

NELLIE CAMPOBELLO: UNA REVOLUCIÓN DESDE EL ALFÉIZAR.

Alberto PAREDES.
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

*I. M. Daniel Sada y Severino
Salazar, queridos amigos del norte
mexicano; ambos empeñaron su vida en
novelizar su tierra agreste e intensa.*

alféizar. (Posiblemente del árabe
'(al)fesha', espacio vacío.) 1. Corte del muro
alrededor de una puerta o ventana. —
Particularmente, en lenguaje corriente, la parte
inferior de él: 'Apoyada en el alféizar de la
ventana.' 2. Rebaje hecho en la pared de ese corte
para insertar en él la puerta o ventana.

María Moliner, *Diccionario de uso del español*,
Madrid, Gredos, 1984.

Resumen:

Nellie Campobello es la más destacada narradora dentro del ciclo de la Revolución mexicana. Su libro *Cartucho* es una obra maestra de perspectiva femenina anclada a un fenómeno histórico y geopolítico de primera importancia. Este artículo examina los procedimientos narrativos y la profundidad de visión humanística que sostienen esa obra. Se abarcan además otros dos aspectos inherentes: a) el posible género literario de los textos de *Cartucho*; b) la filiación del personaje nuclear a la tradición sajona de la *tombboy*.

Palabras clave:

Literatura mexicana. Narrativa femenina. Punto de vista. Revolución mexicana. Estudios de género.

Abstract:

Nellie Campobello is the most notorious female writer in the Mexican Revolution narrative cycle. Her book *Cartucho* is definitively a master work of female point of view related to a major historical and geopolitical phenomenon of main importance. This paper analyses its technics and narratological devises as well as the humanistic insight that sustains the book. The article embraces two other items as well: a) the eventual literary genre of *Cartucho's* textes; b) the nuclear character filiation to the Anglo-American tradition of the tomboy.

Keywords:

Mexican literature. Female writing. Point of view. Mexican Revolution. Gendre studies.

Una serie considerable de obras maestras de la literatura hispanoamericana responden a un diálogo fértil e intenso con la geografía circundante. Ciertamente que esta aseveración no puede olvidar que otro tanto debe decirse de la gran tradición narrativa europea. *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (1839) es inimaginable sin el extravío inicial de Fabrice del Dongo en los campos de Waterloo cuando su héroe, como el de tantos otros de su tiempo, Napoleón, será vencido definitivamente. La obra entera del polaco britanizado Joseph Conrad depende de las confrontaciones entre los protagonistas y las adversidades mayúsculas que les depara la geografía africana o aquella de los Mares del Sur. Lo mejor de la narrativa española del siglo XIX también es una respuesta novelada a la confrontación entre sociedad e individuo en medios geográficos específicos. En Latinoamérica: la gran narrativa surge de la tierra, de las tierras. Así el *Facundo* (1845) de Sarmiento cuyo título ostenta el dilema entre *Civilización y Barbarie*, así *La Vorágine* (1924) de Rivera, obra que no pierde actualidad si centramos nuestra lectura en esa

triada trágica: geografía exuberante; materias primas a ser explotadas de manera intensiva e indiscriminada; los trabajadores reducidos a una condición que poco dista de la esclavitud.

He aquí que podemos hablar de una joya breve e intensa del primer tercio del siglo XX mexicano: *Cartucho* (1931, 1940) de Nellie Campobello. Al libro lo sucedió *Las manos de mamá* (1937) que prolonga sus recursos y temática, aunque con menor fuerza. La base narrativa es sencilla: una niña observa lo que sucede en su pueblo; desde su ventana; es el Noroeste mexicano en tiempos de una de las mayores convulsiones armadas que ha sufrido el país, la Revolución mexicana. Ojos desde una ventana: asomarse con perspicacia y sorprendente serenidad a hechos de guerra mínimos y fortuitos. Ese mirador ha sido privilegiado por escritores de todas las nacionalidades y lenguas. El vocablo, en español, es de añeja procedencia árabe-peninsular: *alféizar*. Decirlo así, que es la manera frontal de plantear el libro, es invocar un clásico entonces reciente: *A Room with a View* (1908) de E. M. Forster. La historia del británico también es de heroínas; han decidido viajar a Italia y las encontramos en la Pensione Bertolini de Florencia. Ellas son la joven Miss Lucy Honeychurch y su chaperona Miss Charlotte Bartlet. La novela es posible gracias al rejuego múltiple entre expectativas, frustraciones y tenacidad por parte de la protagonista. En primer lugar, la habitación de la pensión carece de vista tanto al Arno como al magnífico Duomo o al Palazzo Vecchio. Sabor inicial de frustración a partir del impulso de salir del medio inglés para que la vida de la joven protagonista tenga derecho a una ventana a la Europa mediterránea, en plena Toscana. La novela es posible porque se trata de la historia de una joven cuya vista al exterior se restringe constantemente y ella debe luchar por abrirse paso.

