

CARTUCHO DE NELLIE CAMPOBELLO:

DEUDA SALDADA, DEUDA SOLDADA

Sara Poot Herrera*

A Perita Jefferson

En el espacio bélico de la bien afamada novela de la revolución mexicana, un cartucho femenino se carga de signos y revienta en 1931: es *Cartucho*¹ de Nellie Campobello que, pasando por una criba de aprobación, corte y modificaciones de la propia autora, se reedita en 1940², tres años después de que se publicara *Las manos de mamá*³. Como el

* University of California, Santa Bárbara.

1 Publicada por primera vez en Xalapa, Ediciones Integrales, 1931.

2 México, EDIAPSA, 1940.

3 Nellie Campobello, *Las manos de mamá*, México, Ediciones Juventudes de Izquierda, 1937. Como *Cartucho*, se publica por segunda ocasión pocos años después; es una reedición ilustrada por José Clemente Orozco (México, Ediciones Villa Ocampo, 1949). Con los otros títulos de Campobello, *Cartucho* y *Las manos de mamá* se reúnen en *Mis libros* (México, Cía. General de Ediciones, 1960).

subtítulo lo indica –*Relatos de la lucha en el norte*–, *Cartucho*⁴ es una serie de relatos literarios que atestiguan, recreándolos, episodios del movimiento armado del México revolucionario, especialmente de Hidalgo del Parral, que se convierte en espacio representativo de la lucha en el norte de México, sobre todo de los estados de Durango y de Chihuahua.

Los episodios que se narran surgen de las vivencias almacenadas en la mente de una niña. De ahí –eje paradigmático, resguardo de la memoria–, después de una tregua de muchos años de distanciamiento histórico y geográfico, las selecciona la escritora y, a partir de un trabajo estético de creación literaria, va soldando una cadena narrativa –eje sintagmático, “cartuchera” de recuerdos– con la que salda una deuda de carácter ético personal.

Difícilmente las cosas hubieran caído en el olvido: “Cuentos para mí que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón” (p. 918), dice la voz femenina de *Cartucho*. Sin embargo, para cumplir con el compromiso hubo un trabajo propio y previo de mediación: un cuaderno verde recogió la memoria infantil y anotó la cuenta que se había de rendir desde una conciencia de justicia personal, familiar y social; quiere decir que desde antes se ha tenido la intención de contar algún día lo que contó y vivió la madre, lo que oyó y vivió la hija, ella, la narradora infantil que –ya adulta y en la ciudad de México– hizo de su cuenta cuentos, al madurar el cuaderno verde en los relatos de *Cartucho*⁵.

4 Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte*, en *La novela de la Revolución Mexicana*, ed. Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1959, pp. 903-940. Utilizo esta edición y anoto en el texto las páginas que cito.

5 Luis Leal incluye a Nellie Campobello en su *Breve historia del cuento*

El juramento y la promesa devienen de palabra de honor a palabra de amor; palabras que son a su vez una realidad literaria; se ha “salvado” la salva con la que se rellenará *Cartucho*, saludo hecho –literalmente– con armas de fuego⁶.

mexicano, México, Ediciones de Andrea, 1956, pp. 111-112. El estudio –que ofrece una breve bibliografía– aclara: “Los treinta y dos episodios allí incluidos, más que cuentos, son etapas de la Revolución” (p. 111). La *Breve historia del cuento mexicano* fue reeditada en 1990 por la Universidad Autónoma de Tlaxcala y la Universidad Autónoma de Puebla. Aparece con una advertencia de A. Pavón (pp. VII-IX) y un prólogo, “Luis Leal: crítico del cuento mexicano (Mínimo homenaje)” de J. Bruce Novoa (pp. XI-XXIX). Volviendo a las palabras del profesor Leal, en mi trabajo no toco lo relativo al género literario de *Cartucho*; en cuanto el número de episodios –se anota la edición de 1931 y la de 1940–, Esperanza Jefferson trabaja en su tesis de doctorado (UCSB) los cambios de edición de *Cartucho*.

