

NELLIE CAMPOBELLO:  
¿VIRILIDAD? ¿AFEMINAMIENTO?

Antes de entrar en materia me gustaría, aunque es muy conocida, hacer un ligero repaso de la polémica que en 1924 se entabló sobre la Novela de la Revolución Mexicana. En el artículo escrito por Julio Jiménez Rueda para el periódico *El Universal*, aparecido en diciembre de 1924, sobre “El afeminamiento en la literatura mexicana” increpaba con estas palabras a los intelectuales de entonces: “...hasta... el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”<sup>1</sup>. Hemos de convenir que se trata de una acusación grave, la de no reconocer o darle cabida en la escritura al “ambiente masculino de contiendas”, totalmente distintivo de la Revolución, en un momento en que aún resonaban en México los ecos de la contienda armada, reasumida poco tiempo después, en 1926, con la Guerra de los Cristeros.

Cabe señalar que este furioso dictamen dirigido no sólo a la producción intelectual sino a los cuerpos mismos de quienes la producían afecta de manera muy particular la recepción de varios de los textos contemporáneos o de los que, escritos después, habría de reunir primero Berta Camino de Gamboa y luego Antonio Castro Leal en cuatro volúmenes, bajo la etiqueta de *Novela de la Revolución Mexicana* en 1958, donde se incluye sólo a una mujer: Nellie Campobello.

Francisco Monterde contesta a Jiménez Rueda en los mismos términos:

No seamos pesimistas; el tipo de intelectual, entre nosotros, siempre ha sido de corta estatura, salvo excepciones de fácil recordación, como la del maestro Sierra. ...nuestros escritores nunca han sido “gallardos, altivos, toscos”... No fueron colosos de estatura ni les hizo falta. Es natural que el hombre que hace una vida de sacrificio—como es la del literato en nuestras latitudes, sin reposo de montaña, ni largos veraneos—, el hombre que vive respirando el aire pobre de las bibliotecas, alejado de los deportes, sea un hombre pequeño, un

<sup>1</sup> LUIS MARIO SCHNEIDER, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, F.C.E., México, 1975, p. 162.

hombre débil, físicamente. No vamos a medir, por la estatura de un escritor, la talla de sus pensamientos<sup>2</sup>.

En la contestación de Monterde, además de otros problemas fundamentales, como la condición precaria en la que vivían los intelectuales mexicanos, la falta de editoriales, de librerías, de crítica y de medios de difusión, problemas aún vigentes en otra dimensión, se privilegia un tipo de personaje, específicamente a los señalados con el estereotipo de “ratas de biblioteca”, enclenques, desvaídos, polvorientos, o a los “exquisitos”, pertrechados en su “Torre de Marfil”, es decir, a los seguidores de los movimientos simbolista y modernista de fin de siglo donde podría incluirse a varios de los escritores porfirianos —algunos todavía vivos entonces—, en cierta medida devotos de esas “complicadas artes del tocador”, por tanto, despreciados como afeminados, además, en la época en que se publicó el artículo, una alusión a los miembros del “Grupo sin Grupo”, luego conocidos como los Contemporáneos. Con lo que quedaban fuera de la clasificación hecha por Jiménez Rueda quienes participaron directamente en las luchas revolucionarias y que, a partir de Mariano Azuela, escribirían las obras que habrían de agruparse como pertenecientes a la “Novela de la Revolución”, aunque la mayor parte de sus textos no fuesen propiamente novelas, según las clasificaciones de época. Conviene subrayar dos hechos que ahora nos parecen de excesiva obviedad: con esta disputa se consagró a un escritor, Mariano Azuela y a su novela *Los de abajo*, y se sentaron las bases de una nueva forma de narrativa mexicana, cuyo tema fundamental sería el del movimiento armado y sus consecuencias. Un movimiento conducido por hombres muy bragados.

#### EL CUERPO SEXUADO

En la disputa sobre la virilidad o el afeminamiento de la literatura mexicana sobresale el problema del cuerpo sexuado, el cuerpo viril, el cuerpo femenino o el cuerpo afeminado. El cuerpo abierto, el cuerpo cerrado, o el cuerpo intacto o lacerado. En suma, “el cuerpo ofrecido”, como dice Nicole Loreaux<sup>3</sup>, “a las operaciones del pensamiento, a las construcciones fantasmáticas”.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>3</sup> *Les expériences de Tiresias. Le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris, 1989, p. 125.

