inestable.

Y sin embargo, *Cartucho* fue leída y elogiada por un número de lectores notables que Nellie Campobello se ocupa de señalar con nombre y apellido. En su “Prólogo a mis obras”, de 1960, afirma que incluso el general Plutarco Elías Calles la leyó. Al decir de la autora, Leonor Llorente, la segunda esposa del general, se lo dijo a Nellie: “Tu libro —me confió una vez— debe ser muy bueno. Mi viejo lo tiene en su buró”. Pero líneas abajo aclara que a pesar de todo ella supo que “iba a pagar muy cara la tremenda osadía”. ¿Cuál osadía? ¿A qué se atrevió Campobello que hizo que actuaran contra ella lo que llamó “mentes enfermas” de “la calumnia organizada”? La crítica ha apuntado que parte de la reacción adversa tuvo que ver con el hecho de que a seis años de la muerte de Villa la obra fuera leída como un reconocimiento a las hazañas de quien se consideraba un bandido. Pensemos que el gobierno y los funcionarios en el momento de la publicación de *Cartucho* fueron adversarios y eran, muchos de ellos, opuestos a Villa. Pero conformarnos con intuir que esa es la única razón de la resistencia a una obra que cuenta con 84 años de publi-

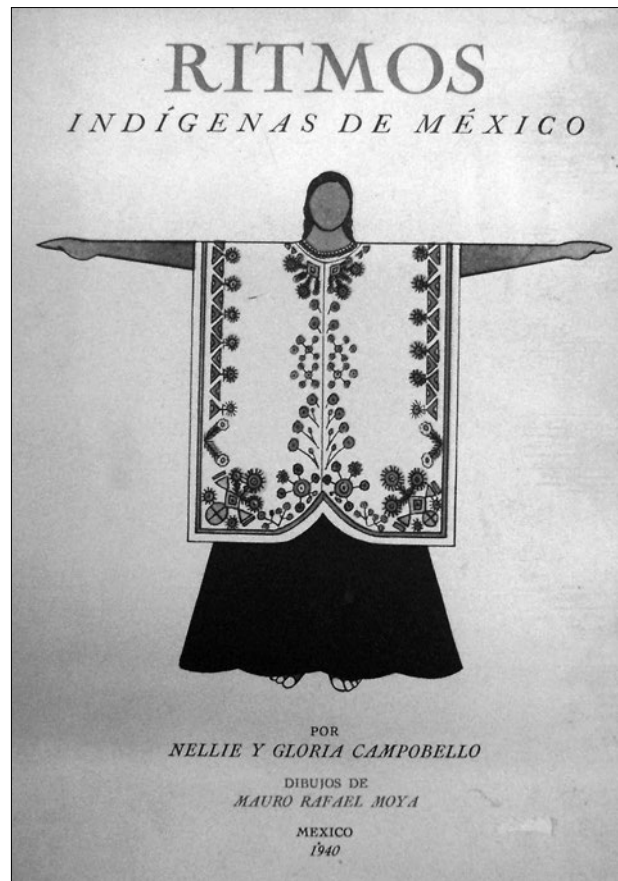
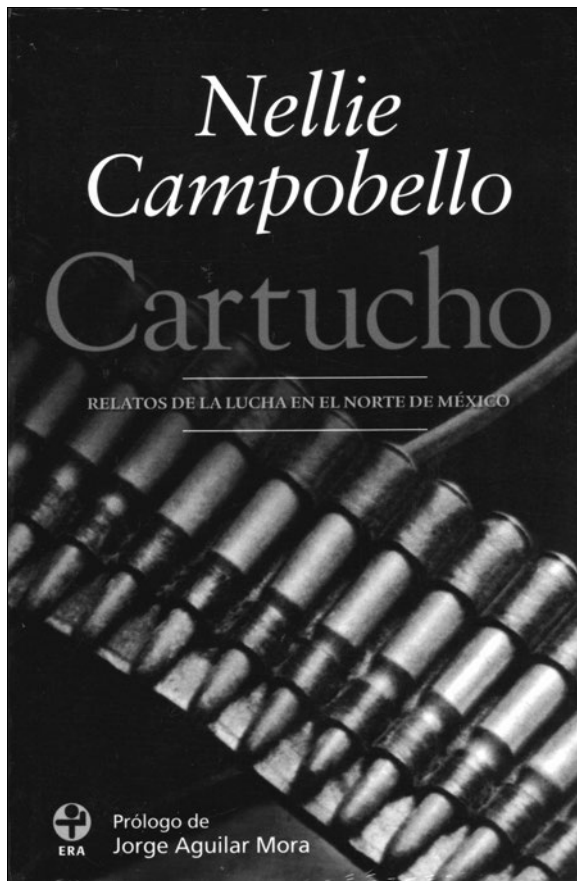


Nellie Campobello

cada —y que ha sido leída y celebrada por mentes notabilísimas— es conformarse con una explicación que, dada la interpretación actual de la historia, hoy resulta inválida y sobre todo, que es externa al lenguaje con que la obra de Nellie Campobello está construida.