- 6 Antecedes a mi lectura las que hice del libro de Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, UNAM, 1985, 2 ts.; véase del t. I., “Nellie Campobello” que, en la edición de México, Diana, aparece en 159-178. De Laura Cázares, “El narrador y las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*”, leído en Tijuana, Baja California, en el Primer Coloquio Fronterizo del 22 al 24 de abril de 1987 y publicado en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, eds. A. López González, A. Malagamba y E. Urrutia, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 159-169; Laura Cázares, “Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, comps. N. Pasternac, A. R. Domenella y L. Gutiérrez de Velasco, México, El Colegio de México, 1996, pp. 37-58. Y de Kemy Oyarzún, “Mujer, memoria, Historia: *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *The Latin American Short Story: Essays on the 25th Anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*, ed. K. Oyarzún, Riverside, University of California, Riverside, 1989, pp. 75-84; Kemy Oyarzún, “Identidad Femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, leído en Tijuana en el Tercer Coloquio Fronterizo de 1989 y publicado en *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*, coord. A. López González, México, El Colegio de México, 1995, pp. 51-75. Consúltese la biblio-

La dedicatoria del libro es el primer gesto de gratitud: “A mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”. Acto seguido, se organizan los relatos: muchos son “cuentos verdaderos” contados por la madre; otros son vividos por la hija; y hay algunos que, años después, otras personas cuentan a la escritora. Niña y escritora los cuentan como “verdaderos” a los lectores. La letra de la deuda se retira –se salda– al escribir las letras de *Cartucho*. No podía titularse mejor. Nellie Campobello paga su deuda con los cartuchos de su escritura.

El título *Cartucho* se dispara desde muchas entradas léxicas: es un papel –una *charta*–, es el texto mismo. Cada relato es un tiro de municiones –la historia– y un tiraje de letras –la escritura– que dan en el blanco: internamente, a los personajes que uno por uno reciben la carga de explosivos, muchas veces frente a los ojos de la niña; externamente, a los lectores quienes reciben el impacto de la escritura de una autora que se lee a sí misma –su historia infantil, su cuaderno de notas– y encapsula recuerdos en pequeñas pero intensas dosis de escritura. Cada relato está envuelto en un cucurucho que en lugar de tener dulces –textualizados en los “puños de chiclosos”, en los dulces que Babis le regalaba a la niña (pp. 907-908)– tiene perdigones, granos de plomo que producen heridas y que son dispositivos que preparan el final de las batallas que se pierden y el

grafía que ofrecen estos estudios. Véase también de Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centarura del Norte*, pról. E. Poniatowska, México, Cal y Arena, 1997. Publica “Fuentes” que incluyen “Escritos de Nellie Campobello” (Poesía y prosa, ensayos y artículos y argumentos de ballet [seleccionados]); “Otras fuentes” y “Créditos fotográficos”.

fin de la lectura que las recupera en el propio *Cartucho* –de plomo y de pluma– de la escritura.

El libro está dedicado a la madre, pero pareciera que los relatos están dedicados por la hija y por la madre a los personajes que –uno detrás del otro– van por orden de aparición cubriendo las tres partes de *Cartucho*: “Hombres del Norte”, “Fusilados” y “En el fuego”. Los relatos de cada una de estas tres partes –7, 28 y 21 respectivamente– se titulan en su mayoría con el nombre, la alusión o la situación de los personajes. De ellos habla *Cartucho*; en su memoria se escriben esos *Relatos de la lucha en el Norte*. Son parte de la deuda contraída por Nellie Campobello que –como personaje, testigo y escritora– asume una historia y decide contarla, “borrada en la historia de la revolución” (p. 906).

En la entrevista a Nellie Campobello que en 1965 publicara Emmanuel Carballo⁷, la autora con plena conciencia de escritora –“me sobra imaginación de novelista; todo lo convierto en imágenes”– aclara al mismo tiempo a su entrevistador: “Los hombres de la Revolución, jóvenes, no necesitan que los novelen; traen en sí mismos la novela. No tenían entrañas. Eran unos Nibelungos”. Y directa y rápida como una bala contesta a las preguntas sobre las razones de su escritura: “Mis libros los he escrito para contestar ofensas o para pagar deudas... [*Cartucho*] Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principal-

7 Véase “Nellie Campobello” en la sección “Narradores de la Revolución y posrevolucionarios” de Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 408-419.

mente contra Francisco Villa”. Y remata: “Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado”. Carballo presenta su entrevista de ya hace varios años diciendo que la literatura de Nellie Campobello “está escrita con temple infantil, de infancia que conoce la crueldad de la Revolución y la ternura de las relaciones familiares”⁸.