Campobello: es la diferencia entre la frustración de las dos damas eduardianas por no tener vista al Arno firentino y vivir en una casa del desierto del noroeste mexicano en tiempos de guerra civil. Resulta significativo que ninguno de los dos autores –Forster, Campobello– atribuya edad exacta a su joven protagonista. Forster instala a su narrador en una tercera persona cercana a la heroína y Campobello funde sus indicios de identidad con los del personaje. Ver es el preámbulo de actuar. Los movimientos de liberación femenina tomaban fuerza a principios de ese siglo, a pesar de la

férrea resistencia por parte de las mayorías sociales conservadoras, hombres y mujeres incluidos. Son, pues, dos relatos de iniciación femenina a la vida; de manera explícita en Forster e indirectamente en la mexicana: es su mirada la que atestigua la vida, aceptándola con delectación desde su alféizar. Nótese cómo Moliner ejemplifica la voz con una frase en la que quien mira desde ahí es un sujeto femenino. Los hombres están en medio del remolino del mundo, ahí donde el Maligno siembra el caos – como diría Guimarães Rosa, y las mujeres compensan sus restricciones de género adueñándose del mirador. El Teatro del Mundo desde la primera fila, al borde del escenario. Doble cartografía: en un primer nivel realista, Miss Honeychurch transita por la primera vez en su vida por Italia, emulando tardíamente y con límites el ideal romántico (masculino) del Grand Tour; y el avezado narrador que es su autor modela los espacios tal un maestro escenógrafo, sacando el mejor partido a Florencia, Roma y puntos de tránsito. Por su lado, Campobello ha visto «con sus propios ojos» el fenómeno del villismo, su lucha contra el ejército regular del régimen porfirista en declive y, casi de inmediato en la dimensión histórica, el enfrentamiento entre villistas y carrancistas. El paisaje o *escenario* de Campobello es también prodigiosamente doble: un tiempo-espacio culminante en la historia moderna de México y una instintiva sagacidad para crear espacios en *Cartucho*. La escritura literaria como si fuese una partitura basada en la figura del contrapunto entre dinamismo y punto fijo focal.

Tengamos una primera vista.

Él

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. «El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír», dije yo jugando debajo de una mesa. Cartucho se quitó un gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo: «Adiós». Cayó simpático, ¡era un cartucho!

Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que

él era un cartucho por causa de una mujer. Jugaba con Gloriecita y la paseaba a caballo. Por toda la calle.

Llegaron unos días en que se dijo que iban a llegar los carrancistas. Los villistas salían a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado. 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.

Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó. Entonces José Ruiz, de allá de Balleza, le dijo:

—Cartucho ya encontró lo que quería.

José Ruiz dijo:

—No hay más que una canción y ésa era la que cantaba Cartucho.

José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle.

—El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos.

Dijo en oración filosófica, fajándose una cartuchera.

Una vez disparada una bala, lo que queda, arrojado al suelo, es el cartucho vacío. Es el primer texto, el frontispicio del edificio narrativo de cartuchos: vidas yacentes al polvo de ese pueblo del Norte. Junto con algunas limitaciones de la autora (la reiteración entre *llegar-llevaban-llegaba* en el tercer párrafo) resaltan aciertos notables en un autor en su primer libro. Una lengua plástica gracias a que es concisa; una mirada lograda capaz de exponer sin abundar. Si «José era filósofo» porque «hablaba sintéticamente», la frase

merece tomarse como principio retórico para el libro en su conjunto. Una escritura sintética que podemos nombrar *la solución Campobello*.