Hay sin embargo algo sorprendente en la actitud de esta autora respecto de la memoria de Pancho Villa. Nellie es su incondicional y lo considera el héroe indiscutible de la Revolución mexicana. Sin embargo, dio a Martín Luis Guzmán las cartas y documentos del caudillo que le entregó su viuda, doña Austreberta Rentería, para que fuera él quien le hiciera justicia. En efecto, Martín Luis Guzmán, autor de una de las prosas más celebradas en nuestra lengua (junto con Salvador Novo), dice haber concebido el modo de escribir las *Memorias de Pancho Villa* gracias a esos papeles. Y añade: “en esos papeles están basadas en muy buena parte las trescientas primeras páginas de esas *Memorias*; las otras 800 no, ésas ya son creación total y absolutamente mía”.² Por qué se conformó Nellie con escribir los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, su obra menos brillante,

² Martín Luis Guzmán en Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Era, México, 2000, p. 152.



publicada en 1940, y en cambio instó a su gran amigo y mentor a escribir las *Memorias* es un misterio sobre el que se puede conjeturar. El hecho indiscutible es que el desacato de escribir sobre el líder de la División del Norte no fue ni ha sido la causa de la reticencia de la lectura de sus libros.

Pero entonces, ¿qué hace que una obra pueda ser leída y asimilada por los lectores? ¿Qué elementos intervienen en la posibilidad de comprender y validar un saber, en volverlo “legible”? ¿Y cuáles de esos elementos están ausentes en la obra de Nellie Campobello, tanto como para causar esa sensación simultánea de atracción y repudio?

Dice George Steiner que una teoría crítica y una estética son también unas políticas del gusto. Por ello, al poner una junto a otra las obras valoradas por la tradición, es posible observar cómo dichas obras “hablan” no sólo de un proceso estético sino también, y de modo muy peculiar, de un proceso ideológico. Más allá de leer los contenidos de esas obras, lo que un lector avezado puede hallar entre líneas es “ni más ni menos que el reflejo de las relaciones que establece una cultura y una sociedad y el modo en que esas obras obedecen a un pacto”.

La tradición de la novela de la Revolución suele agrupar a un conjunto de obras —muchas de ellas obras maestras— que comprenden la visión de un momento histórico previo a la lucha armada de inicios del siglo XX y posterior a este, al periodo de lo que se

conoce como la Revolución institucionalizada. En un sentido estricto, no todas son novelas; en cambio, casi todas observan constantes que se pueden enumerar y que han sido señaladas por la crítica: se concentran en el aspecto bélico; cuestionan la pureza de ideales de quienes participan en la lucha; prestan especial interés en un protagonista y aluden a las figuras emblemáticas (Villa, Zapata) y a la vida de los campesinos, víctimas de la contienda.

Puede ser que la obra de Nellie Campobello tenga algunas de estas constantes pero se separa de modo radical de ellas al organizar los elementos de forma distinta y al otorgar a *Cartucho* una intención casi opuesta a la de las novelas que conforman aquella agrupación.

La única definición posible de *Cartucho* comenzaría por señalar su independencia de estructuras y patrones narrativos previos, al tiempo que en volver visible todo aquello que “no hay”. Si es cierto que el poder reprime y censura la diferencia sin necesidad de enunciarla, bastará con señalar las “faltas” en la obra de Campobello para ilustrar una forma de representación alterna a lo que conocemos como “novela de la Revolución” y explicar las razones de la “ilegibilidad” de un texto tan desafiante.