Allí se ubica *Cartucho*. En su gran mayoría, los relatos son narrados desde la visión y la voz de una niña –acciones y recuerdos del pasado– que, con la autora –voz y visión de los presente–, proclaman lo que podría llamarse una revolución de carácter femenino. Entre paréntesis en uno de los relatos dice la narradora, cuya voz corresponde a la voz de la escritora:

Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de mamá, al contarlo, lloraran (p. 914).

En la cita hay tres visiones y tres voces recogidas en una: la de la madre, la de la hija/niña y la de la hija/escritora. Unas se han fusionado con otras y, desde esa fusión, a veces se marcan como distintas, del presente de la escritura al pasado de la historia. La autora recuerda e interpreta lo que veía, oía y necesitaba la niña, al mismo tiempo que siente pesarosamente el dolor con el que la madre acompañaba sus relatos: con avidez, la niña fija imágenes, absorbe relatos, se los apropia. Si el

8 *Ibid.*, pp. 415, 416, 417 y 13.

corazón de la madre se deshace al contar, la niña lo rehace al contar ella misma lo que antes le fue contado por la madre.

Hemos hablado de “revolución femenina”. Antes de sugerir en qué consiste –visión apuntalada en los recuerdos de una niña y apuntada en los signos de una escritora–, habría que aclarar qué es lo que *Cartucho* revoluciona de la narrativa de la revolución mexicana. Su ingreso a principios de los años treinta en esta narrativa se lo da el tema que trata: episodios de la lucha armada revolucionaria; y se hace respetando una estructura triangular, como años antes lo había hecho Mariano Azuela en *Los de abajo* (1916), y narrando los hechos como testigo visual y auditivo. Se respeta el tema, sí, y un elemento que lo caracterizaría: la figura del héroe que en *Cartucho* es Pancho Villa. Hay personas reales conocidas detrás de los personajes: Felipe Ángeles, José Rodríguez, Rodolfo Fierro...; hay lugares reales también detrás de los que aparecen en la novela, que es Parral: Chihuahua, Durango; y hay un tiempo que es histórico: la lucha revolucionaria en su etapa más violenta. Hasta aquí se inscribiría –aun que semiolvidada, sólo mencionada e incluso cuestionada hace unos cuantos años– en el canon de la novela de la revolución mexicana.

Sin embargo –y ahí reside una gran parte de su innovación– esta lucha resulta de un modo muy específico: la narra una niña que vio llegar la revolución al lugar donde vivía, convertido alternadamente en sitio de batalla y en sitio de tregua. De esa inmediatez –de lo cercano a lo lejano– habló de su casa –de puertas abiertas, de asilo y de riesgos–, de su barrio y de su calle –la Segunda del Rayo–, del pueblo donde vivía –Parral, Chihuahua– y de pueblos circundantes y lejanos –San Pablo de Balleza, Chihuahua, Santiago Papasquiario, Las Nieves, Guajuato– hasta volver a Parral y a la Segunda del Rayo.

Otra innovación consistió en la manera como los soldados revolucionarios apuntaron o fueron apuntados por la carabina y otras armas. Sobresalen los muchachos del pueblo y de pueblos cercanos: entre otros, Elías Acosta, El Kirilí, Rafael Galán, Martín López. Fueron soldados revolucionarios que la niña guardó en su memoria y en las notas de su cuaderno verde, guardián de la memoria y del sueño eterno de los personajes de *Cartucho*.

No falta el héroe mayor: Pancho Villa, a quien se le representa en situaciones cotidianas, “humanas” podríamos decir: acierta y se equivoca, se compadece y se arrepiente, y se le ve sobre todo desde un costado positivo: “—Los villistas eran un solo hombre. La voz de Pancho Villa (metálica y deparramada) sabía unir a los pueblos” (p. 930). Es el héroe —figura unificadora— de la madre a quien la niña se refiere desde cierta familiaridad —propia de los niños y propia de los pueblos: “La revolución y su amistad con Pancho hicieron de él un soldado de la revolución, al que cuidaba el Santo Niño de Atocha” (p. 919).