El breve libro formado por textos independientes es un todo compuesto que logra mantener la nitidez y singularidad de cada componente. En primer lugar, de manera sustantiva: un hecho bélico concreto, aunque múltiple en su desarrollo, la Revolución mexicana como una guerra civil *sui generis*; contarla casi inmediatamente desde la perspectiva femenina. Fue una guerra mucho más rural que urbana. El lugar de los hechos –por donde desfila la Revolución– es Parral, Chihuahua. Tradicionalmente, la mujer es confinada al orbe doméstico. Los espacios abiertos son el escenario del actuar masculino, viril. Una alteración evidente: las mujeres tuvieron parte activa en dicho conflicto armado; se trata de una amplia gama de sujetos y comportamientos femeninos englobados bajo el calificativo nominal de *adelitas*: mujeres de las clases humildes que deciden acompañar a sus hombres; muy pronto ejerciendo funciones activas y no sólo «domésticas» (cocinar en los improvisados campamentos, cuidados de ropa y armas, etc): enfermeras improvisadas, compañeras de armas (*soldaderas*), medios de enlace, espías, etc.

La narradora no es una adelita ni soldadera, no tiene la edad requerida. Mejor para el libro. Su hogar es el mirador, el alféizar retórico. Corresponde a la realidad biográfica de la autora, y el libro le saca el mejor partido; el punto de partida es crecer en un hogar «monoparental», como se dirá décadas después, regido por una madre sin marido o padre para las niñas. El libro, como más tarde *Las manos de mamá*, narra entre líneas de las historias de hombres muertos la hazaña de una mujer como custodia y garante de que no se disperse su núcleo familiar debido a la ausencia masculina.

Aquí interviene activamente la geografía afectando al ser humano. Cartografía en acción, es decir, geografía humana e historia regional. El conjunto de historias breves sucede con toda la parsimonia requerida. Dinamismo y respiración holgada. En una región peculiar (el Norte) en la orografía y geografía humana de México. Mundo de espacios abiertos contra el mundo que se estrecha y tiende a encerrar, hacia el sur, entre las dos cordilleras majestuosas de las Sierras Madres. El Norte propicia otro tipo de

poblaciones indígenas que las del centro y sur. Nómadas y seminómadas históricamente ajenos al grupo y dominio náhuatl, azteca, igualmente, en su formación e identidad, experimentaron mucho menor influencia del grupo olmeca. Son las condiciones propicias a un hogar como el de la narradora, expuesto a las peripecias de una guerra interminable e incierta en la que los bandos se multiplican, aliándose y enfrentándose con alto grado de fluctuación y no con definición rígida sobre de qué lado está cada quién, todo ello aconteciendo en una pequeña población que es bisagra entre el poblado rural y el esbozo de urbanización. Población de familias mestizas que indirecta pero nítidamente corresponden a los modos de ser, hogares y refugios de los rarámuri, por ejemplo. Frente a las tiendas de pieles y telas rústicas de los indígenas, se erigen los poblados mestizos con la guarida materna de la protagonista, si ya no de lona y pieles de tabiques de adobe. El *corte en el muro* que define al alféizar propicia el mirar infantil-femenino como parte de las acciones primarias en una guerra civil. Quienes se enfrentan son soldados cuya historia individual no importa, son enemigos impuestos a la ley de sobrevivencia: que su fusil elimine antes de ser eliminados. *Cartucho* recoge todos esos cartuchos vacíos; el conjunto es la cartuchera fajada. Un breve libro de una Biblia humana. Siempre en tono menor. No una epopeya ni el ditirambo heroico. Es así que pueden surgir la nobleza y fragilidad de los seres humanos ordinarios y sensibles que dan cuerpo a esos soldados que van muriendo página a página. El libro es un cementerio vivo; su función es dar nombre e historia a cada uno de los cadáveres que se ven desde esa ventana.

Texto a texto surge la evidencia. Una guerra civil recuperada en su esencia humana gracias a la narradora. Mira desde el punto en el que la casa se abre al exterior, la ventana se opone a la noción de puerta, concebida no para permanecer ahí sino para atravesarla de golpe (entrar o salir); la ventana, en cambio, es el mirador, la butaca al borde del escenario. El alféizar está diseñado para la mirada femenina. La casa se ubica en la Primera del Rayo: sitio privilegiado en un poblado constantemente atravesado por grupos armados de diverso bando.