Lo primero que no hay son certezas. Ninguno de los personajes que aparece en la historia garantiza aparecer de nuevo, aunque algunos lo hacen. Nadie tiene un papel protagónico. Pero mientras ocupan la atención de la niña no hay nada más importante que aquello que vienen a hacer. Apariciones súbitas, intensas. Car-

tucho, por ejemplo, llega a conversar a la ventana de la casa y se fascina con Gloriecita, hermana menor de Nellie, quien nos dice:

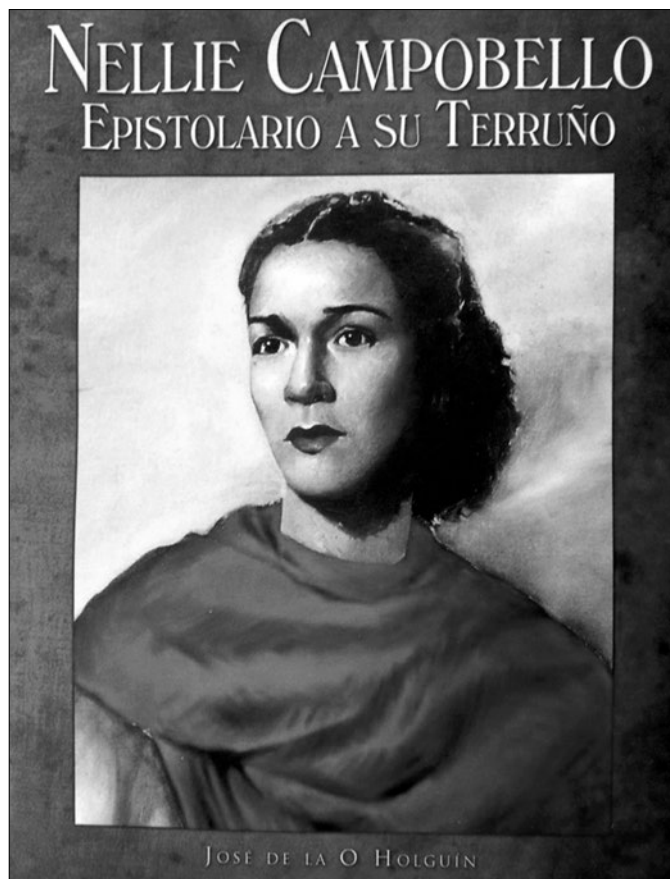
Cartucho llegaba. Se sentaba en la ventana y clavaba sus ojos en la rendija de una laja lila. A Gloriecita le limpiaba los mocos y con sus pañuelos le improvisaba zapetitas. Una tarde la agarró en brazos. Se fue calle arriba. De pronto se oyeron balazos. Cartucho con Gloriecita en brazos hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de don Manuel. Había hecho varias descargas, cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho. Se había quedado disparando su rifle en la esquina.³

Tampoco sabemos qué intenciones tiene Bartolo el de Santiago. Las palabras parecen decir una cosa, pero ellas mismas, a través de su sombra, dicen algo más, un algo indecible de lo que sin embargo estamos dándonos cuenta.

Bartolo era de Santiago Papasquiari, Durango. Tenía la boca apretada, los ojos sin brillo y las manos anchas. Mató al hombre con quien se fue su hermana y andaba huyendo, por eso se metió de soldado. Bartolo cantaba el “Desterrado me fui”. Decía que si su hermana se había huido era porque era piedra suelta. “Le maté al primero para que se busque otro. Rodará, siendo lo que más quise en mi vida”.⁴

Un brevísimo párrafo en que se declara un incesto y con él las intenciones de Bartolo para andar en la bola: huir de la ley por haber matado al hombre con quien anduvo su hermana, interés al que se suma el de ir matando a los que sigan: “le maté al primero para que se busque otro”. Los hechos suceden como en una tragedia de Sófocles y como si fuera él, Bartolo, quien empujara a su hermana a una fatalidad que ya conoce y propicia: “Rodará, siendo lo que más quise en mi vida”.

Cartucho cuestiona nuestras certezas y nos deja sin asideros. Basta con compararla con dos de las novelas emblemáticas de este periodo: *Los de abajo*, de Mariano Azuela, escrita en Texas en 1915, y *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, publicada en 1929. Pese a la distancia temporal que las separa, cito las novelas de estos autores porque ambas describen la Revolución desde sus extremos. *Los de abajo* se centra en el campesino guerrillero y analfabeta, líder de un movimiento que encabeza, mientras que la novela de Martín Luis Guzmán se refiere a “los de arriba”, los ministros,



los jercas, los caudillos. Ambos autores son puntal y referente obligado de lo que conocemos como “la novela de la Revolución” y cada uno de ellos cubre el inicio y el fin del proceso armado. Y con todo y sus evidentes diferencias estos dos autores comparten elementos que no aparecen en la obra que me ocupa.