Entre las figuras de los héroes, hay dos extremos: el correspondiente a Pancho Villa —centauro de centauros— y “Él”, el anónimo personaje del primer relato de “Hombres del norte”; el primer cartucho que no dice su nombre y que será nombrado Cartucho (con mayúsculas) y evocado en una imagen: “Se había quedado disparando su rifle en la esquina” (p. 899). Con este cartucho —relato y personaje— se inician los otros; en relación con “Él” se ubica “jugando debajo de una mesa” la pequeña narradora; se contextúa la lucha entre villistas y carrancistas. De no tener nombre —y de quedarse sin vida en la primera vuelta de línea del texto, en la primera esquina que se nombra de Parral—, de él sale el nombre *Cartucho* con el que se bautizan los relatos. Como los otros cartuchos, llega a la casa de la narradora; todos ellos juegan, cantan, usan sombrero, fuman, toman café;

algunos, como el primero, son cartuchos enamorados disparados en la revolución, como Nacha Ceniceros, a quien *Cartucho* dedica uno de sus relatos.

Entre el héroe mayor y el cartucho inicial están esos pequeños héroes, “los niños héroes” de la pequeña narradora —en su mayoría mártires, víctimas jóvenes e inocentes. Se les llama por su nombre y apellido o por su sobrenombre. Se les nombra con historia personal, con rasgos físicos, vicios y virtudes, en su contexto familiar y local, en esas relaciones cotidianas, contacto familiar de las personas del pueblo donde se desarrollan los relatos. Allí pareciera que las clases sociales no están marcadas. La causa mayor —la revolución— de algún modo los ha colocado en situaciones iguales, sobre todo a los personajes de Hidalgo del Parral, lugar de los sucesos.

En *Cartucho* “grandes” y “pequeños” personajes son presentados en pequeños relatos/retratos de cartera, contrapuestos a la gran figura mural de la Revolución. De este modo se rompe el género literario, el de la novela de la revolución. Ya no sólo se magnifica al gran héroe dejando en el anonimato —y sin historia— a los anteriormente concebidos como una colectividad difusa, sino a los otros se los individualiza, de su nacimiento a su muerte: son parientes —allí está el hermano, “el Siete”—, vecinos, paisanos. Los relatos o retratos se conciben en pequeñas unidades y en descripciones precisas de rasgos y de virtudes y defectos que dan unidad global al conjunto y en contar realidades como si fueran cuentos y cuentos como si fueran realidades, porque en verdad son las dos cosas. En su mayoría son personajes conocidos: se dice cómo se llaman, dónde y cuándo nacieron; se trazan biografías —retratitos de cartera, hemos dicho— y se traza la geografía de Parral y sus alrededores.

En ese trazo biográfico y geográfico arrasado por la revolución y rastreado por la escritura de Nellie Campobello, están

las imágenes de una niña que sigue los pasos de la madre. No sólo describe con crudeza las escenas, retratando el rostro y la mueca de sus muertes y se obsesiona con “sus” muertos sino que al igual que la madre llora, se desespera, siente la muerte de sus amigos, revela injusticias –“El hombre era yaqui, no hablaba español, murió por un beso que el Oficial galantemente le adjudicó” (p. 907)– y también se rebela: quiebra la jeringa con la que jugaba “asustando” a Zafiro y Zequiel, sus amigos mayas que pasaban por la Segunda del Rayo, con sus zapatotes que a la niña le “parecían dos casas arrastradas torpemente” (p. 904). La ternura de la niña –reflejo de la ternura de la madre a quien ayuda cuando cura a los heridos– se mezcla con la inocencia y la rebeldía de quien para testimoniar no puede involucrarse tan de lleno:

No me saltó el corazón, ni me asusté ni me dio curiosidad, por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiel boca abajo y su hermano mirando el cielo. Tenían los ojos muy abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiel, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poco y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: “Pobrecitos, pobrecitos”.

La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de bordón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.

Les vi los zapatos, estaban polvosos ya no me parecían casas, hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.

Quebré la jeringa.

El fragmento del relato “Zafiro y Zequiél” es representativo de cómo se narra en *Cartucho*. Hay impavidez en parte y por parte de la niña; se narra con sangre fría, pero no con indiferencia; es precisa la descripción y cuidadoso el trato de los personajes; hay conciencia de la muerte, hay luto y duelo, literal y poético. Estas particularidades cuestionan el “género literario” canónico del relato de la revolución mexicana –novela mural de la revolución– y marcan otras relativas al género masculino/femenino. Quien escribe es mujer, quien narra es una niña, la autoridad entre la narradora y la autora es la madre. La triple presencia femenina –tres en una, una en tres– que se extiende a las “Mujeres del Norte” tienen como sujeto u objeto de los relatos principalmente a la población masculina. Y a partir de aquí podríamos ver que los dos cuestionamientos de género –literario y sexual– corresponden a lo que hemos llamado “revolución femenina”. El ojo de la niña acomoda las poses de sus propios modelos, los retrata y revela; la mano de la escritora pone el pie de foto, las inscripciones de los relatos.