En este punto debe señalarse un dilema sin solución sobre la génesis del libro. Todo empieza con la manipulación de la

cronología biográfica para la construcción de la narradora. En primer lugar, la misma autora es responsable de una maraña cronológica en su biografía. «Las ficciones con las que Nellie Campobello pobló su vida tuvieron orígenes que aún nadie ha indagado ni interpretado», señala Jorge Aguilar Mora al inicio de su «Cronología». Ella propaló la idea de haber nacido hacia 1909. Los sucesos no se remiten al primer periodo de la Revolución mexicana, aquel en el que se derroca el régimen dictatorial de Porfirio Díaz, sino al enfrentamiento entre las fuerzas de Venustiano Carranza, al frente del país desde 1915, y las fuerzas o ejército comandado por Francisco Villa; es decir, grosso modo, son los hechos de la guerra de guerrillas villista entre fines de 1915 y 1920. (Villa fue asesinado posteriormente, el 20 de julio de 1923, probablemente por órdenes de Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón; ¿dónde?: en Parral, Chihuahua.) Si la autora hubiera nacido en 1909, su edad, como personaje de sí misma, oscilaría entre los seis y once años... cosa que combina muy bien con su narradora, de edad indefinida pero forzosamente infantil, máximo en los primeros años de su pubertad. Probablemente hayan concurrido dos motivos para maquillar su edad biográfica: coquetería femenina; volver inmediatamente verosímil su niña-narradora. Pero los historiadores acuciosos merecen crédito. Campobello, es decir la niña María Francisca Moya Luna, habrá nacido en 1900, probablemente en Villa de Ocampo, Durango, el 7 de noviembre. Junto con su hermana Gloria, que efectivamente existió y fue una figura propia en la cultura mexicana, habrá vivido en Parral de 1906, por decisión materna, hasta 1923, cuando las jóvenes Gloria y Nellie empiezan a residir en la capital del país. En resumen, su periodo de Parral abarcará de sus seis a veintidós o veintitrés años; es decir desde cuatro años antes del estallido de la Revolución protagonizada por Francisco I. Madero (20/XI/1910) hasta el declive y asesinato de Pancho Villa. Probablemente ella ya residía en la capital del país cuando la emboscada, es decir que se enteró de lejos.

La escritura de *Cartucho* es bastante posterior; no obstante, a todas luces, el asesinato del polémico cabecilla popular es el prematuro detonador de otro tipo de cartucho, el de la tinta para escribir con certera puntería una serie de estampas. Fiel a sus mejores recursos, la autora encuentra la imagen mínima en qué

concentrar su pólvora que es escritura que es ceniza: «El cigarro de Samuel»:

Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil; Villa y Trillo también se quedaron allí, dormidos para siempre. Cosido s a balazos. Samuel iba en el asiento de atrás, ni siquiera cambió de postura. El rifle entre las piernas, el cigarro en la mano, sólo ladeó la cabeza.

Esto, por supuesto, no lo vio la narradora llamada «Nellie», como reza el nombre literario de la autora, a diferencia del biográfico María Francisca. Por sí sola esta imagen patentiza que estamos frente a una construcción literaria. Los narradores miran *porque* sus autores saben construirles un punto de vista peculiar, que es el eje del acto de la escritura. En esta estampa la autora, como de costumbre, no juzga, no pierde los cabales hablando de traición, política, poder. «El cigarro siguió encendido entre sus dedos vacíos de vida.» Es de gran aliento estoico rematar la escena con esta frase. Cada texto un epitafio a la altura de lo mejor de la epigrafía grecolatina que seguimos admirando. La fragilidad de la vida y muerte atrapada para siempre como lascas vivas a la mitad del camino.