En una literatura que habla de situaciones extremas en las que los participantes están expuestos a la muerte y en donde ésta es el tema principal —casi único, podríamos decir—, la hombría es un elemento nodal. Y como bien sabemos, las mujeres carecen de esa cualidad por el hecho mismo de serlo, en tanto que los afeminados se colocan en una situación intermedia, contradictoria, anormal, y a la que se alude de manera indirecta en los textos, por ejemplo cuando se esboza la figura de Luis Cervantes en *Los de abajo* o la del capitancito federal a quien uno de los leones de San Pablo llama señorita en *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz y cuya notable muerte le hace recuperar con creces la virilidad, a los ojos de sus enemigos (y de los lectores). Cabría agregar que en la película que Fernando de Fuentes filmó sobre la novela en 1935 es Xavier Villaurrutia, el autor del guión, quien resalta ese episodio.

En la batalla parecieran enfrentarse solamente dos categorías definitivas y tajantes de género, la de los hombres viriles y la de las mujeres cuya actividad sustantiva sería simplemente la de servidoras sexuales y domésticas. El afeminamiento (como entonces se le llamaba) estaría rodeado de una aureola de silencio y alusiones, a manera de eufemismo, en tanto que aparentemente la virilidad y la feminidad se presentarían como categorías indiscutibles. En este contexto sobresale la narrativa de Nellie Campobello, quizá elegida para figurar en la antología que publicó Castro Leal<sup>4</sup> por su primera compiladora Berta Gamboa de Camino quien murió antes de concluirarla. En un reciente *Inventario* de José Emilio Pacheco aparecido en la revista *Proceso* se lee lo siguiente, reitera algunas de las cosas que he dicho antes:

Según Fernando Tola de Habich, el término “novela de la Revolución mexicana” no fue inventado hasta 1935. Es obra de doña Berta Gamboa, la crítica y esposa de León Felipe. Diez años antes y por hostilidad a los futuros Contemporáneos y a su opción sexual, se lamentaba la ausencia en México de “una literatura viril” y de una narrativa que hablara de lo que acababa de pasar. Francisco Monterde respondió que había ambas cosas y estaban en la ignorada novela de un médico de Nonoalco. Gracias a Monterde, el triunfo de

<sup>4</sup> ANTONIO CASTRO LEAL, pról. a *La novela de la Revolución Mexicana*, SEP-Aguilar, México, 1960.

Mariano Azuela y *Los de abajo* fue absoluto. En cerca de 80 años aún no se apaga<sup>5</sup>.

#### VIRTUDES Y DEFECTOS

Las acepciones de la palabra virtud ocupan más de dos páginas en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, término, debe subrayarse, que aún no aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias de 1611. En una de las acepciones que destaca el Diccionario de Autoridades, virtud significa fuerza, vigor o valor, o poder o potestad de obrar y la palabra virilidad es entre otras cosas la actividad y potencia y lo que pertenece y es propio del varón, así como la facultad y la fuerza de la edad varonil. En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* de Joan Corominas la virtud se relaciona igualmente con la virilidad porque ambas son sinónimo de fortaleza de carácter, cualidades del héroe español por antonomasia, el Mío Cid, guerrero ejemplar. En el *Diccionario* de la Real Academia se asienta que “lo viril es lo perteneciente o relativo al varón y la virtud es la actividad y la fuerza de las cosas para producir o causar sus efectos o el poder y la potestad de obrar, la integridad de ánimo y bondad de vida”. Es importante añadir que la palabra testigo —y la Novela de la Revolución fue escrita principalmente por sus testigos— según Corominas deriva de la voz latina testículos y en el diccionario de Covarrubias se dice que “los testículos son los compañeros y juntamente se llaman testigos”. A los testículos se les llama también verijas y las mujeres fuertes reciben el sobrenombre de virago, literalmente mujer robusta. Y en Cuba la virtud es el miembro viril.