¿En qué consiste esta revolución femenina que como una alternativa novelística se ofrece desde hace más de 65 años? Y aquí podríamos ver varios niveles de esta revolución. En primer lugar, en cuestionar la historia oficial de la lucha armada, dando una perspectiva distinta; ya no desde el campo de batalla en el que se mueven personajes anónimos en gran medida, sino en ofrecer historias personales, cotidianas marcadas con el sello de la cotidianidad, del detalle y la minucia. Se cuenta con la “curiosidad al filo de los ojos”, se narra con precisión respecto a datos, números, fechas, horas, puntos cardinales, orden y duración de los acontecimientos. Los marcos geográficos son la casa, la calle, las esquinas, los cerros y el camposanto de Parral.

La autora –“(Todo esto es una suposición inocente, nacida hoy acá donde las gentes ignoran al Santo Niño de Atocha y

al general Tomás Urbina” (p. 919)— se sitúa entre la voz de la madre que le cuenta la revolución y la voz de la niña narradora que cuenta la revolución en la novela. Esos “cuentos verdaderos” son los relatos revolucionarios narrados “con la sencillez que tiene el caso” (p. 919). ¿Y quién es esa autora que propone esa estética de la sencillez en su creación verbal”? Nellie Campobello, también llamada Francisca, Xica, Nelly, Nellie, y cuyos apellidos fluctúan entre Luna, Morton, Campbell, Campobello. Como en el caso ambiguo de Sor Juana —Juana Inés, Juana Ramírez, Juana de Asbaje, Juana de Asuaje, Sor Juana Inés de la Cruz— la figura del padre está ausente y, como en el de la monja jerónima, sobresale la del abuelo materno —hacendado en ambos casos— y, sobre todo, sobresale la figura de la madre, mujer fuerte, sola, con muchos hijos, tal vez de distintos padres. Y —también como Sor Juana nació en noviembre, ¿1648?, ¿1651?— no se sabe si Nellie Campobello es de 1900, 1907, 1908 o 1909. De familia migrante, de Bocas del Río se fueron a San Miguel de Bocas, a Villa Ocampo, a Hidalgo del Parral y más adelante de Parral a la ciudad de Chihuahua y de allí a la ciudad de México —como la de Nepantla—, lugar donde se hizo la obra para aclarar un panorama que “fue el mismo para todos. Hombres del campo, temidos de frente y muertos por la espalda” (p. 918).

Nellie Campobello ve ese panorama con “los ojos de mamá, hechos grandes de revolución” (p. 911) y retrata de frente revelando la lealtad que gozan y la traición que sufren sus personajes. A esa mirada la hace acompañar de la voz de la niña que narra y que a su vez es vista por los ojos y la voz que años después, en México, organiza las tres partes de la novela.

Allí se escribe la historia, lejos del sitio de las batallas, como un nuevo Bernal, femenino en este caso. Se escribe desde otro lugar y muchos años después, cuando la memoria y el olvido

dictan la obra, hablan en voz alta, configuran la oralidad en la escritura. Ya no es a la manera de un abuelo que cuenta la historia, sino a la de una nieta, una hija legítima de la Revolución; ya no se desmiente a ningún biógrafo sino se “venga una injuria” en palabras de la propia autora; había que restituir la figura de Pancho Villa, de allí que roce de cerca la obra de Martín Luis Guzmán, su amigo, el de “La fiesta de las balas” de *El águila y la serpiente* (1928), con la que *Cartucho* de Nellie Campobello parece estar incrustada; los dos títulos son parte de la misma familia de textos, cara y cruz de la moneda en la que se estampa la imagen de Francisco Villa. Ella –la niña– se queda en la casa y escribe sus apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa; él –joven– como Mambrú se va a la guerra y en gran parte de allí saca sus *Memorias de Pancho Villa* (1951).