Recordemos que anterior a la tradición católica de los cementerios, las civilizaciones etrusca y grecolatinas acostumbraban sepultar los restos mortales de sus seres queridos a lo largo de los caminos. De ahí la fórmula «Detén tu paso caminante», y contempla que somos la especie efímera. Si los textos de *Cartucho* permiten rememorar el noble arte de la epigrafía funeraria es porque la autora encontró la dialéctica entre dinamismo —el camino— y fijeza: cada estampa un instante donde una vida que se rezuma en sus mejores características singularizantes... encuentra su punto final, que, de tan súbito, es una interrupción: la Muerte vuelve a ser una Sombra cegadora blandiendo su larga hoz imperturbable. Nellie Campobello no vio «el cigarro de Samuel» — no desde el alféizar de la Segunda del Rayo; ¿tuvo en sus manos fotografías de época, más borrosas que nítidas, reproducidas por los rotograbados que las hayan divulgado? Seguramente, como todos, pero con un interés

totalmente personalizado; imposible que no tuviese noticia y haya leído sobre la emboscada, el auto perforado a balazos y metralla continua, los cuerpos de aquellos valientes rebeldes, que tantas vidas habían cobrado con su Biblia y su fusil. Lascas y huellas de una filosofía estoica en acto, en aquel quinquenio cruento de la Revolución.

La eficacia del «Cigarro de Samuel» resulta de varias decisiones afortunadas que sorprenden en un autor novel. El tratamiento del asunto. Se trata de la escena axial de todo el libro, el asesinato del héroe rebelde. Por lo tanto, decide el olfato de la novel escritora, el punto de vista lateral y sesgado. Centrarse en el personaje secundario en el asiento trasero. ¿Alguien imagina, por ejemplo, describir el 22 de noviembre de 1963 de John F. Kennedy a partir de un guardaespaldas y no del presidente? Es lo que hizo Campobello. Y no por azar sino como estrategia consecuente con el conjunto del libro. Desde el inicio es una colección de hombres que ocupan la página, por una vez en su vida, cuando están a punto de morir. Son «los hombres del norte», como se titula la primera sección, una galería de ellos cada uno siendo «él» gracias a la singularidad que les brinda la autora. Ellos. Tres párrafos, cada uno más breve y conciso que el anterior. El primero introduce al personaje con extrema economía de medios, el segundo es la escena («un día Samuel, aquel muchacho tímido...») y el tercero es el epitafio o comentario postrero («Yo creo que»). *Cartucho* es eso: ráfaga fugaz de vidas de hombres armados que caen «cosidos a balazos» en el campo de honor, como se dice en la tradición retórica. Campobello aprendió sobre la marcha y desde su infancia a observar la vida con filosofía estoica. El cigarro que sigue encendido en la última oración puede tomarse como símbolo de la escritura de la autora. Vida y desfallecimiento a la vez.

Subrayemos las edades probables de la autora y la que le atribuye a su personaje. Habrá nacido en 1900, de modo que va con el siglo. Quince años cuando habrá visto las primeras escenas en la Segunda del Rayo; veintitrés cuando la emboscada, viviendo ya en la ciudad de México. Antes, en 1929, ha conseguido publicar un primerizo libro de poesía, con el enfático título de *¡Yo!* La escritora ya está existiendo. Supongamos entonces que puso por escrito, dándoles espléndida forma, sus recuerdos y experiencias tan vívidas,

entre los años 1929 a 1931 (*Cartucho* apareció hacia fines de año). Una voz surgida casi de la nada –del desierto del Norte– cuando llegaba a sus treinta años. Lo cual resulta sumamente probable contra la fantasía, alimentada por ella, con un nacimiento retrasado hasta 1909 de modo que México estuviese frente a una jovencísima autora de veinte años. No.

Mucho se ha especulado sobre la intervención de Martín Luis Guzmán –el experimentado escritor, el funcionario político ampliamente conocido– en la factura final del libro, la segunda edición (1940). Se habrán conocido inmediatamente en 1923 y desde entonces la presencia de Guzmán es relevante. Pero no constante. Por razones políticas, él residió en España entre 1924 y 1936, años cruciales en la evolución de Campobello. No existe correspondencia ni ningún tipo de evidencia documental que permitiera detallar la influencia literaria directa de él en la obra de una mujer con la que ciertamente sostuvo relaciones estrechas. Se comprende fácilmente que desde la edición original el primer libro de relatos que transitan entre la ficción y la referencia inmediata de una mujer haya estado sujeto a miradas, revisiones y criterios masculinos; la segunda muestra una serie notable de cambios atribuidos a «criterio de edición». Pero la autora es una y nadie más. El punto de vista que crea a la niña observadora en «la Segunda del Rayo» de Parral Chihuahua. Una suerte de *What Maisie Knew* (Henry James, 1897) asomada a un fenómeno de guerra civil, guerra de guerrillas y revuelta sobre la cual eran posibles diferentes interpretaciones de moral política (a menudo el villismo fue visto como una horda de vándalos oportunistas, sanguinarios y violentos, carentes de una ideología definida). Campobello supo no juzgar – y esto sobre un fenómeno de importancia nacional ubicado en el pasado inmediato y cuyos efectos eran contundentes. No juzgar ni teorizar es una proeza de una autora que se rebautizó para convertirse en escritora y figura cultural de primera línea. Lo vivido, bajo la custodia de un hogar femenino monoparental, se transforma en cartografía imaginaria y verídica con el cambio de coordenadas: el inicio de su vida adulta independiente, desde la ciudad de México.