Los de abajo, de Mariano Azuela, médico mexicano que sirvió en el ejército de Villa, está considerada por la crítica, como “una de las novelas más realistas, dramáticas y esclarecedoras del proceso revolucionario de 1910”. En efecto, se trata de una obra realista pero no en el sentido en que el comentario citado sugiere, es decir, no porque sea un reflejo exacto de lo real y por ello mismo resulte “más esclarecedora” que una obra simbólica o conceptual, sino porque responde a las convenciones de dicho estilo. Se trata de una obra heredera de la tradición de la novela realista europea del siglo XIX, de la que *Guerra y paz* y *Los miserables* son dos de sus máximos exponentes. *Los de abajo* es una obra de carácter épico, narrada en orden cronológico, con protagonistas bien definidos y antitéticos que sufren una transformación en la historia que puede describirse como el proceso que va de la inocencia a la conciencia. Demetrio Macías, quien para Azuela es el líder guerrillero típico de la Revolución, es un campesino que participa en la gesta para cobrar una venganza por el abuso de un cacique. Al principio, unirse a los villistas contra los federales representa la posibilidad de escapar a una amenaza. Más tarde, cuando la lucha se divide entre villistas

³ Nellie Campobello, *Cartucho* en *Obra reunida*, FCE, México, 2007, p. 95.

⁴ *Ibidem*, p. 98.



Nellie Campobello

y carrancistas, el sentido de seguir en ella está contenido en la célebre respuesta que da Demetrio a su mujer cuando ella, al ver el fracaso, le pregunta ya por qué pelea. Luego de pensar un instante, Demetrio arroja una piedra al fondo del cañón y responde: “Mira esa piedra cómo ya no se para...”.

Esa respuesta se convertirá en la explicación-emblema de obras escritas y filmicas posteriores a la obra de Azuela. Desde *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz hasta *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, la insistencia en una lucha que pierde su sentido o se traiciona y que no obstante continúa arrastrando víctimas a su paso (la razón de ese sinsentido que aparece en todas y cada una de las novelas de este periodo) puede resumirse en la frase lapidaria de Demetrio Macías: “Mira esa piedra cómo ya no se para”. Es clave la existencia de un personaje opuesto al protagonista, una suerte de némesis complementaria que funciona como contraste y como conciencia crítica. En *Los de abajo*, lo representa Luis Cervantes, El Curro, un joven médico cuyo origen y educación le permiten contrastar su punto de vista sobre la lucha con el de Demetrio, el líder campesino. En *La sombra del caudillo*, la conciencia está representada en la figura de Axkaná, joven intelectual que, a diferencia de Luis Cervantes, conserva hasta el final sus ideales intactos.

Pues bien, a diferencia de estas obras, *Cartucho* no tiene un personaje central, tampoco una némesis o un narrador que funcione como conciencia crítica. No hay compensación moral de ningún tipo. Ciertamente es que la visión de un mundo carente de justicia en las obras de Azuela y Guzmán es descorazonadora. Pero opuesta a la sinrazón, la extraordinaria prosa de Martín Luis funcio-

na como un antídoto. Como observa Carlos Monsiváis en *Aires de familia*, en el caso de Guzmán el pueblo “se salva por la visión del neoclásico”, es decir, “la salvación se da por medio de la alegoría y el pasado grecolatino”.⁵

Nada de esto ocurre en el lenguaje en apariencia sencillo de *Cartucho*. Y por si ese desafío fuera poco, su línea anecdótica no traza el desarrollo de una historia, ni sigue un orden cronológico, ni tiene una conclusión, ni los acontecimientos están encaminados a un clímax. Lo que *Cartucho* presenta a través de cuadros son las pequeñas historias de personajes que se identifican por sus nombres y por estar descritos con una precisión casi filmica. Cada uno se distingue por un suceso visto a través de los ojos de una niña. En ninguno de los episodios contenidos en cada una de las tres partes existe la intención de unir la trama a través de una narración que tenga un sentido progresivo o de un final que se ofrezca como un cierre en el sentido convencional en que lo entendemos: como una recompensa. Como han dicho muchos de sus críticos, se trata de 56 estampas como 56 balazos, súbitos, brutales, lacónicos, acordes con un tono con el que identificamos el México violento que hoy vivimos. Una razón más por la que los lectores de ahora se acercan a una obra que encarna una realidad atroz y las formas en que esta se narra: colgados de la Revolución de entonces y colgados de los puentes peatonales de ahora. Desaparecidos con causa aparente entonces y desaparecidos sin causa y sin explicación ahora.