Años después de la Revolución, con un paréntesis en La Habana, la autora desde la ciudad de México reconstruye a su personaje infantil, a la niña que lleva adentro, y narra en un cruce de voces y miradas –primera voz narradora, tercera mirada– una historia nacional o local desde una historia personal que afirma su identidad en sus paisanos, a los que Esperanza Jefferson llama “soldaditos de plomo”, esos personajes casi infantiles convertidos para mí en “soldaditos de pluma”, personajes que empiezan a ocupar desde el principio los primeros planos de los retratos que la niña va haciendo desde tomas estratégicas, ya sea debajo de la mesa donde juega o detrás de la ventana donde mira desde la casa número 21 –su casa– la calle Segunda del Rayo –su calle– convertida en avenida de un desfile de jinetes y caballos, en campo de batalla, en paredones de fusilamientos, en escaparate del recuerdo.

El propio texto explica esa técnica del retrato: “Extendió su sarape, se levantó la forja, dejó descubierta su frente, parecía como si fuera a sacar un retrato –las cámaras de los rifles le

descompusieron la compostura” (p. 921). Los soldados aparecen a los ojos de la niña como los soldaditos del tiro al blanco; y la niña los ve, los oye, le dicen, los imagina que les dan no sólo por el frente sino también por la espalda. Por eso ella los retrata de frente, anotando en el retrato su biografía o una dedicatoria que ella les escribe.

Antes, esos soldados han llegado a la casa de la niña, pero pocas veces vuelven a llegar de nuevo. Si la madre se ocupa en resarcir la ropa de los heridos, la niña se ocupa en reconstruir la vida de esos soldados. La urdimbre narrativa de *Cartucho* es un tejido y destejido de cuerpos —una cabeza, una quijada, como seis piernas más... una costilla— y de prendas de vestir —camisas, botones, pantalones, sombrero, hebillas. Se pide la cabeza de Villa. “Una señora salió a la puerta y le gritó a uno de los oficiales: —Oye cabrón, tráime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia”(p. 906). Macabro sentimiento característico de muchos de los admiradores de Pancho Villa.

Como dice Kemy Oyarzún al hablar de *Cartucho* y de *Las manos de mamá*: “Tres máquinarias posibilitan la narrativa de los textos de Campobello: la máquina de coser, la máquina de guerra y la máquina de escribir”⁹. Esta triple maquinaria —de construcción y de destrucción— se funda en la máquina de la imaginación de la autora, de la narradora infantil. Con la labor de costura de la madre, la narradora metaforiza personajes y el lugar de los sucesos. Así comienza la novela: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones” (p. 905). El kirilí tenía “una sonrisa fácil hecha en su ojal de cara” (p. 900). “Parral

9 “Máquina de costura, máquina de guerra, máquina de escritura” en “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, pp. 67-71; la cita, en p. 68.

de noche es un pueblo humilde, sus foquitos parecen botones de camisa” (p. 915).

Entre las voces y las miradas del pasado y del presente, de la niña y la autora se construye *Cartucho*, una novela dura, un texto soldado con pequeñas piezas –los breves relatos que también cuestionan el género. Un relato es un cartucho; un personaje es también un cartucho. La novela –*Cartucho*– es más que la suma de sus partes, de sus relatos y personajes; los cartuchos son pólvora que quema, palabras certeras, juicios que descolocan lo que los adultos creen que los niños piensan, que descolocan también lo que se enseña y se lee respecto a la revolución.

Y para que se crea lo que se cuenta, que lo diga una niña porque los niños dicen lo que piensan, y para que se crea que es cierto lo que se narra se jura por la madre que es verdad, porque además ella lo contó. Ella autoriza la escritura, y aquí Nellie Campobello se convierte en antecesora importante de aquellas escritoras que tienen como motor de su creación a su madre. Uno de los ejemplos es Elena Poniatowska, quien no casualmente ha escrito sobre Nellie Campobello¹⁰. La niña narradora de *Lilus Kikus*¹¹ y de *La “Flor de Lis”*¹² tienen deudas con la niña narradora de *Cartucho*.

10 Véase su “Prólogo” en Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, pp. 1-xii; y también su “Introduction” a *“Cartucho” and “My Mother’s Hands”*, transl. by D. Meyer and I. Matthews, Austin, University of Texas Press, 1995.