Todo lo cual conduce a la pregunta: ¿cuántas escenas, cuántas estampas, vio desde su alféizar, de forma cercana a como las plasma? El punto no carece de interés, pero su importancia es

menor desde una perspectiva estrictamente literaria. El resultado de todo lo que hace desfilar, en intensa alegoría de la danza de la vida y la muerte, es inmarcesible. Suspende tu paso, lector, y mira esos cadáveres frescos como cartuchos vacíos, la pólvora y sus cigarros de hoja todavía están humeando, para siempre.

En suma, un fenómeno histórico transmutado en cartografía –escritura geográficamente delimitada– de lo vivido. La literatura como acrisolamiento de geografía humana, social e individual experimentadas con intenso intimismo. Pues en efecto, en su conjunto complejo y contradictorio, resistente a interpretaciones lineales, al igual que tantos enfrentamientos armados que afectan directamente a la población civil, la Revolución mexicana provocó y sigue provocando una primera imagen de caos: *la bola*, la polvareda. Campobello parte de una acción doble: fijar un punto de vista (sobre un fenómeno tan dinámico e inestable), dotarlo de fijeza y flexibilidad a la vez, consiguiendo una estabilidad formal no estática. En consonancia con todo lo que el género femenino improvisó como respuesta a ese caos de origen masculino, ella organiza, ralentando el remolino, verdadero huracán, de los hechos. El género elegido por esta autora de género femenino: unidades narrativas breves nítidamente delimitadas. Estampas, anécdotas, «minicuentos»: el repertorio nominal se muestra insuficiente. *La solución Campobello*. *

En la conformación del libro existe un referente literario poco o nada señalado por los comentaristas. Al norte del Norte de México están los EEUU y lo más parecido es el *Deep South*. Atavismo, geografía que alimenta pasiones soterradas. Un instinto por la visión trágica, común a ciertos grandes autores de ambos lados de la frontera. Y más allá de Chihuahua y hacia el este,

* No es tema de este artículo discutir el género de los textos. Baste decir que no me resultan convincentes las denominaciones de «cuento» o «minicuento»; estrictamente hablando, y de acuerdo con el género del *short story* moderno, no lo son. Hemos de acudir a nociones narratológicamente más amplias pero menos tergiversadoras como estampa, prosa narrativa, escena. De nuevo el libro ofrece su vocabulario: cartuchos narrativos. Desarrollo mis criterios en mi libro *Las voces del relato* (Madrid, Cátedra, 2015), cf. en particular el primer capítulo, «Conceptos previos».

buscando las tierras bajas que conducen al Golfo de México, una fértil tradición literaria norteamericana: la *tomboy*. Ciertamente que en la galería también hay autoras y personajes de la Costa Oeste, hacia California, y en el Noreste cultivado. «Existe una larga tradición de niñas adolescentes», establece Shawna McDermott (en «The Tomboy Tradition»), «voluntariosas y apasionadas, con frecuencia profundamente honestas, cuyas aspiraciones van más allá de los papeles que la sociedad les prescribe». La nómina tiene pioneras, y así: «Aunque separadas por el tiempo y el medio, las narrativas de Jo March en la novela *Little Women* (*Mujercitas*, 1869) de Louisa May Alcott, de Katy Carr en *What Katy Did* (*Lo que Katy hizo*, 1872) de Susan Coolidge...» presentan inequívocamente este tipo de niña o adolescente «masculinizada» a fuer de libre e independiente, apartándose de la «conducta femenina» convencional.*