La violencia es la carne de la prosa de *Cartucho* que nos estalla en la cara. Esta es exceso, pese a su desnudez:

⁵ Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 11.

una acumulación de muertos y fusilados a los que su autora no explica más que de forma fetichista. Los suma, los describe, los hace suyos y, cuando se van, los extraña. Una lógica del absurdo que no tiene que ver con las formas con que fue narrada la lucha armada pues, pese a la confesión del fracaso, el México de la Revolución y de la posrevolución fue contado con una lógica. Es interesante observar que esa lógica no está en muchas de las autoras mexicanas que acuden a la locura, la voz de la infancia, el fragmento, la sátira y el desorden estructural para explicarse algo de suyo inexplicable: de Nellie Campobello y Elena Garro, a Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, Margot Glantz, Silvia Molina y a autoras más jóvenes.

En *Cartucho* no hay forma de explicar, de sublimar, de reconvenir. No hay conciencia tranquilizadora. Uno tras otro, los hechos se presentan sin sentimentalismo, con reacciones que a veces la crítica ha tildado de “monstruosas”:

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 de 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... Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.⁶

A través de la voz de la niña se ve frustrada la intención del lector de proyectar sus necesidades de acuerdo con expectativas previas, las expectativas morales del adulto. La mirada infantil, ajena a la interpretación del triunfo del bien sobre el mal o necesitada de certidumbres éticas, contraría la necesidad convencional de empatía. Y la secuencia narrativa, dada a través de episodios donde salvo alguna excepción los personajes no vuelven a aparecer, nos niega también la posibilidad de familiarizarnos con los protagonistas. Tenemos que interpretar la historia desde una colectividad. No una “masa anónima” como en la obra de los predecesores de Campobello, sino una colectividad paradójicamente formada por individuos que, al fundirse en un todo, nos dan la rara idea de algo a la vez individualizado y anónimo. Un grupo afantasmado en el que quien aparece, luego de su pequeña actuación, muere, y se suma así a la población de seres que permanecen en la mente del lector

como muertos que no acaban de morir. Es el origen de los muertos vivos que poblará Comala, imagen bien distinta de la que construye la literatura realista.

¿No es acaso esta narrativa más cercana y más capaz de representar el absurdo de la violencia insensata que vivimos todos los días? ¿No es cierto que la violencia sin explicaciones de Campobello responde más fielmente a esa otra violencia todoabarcadora que quiere convencernos de que ella es lo único que existe?

Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa es la última obra que Nellie Campobello escribe. Lo hace en 1940. Una desesperación salvaje, semejante a la de los perros que según ella lloraban a sus dueños, debió de apoderarse de la autora, quien a partir de entonces deja de escribir y se dedica el resto de sus días, con su hermana Gloria, a la danza. “¿Quién es Nellie Campobello?”, me pregunta alguien que sabe que voy a dedicar mi discurso a esta autora. “Ah, sí, una bailarina, ¿no?”. “¿No es ella la de la escuela de danza?”. Sí, Nellie es también ella, la que habla de la danza como de “una contribución para el pueblo” que “requería el máximo esfuerzo”, según explica, como excusándose de no escribir más, como encontrando en la Escuela Nacional de Danza el reconocimiento que no encontró en la literatura. Sabemos que su vida tuvo un fin trágico. Un día desapareció sin que se volviera a saber de ella. Lo último de que se tiene noticia es que fue víctima de un secuestro. Un cuerpo más o un cuerpo menos. Un cuerpo textual y un cuerpo físico.

Hay algo muy inquietante en los apuntes de Nellie sobre danza y bailes tradicionales (*Ritmos indígenas de México*). En ellos insiste en la palabra “pueblo”. Y es inquietante y curioso porque en *Cartucho* jamás se presenta la oposición pueblo-cultura. Quizá porque su autora comprendió muy pronto que en cierto sentido somos lo mismo. Por eso su obra no habla de la “nobleza intrínseca del pueblo”, o “la ajenidad y salvajismo de lo otro”, como sucede con sus contemporáneos. De modo que no hay forma de compensar al lector ni siquiera a través de las grandes frases, las diferencias, los juicios. Los personajes no llaman “condena” a su origen de clase; no se resignan. No hay tampoco quienes se beneficien de la situación, no hay nada de qué beneficiarse. En *Cartucho* no hay más que lo que hay: una violencia permanente con la que se con/muere y se con/vive todos los días. Esa naturalización, a mi juicio, es responsable de que los lectores de Nellie Campobello sientan su obra muy cercana a la época que nos habita. Una época capaz de entender lo que en el momento de su publicación y hasta hace muy poco había sido inconcebible pero que hoy, en cambio, marca nuestros días. Que el mundo puede ser narrado desde la total falta de certidumbres. Porque cuando ya no queda nada, se puede partir de cero. Porque cuando no queda nada, nos queda la literatura.

⁶ Nellie Campobello, *ibidem*, p. 118.