11 México, Los Presentes, 1954.

12 México, Era, 1988.

Si cuando leo los testimonios revolucionarios de Nellie Campobello, cuyos estudios proliferan sobre todo en la última década, pienso en los testimonios del soldado escritor y cuando pienso en su historia personal y en su obra la concibo como un puente entre Sor Juana, las voces olvidadas del siglo XIX y la literatura contemporánea, cuando leo la biografía de 1997 que ofrece Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, relaciono a la escritora también con otras escritoras. Su libreta verde de infancia en la que anotó *Cartucho* me hace pensar en los cuadernos de Josefina Vicens de *El libro vacío*¹³. Cuando Matthews cuenta y da cuenta de la veintena de gatos de Nellie Campobello no puedo dejar de relacionarla con Elena Garro¹⁴. Cuando se habla de la ironía de Nellie, de su humor negro que recoge su estilo: “Lo fusilaron una tarde fría, de esas tardes en que los pobres recuerdan su desamparo. Le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre” (p. 921), pienso en la ironía y el humor negro de Rosario Castellanos. Y cuando se habla del apego a la patria –vía la madre– la referencia inmediata es de nuevo Elena Poniatowska. Además, la madre de una y otra fueron enfermeras en sendos contextos bélicos: la de Nellie Campobello durante la Revolución Mexicana, tal y como se narra en *Cartucho*; la de Elena, durante la Segunda Guerra Mundial, como la misma Paula Amor-Poniatowska narra en *Nomeolvides*¹⁵, sus memorias dedicadas a su hija escritora.

13 México, Cía. General de Ediciones, 1958.

14 Helena Paz –su hija– escribe en el epígrafe de *Andamos huyendo Lola*: “Detrás de cada gran hombre hay una gran mujer y detrás de cada gran mujer hay un gran gato” (México, Joaquín Mortiz, 1980).

15 Trad. y prólogo de E. Poniatowska, México, Plaza & Janés, 1996.

La autora de *Cartucho* se sitúa entre la autoridad de la madre y la autorización que recibe la niña. La voz de la narradora infantil dice lo que vio; está autorizada para decirlo. La autoridad materna es punto de referencia fundamental. De ella vienen las historias. A *Ella* se le dedican. La voz narrativa—léase niña y léase autora— cuenta las cosas que le cuenta la madre y cuenta las cosas que vio; involucra a la madre en su propia historia, la hace protagonista, heroína de la familia y del pueblo a cuyos hijos ayudó a sanar las heridas.

La madre es una de esas “Mujeres del Norte” que aparecen y con el que se titula el penúltimo relato de *Cartucho*. Si estas “Mujeres del Norte”, como dice la novela, “extienden la mano y señalan, y tornan a recordar las figuras de los centauros de la sierra de Chihuahua” (p. 938), su autora empuña la mano y con su pluma traza su experiencia y su visión de aquellas figuras. Así extiende el horizonte de la novela de la Revolución, orienta con sus personajes a sus lectores. Ella misma es parte de “aquellas mujeres testigos de las tragedias” (p. 939), como escribe con su puño y letra que recoge “las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte” (*id.*). Estas mujeres siguen siendo testimonio vivo de sus hijos muertos. Fueron luces en las veredas, sirvieron la mesa y orientaron las esquinas y los caminos. Allí están en *Cartucho*, con sus cacerolas y sus máquinas de coser listas para cantar las canciones que sus muchachos dejaron para los pobres (p. 934).

A los hombres que murieron, a “Los oficiales de la Segunda del Rayo” los inmortaliza: “Su alegría, nadie, ni las balas, logró desbaratarla. Ni los desengaños de amor, ni la muerte, han podido alejarlos de una calle adonde vienen en las noches” (p. 933). Esta calle donde las puertas se cierran y se abren a villistas y carrancistas es la Segunda del Rayo, tal vez la calle más revolucionaria y literaria de la literatura mexicana. Está en

Parral, antecedente importante de *Pueblo en vilo* de Luis González; un pueblo villista, por voluntad y por fuerza. Allí llegó la Revolución y le arrebató sus hombres al pueblo: “Los cantos de aquellos oficiales alegraban la calle, se les veía en las esquinas haciendo una rueda para juntar sus voces, abrazados por los hombros” (p. 934). La autora de *Cartucho* sabe de deudas y lo dice: “Son así las deudas entre hombres: se pagan con canciones y balas” (p. 936).