Después de Campobello, la sureña Carson McCullers (1917-1967) cinceló los personajes inmortales de Mick Kelly y Frankie Addams (*The Heart is a Lonely Hunter*, 1940; *The Member of the Wedding*, 1946). Y cada quien sus brisas y juveniles heroínas, pues son notorias las diferencias de temple e historia entre la narradora de Campobello y las protagonistas de la sureña. Parece haber indicios del interés de la mexicana por la literatura norteamericana; de *Little Women* en adelante, los ejemplos son estimulantes. De uno y otro lado de la frontera, Campobello y McCullers entregan personajes fascinantes modelando pequeños mundos que rebozan libertad interior. Y desde el antecedente de esas *Mujercitas*, la geografía social es factor constitutivo que las autoras saben canalizar extrayéndole fuerza expresiva con figuras a la vez arraigadas y capaces de trascender límites.

Propio de Campobello: una sensibilidad (femenina, infantil) y un vigor que provoca frontalidad en la pluma, en el ojo que escribe

* Existe en inglés una amplia bibliografía sobre la *tomboy*, que en español puede verse como «niña machona»; cf al menos: Michelle Ann Abate, *Tomboys: A Literary and Cultural History*, Elizabeth King (5 January 2017). «A Short History of the Tomboy». *The Atlantic. Archives of Sexual Behavior*. / Shawna McDermott, «The Tomboy Tradition». *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 44, no. 2, Summer. Johns Hopkins University. 2019, pp. 134-155. /

y describe; nota, anota, glosa y reflexiona a su manera. En suma, un senequismo de carácter estoico surgiendo al ritmo de los muertos por arma de fuego.

Será conveniente concluir este artículo con otro texto, también una sola página de tres párrafos, cada uno más conciso y apretado que el anterior. Página que emblematiza lo que aquí estoy llamando *la solución Campobello*:

Desde una ventana

Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorció de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo. El oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada; cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez fogonazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros. Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién.

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, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando

en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.

La proporción inversa es un principio casi universal en arte. Menos es más. No más y un mínimo suficiente. El primer saldo positivo de la contención del estilo Campobello es, nuevamente, omitir la valoración moral; no hay buenos ni malos; cada quien cumpliendo su papel asignado por un destino que tiene todo de trágico. No hay maldad ni placer en ordenar la descarga; quienes reciben la condena fulgurante no son heroicos, una humanidad concentrada en aquel «cuerpo hinchado de alcohol y cobardía». Una lengua naturalmente plástica, material, ajena a las abstracciones y generalizaciones. Franca utilización del lenguaje coloquial al servicio de la precisión descriptiva... lengua, estilo, que parece semejante a un avezado tirador que hubiera aprendido el oficio a partir de ser originalmente un campesino del Norte, humilde y noble materia capaz de gestar un francotirador cuando se *alza* para engrosar las fuerzas villistas.

Gracias a la ficción que ha creado la mirada de esa niña, émula mexicana de las *tomboys*, el cuerpo agónico recupera toda su fuerza de signo volviendo a la condición primaria de garabato, «el garabato de su cuerpo». Eran los años treinta; por un lado iniciaba apenas el tiempo de la institucionalización de la Revolución en partido político y gobierno, y por otro, a lo largo y ancho de Occidente el lenguaje estético —artes plásticas, musicales, literarias— resurgía con inusitado vigor; ya no eran propiamente las vanguardias experimentales sino la conquista que habían franqueado: el arte moderno capaz de recursos, retórica y lenguaje nunca antes vistos. Aquel que los nuevos estudiosos de ese tiempo, como Walter Benjamin, Ernst Bloch y Theodor W. Adorno, dilucidaban y formulaban en términos de filosofía estética y social. Cuerpo que al retorcerse como garabato se apodera de su condición de signo: dignidad humana acribillada a balazos, en una emboscada, emblema reiterado del título del libro: los cuerpos son los cartuchos quemados de los que acaba de escapar la vida. Cuatro décadas después, una de las mentes más brillantes de México formulará otro de sus títulos inolvidables, en pleno apogeo estructuralista y semiótico: *El signo y el garabato* (1973), donde Octavio Paz reúne sus

ensayos recientes «sobre temas literarios y artísticos», como él mismo señala.