La novela de Nellie Campobello es un canto para esa juventud masculina, cartuchos quemados, generación hecha polvo y pólvora. La juventud femenina, sin embargo y con raras excepciones, no ocupa la misma posición: “Las muchachas de la Segunda del Rayo se olvidaron de los oficiales y dieron hijos a otros hombres” (p. 934). En cambio, la novela es deuda pagada a las mujeres mayores, comenzando con la mamá.

En esta figura se rinde homenaje a la mujer del Norte. La función de la madre de la autora se hace modelo, paradigma de los personajes femeninos: “Los brazos de las madrecitas de ocasión señalan los lugares” (p. 939). Las mujeres —como la mamá de Nellie— se convierten en madres para todos, para quien las necesita. En ellas reside la visión optimista de la novela: “¡Pero ellos volverán en abril o en mayo!” (*id.*). “Las madres de ocasión” tienen el gesto de la esperanza y la espera. Como dice la narradora: “Volverían a oírse las pezuñas de los caballos” (p. 940). La niña comparte a su mamá con la gente del pueblo: “Yo sentí un orgullo muy adentro, porque mamá había salvado a aquellos hombres” (p. 925).

La segunda parte de *Cartucho* informa que la madre ha muerto: “Mamá ya no estaba con nosotros, sin estar enferma cerró los ojos y se quedó dormida allá en Chihuahua —yo sé que mamá estaba cansada de oír los 30-30” (p. 911). Y años después, la narradora/autora agradece que maten al general

que insultó a la madre; ella lo hubiera acabado con cien tiros. Sin embargo, la novela concluye con un signo positivo. Después de un triunfo villista hay un final hipotéticamente feliz: “Se alegraría otra vez nuestra calle, mamá me agarraría de la mano –las manos de mamá– hasta llegar al templo donde la Virgen la recibía” (p. 940). Y con la ilusión a la Virgen –Virgen del Rayo, milagrosa y justiciera– se cierra un círculo femenino que va de la niña, la autora, la madre a la Virgen¹⁶. Madre, niña y Virgen conforman una unidad femenina con la que concluye la novela.

Los signos femeninos que prevalecen en *Cartucho* –mujeres del Norte, niña, mamá, Virgen– participan en la revolución femenina de Nellie Campobello quien, en el cambio que propone y con el que se justifica esa revolución, pone en el blanco a esa otra figura: al personaje femenino que discretamente –como las unidades discretas de *Cartucho*– da razón y fe de la Revolución mexicana.

La revolución femenina de Nellie Campobello consiste en considerar a ese otro pero sin perder de vista al personaje masculino que ahora se convierte en el otro que va a ser narrado, visto con ojos de niña, mirada de mujer, de mujer del Norte, de Nellie Campobello. El cambio que se da no es un rechazo a lo establecido sino es ponerlo a funcionar de otra manera. La niña de *Cartucho*, por ejemplo, no deja de jugar con su muñeca, ni de comer dulces y chiclosos, pero es una niña de guerra y sabe de pedradas y de balas, vio vivos a los muertos y a los vivos hizo

16 Respecto a la Virgen como madre, una de las “formas femeninas investidas e investoras de poder”, véase lo que cita y rebate Jean Franco de Luce Irigaray y Julia Kristeva en *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México (Versión actualizada)*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, p. 16.

suyos y los quiso cuidar. Bien supo que la revolución no era un juego y se lo creyó en serio. Se asombró de que hubiera mucha gente en el mundo y asombró a su lector por su manera de ver la revolución, ¿pero es que podría verla de otra manera? Tampoco *Cartucho* es un rechazo al héroe, al que los personajes siguen en el nombre del padre o que es padre por su nombre: el de Pancho Villa. Pero si al seguirlo hay riesgos y heridas, también se puede volver —a la Madre— que activamente se quedó en casa, como residencia segura para curar las heridas.

La hija —que también permaneció en casa y que con sensibilidad de niña y de mujer captó el detalle y detalla la revolución en sus relatos— al final se queda con su deseo infantil. Volverían la esperanza y la alegría a la Segunda del Rayo y su mamá la agarraría de la mano, de esa mano con la que años después escribió *Las manos de mamá*.

La deuda que se saldó y soldó en *Cartucho* es un regalo a los lectores. No es una leyenda fabricada, como tampoco lo es el dolor y el amor con los que Nellie Campobello escribió sus *Relatos de la lucha en el norte*, donde la niña vio que las lajas eran lilas y las piedras azules.