Y antes, junto con algunos otros escritores y pensadores de primera magnitud, la mujer que decidió llamarse Nellie Campobello ejerció su escritura de signos complejos e inagotables, atrapados en pequeñas viñetas de vida y muerte. Signo y garabato revirtiéndose múltiplemente.

Otra virtud. Qué sagaz deslizamiento de la tercera persona casi anónima para dejar la primera señal de sí («dos niñas viendo abajo...») a la posición central («me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana...»). Deslizamiento de persona gramatical al servicio de la expresión de un deseo acaso sorprendente para el lector adulto, pero finalmente no tanto si concedemos crédito a las operaciones psicológicas y recordamos la vieja fórmula freudiana del niño como «perverso polimorfo» en virtud de no tener completamente formadas sus convenciones morales. He aquí la niña, las niñas, a las que los cadáveres no les causan horror sino que son objetos antropomórficos de compañía. La infancia es la edad de los juguetes; los varones armas y «matar» al enemigo con su rifle o pistola de palo, cosa que las hermanas ven todos los días desde su mirador; pues a ellas, dice el estereotipo, les gustan las muñecas. Existe, además, la convención del regalito anónimo, mágico, que aparece como por arte de magia: bajo el árbol de navidad o ¿por qué no? al pie de la ventana; es Papá Noel o los Reyes Magos (la Befana, en la tradición rural italiana, que pervive con vigor) depositando sigilosamente un nuevo juguete. Thanatos es eros: «y deseando que fuera junto a mi casa». Tan tierno thanatismo no lo encontramos ni en Martín Luis Guzmán ni en Rafael F. Muñoz o en el pionero Mariano Azuela. Son los cartuchos de la señora que ideó a la niña, ambas confundiendo bajo el nombre de pluma Nellie Campobello. El Teatro del Mundo aconteciendo para la mirada femenina, como dice María Moliner, «apoyada en el alféizar de la ventana».

BIBLIOGRAFÍA

ABATE. Michelle Ann. (2008). *Tomboys: A Literary and Cultural History*. Philadelphia. Temple University Press.

CAMPOBELLO. Nellie. (2000). (1ª: 1931; 2ª, ampliamente corregida o modificada, y aumentada: 1940). *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*. México. Ediciones Era.

CAMPOBELLO. Nellie. (*Obra reunida*). (2007). Prólogo de Juan Bautista Aguilar, México. FCE.

AGUILAR MORA. Jorge. (1990). *Una muerte sencilla, justa, eterna*. México. Era.

AGUILAR MORA. Jorge. (2008). *Un día en la vida del general Obregón*. México. INAH-CNCA.

CABILDO. Miguel. (1998). «Derechos Humanos del DF muestra el acta de defunción de Nellie Campobello». *Revista Proceso*, 1156.

CARBALLO. Emmanuel. (1986; nueva edición: 1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México. Porrúa.

CARBALLO. Emmanuel. «Nellie Campobello» (1958). *México en la Cultura, Novedades*. no. 486, 6 de julio.

CASTRO LEAL. Antonio. (1960) (comp.), *La novela de la Revolución mexicana*. México. Aguilar. 1960.

ESPLIN. Emron. (2010) «The Mexican Revolution in the Eyes of Katherine Anne Porter and Nellie Campobello». *Arizona Quarterly*, 66 (3), 99-122.

KATZ. Friedrich. (1998). *Pancho Villa* (en particular, t. 2). México. Era.

KLUSÁKOVÁ. Veronika. (2012). *Playing in the Dark and Dirt: Tomboyism and its Image in Carson McCullers's The Heart Is a Lonely Hunter and The Member of the Wedding as Novels and Films*. Ph. D. tesis. Palacky University Olomouc.

MATTHEWS. Irene. (1997). *Nellie Campobello, la centaura del Norte*. México. Cal y Arena.

McDERMOTT, Shawna. (2019). «The Tomboy Tradition: Taming Adolescent Ambition from 1869 to 2018». *Children's Literature Association Quarterly (John Hopkins University)*. 44(2). 134-155.

RAMOS VILLALOBOS. Rosana Guadalupe. (2002) *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*. México. IPN.

RODRÍGUEZ. Blanca. (1998). *Nellie Campobello: eros y violencia* México. UNAM.