Muy interesante sería verificar el hecho de que la virilidad está conectada asimismo con la fragilidad puesto que la primera acepción que da al término viril el Diccionario de Autoridades lo subraya: “se trata de un vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas, para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista”.

#### LOS PARADIGMAS

Podríamos suponer que un hombre lo es de verdad si en su contextura física y moral no se filtran los resquicios de lo femenino, si tomamos el paradigma establecido por Jiménez Rueda en la polémica, la división entre los sexos debe de ser tajante, “hacer del sexo no solamente un órgano que cumple con una función determinada, sino también un signo

<sup>5</sup> JOSÉ EMILIO PACHECO, “*Inventario. Ficción de la memoria y memoria de la ficción*”, *Proceso*, 2003, núm. 1412, pp. 172-173.

que indica las funciones que debe desempeñar en un sistema dado el individuo sexuado”<sup>6</sup>. Esta premisa parece sostener implícitamente el mundo revolucionario tal y como lo representan los novelistas del período. Mantener tajantemente la separación tranquiliza, aunque puede verse que cierta perplejidad asoma en los autores cuando en su narración surgen de repente personajes intermedios, difíciles de clasificar o cuya clasificación prefiere dejarse entre paréntesis. En el caso específico de Nellie Campobello es mucho más evidente que las cosas no son así de simples. Sigamos con Pancho Villa, nadie puede dudar de que es todo un hombre, sin embargo contradice la idea de que “los hombres no lloran”. Villa llora no una sino varias veces, lo subraya Campobello en un relato suprimido de la segunda edición de *Cartucho*, intitulado simplemente “Villa”, “Cuando Villa estaba enfrente sólo se le podían ver los ojos, sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago”<sup>7</sup>. En otro relato intitulado “Las lágrimas del general Villa”, se narra uno de los peores momentos de la vida del guerrillero: cuando la mayor parte de sus hombres se ha rendido, retirado o pasado a las huestes carrancistas:

Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos. Estos se habían venido a esconder a Parral. Los concheros estaban temerosos y se miraban como despidiéndose de la vida. Los formaron en el zaguán del cuartel. Entró Villa y encarándose con ellos, les dijo “¿Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden huyéndole? ¿Por qué le corren a Pancho Villa? ¿Por qué le hacen la guerra, si él nunca los ha atacado? ¿Qué temen de él? Aquí está Pancho Villa, acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres, los concheños son hombres completos...” Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos.

Lo narrado sucede en el Cuartel de Jesús en la calle Primera del Rayo en Parral, en un estado del norte de la República mexicana, localización fundamental en los relatos de *Cartucho*; se trata aquí de una ciudad verdadera, también paradigmática, un sitio localizado muy cerca de la Segunda del Rayo, calle donde se localiza la casa de la narradora, quien,

<sup>6</sup> LOREAU, *op. cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> NELLIE CAMPOBELLO, *Cartucho*, pról. de Jorge Aguilar Mora, Era, México, 2000, p. 42.

muchas veces, y desde el balcón de su casa, es testigo de vista o de oído de lo que pasa en esos tiempos revueltos, cual si la Revolución hubiese escogido su domicilio como teatro privilegiado de los acontecimientos; en el relato oímos la voz de un pariente muy cercano de Nellie quien se lo cuenta a Mamá, personaje esencial de su narrativa, casi de la misma estatura heroica –para retomar los términos de la disputa que nos ocupa– que el general. Esa alternancia de voces escalonadas dentro de los cuentos de manera magistral permite captar no sólo la voz familiar emitida por la propia narradora o por los miembros de su familia, sino la de los pobladores de la ciudad donde vive, la de sus paisanos, y de los que a menudo pasan por esa calle, no sólo las tropas del General y las de los carrancistas, sino también el propio Villa, quien muchas veces juega el papel de pareja narrativa de la Madre en su función de Gran Padre.

La voz del general se deja oír, ya no metálica y desparramada, sino conmovida, entrecortada, lacrimosa, permitiendo atisbar que su personalidad tiene muchas facetas, no únicamente la del militar salvaje, irredento, insaciable, varonil al extremo, del que nos hablan la novela de la revolución, la historia y también la leyenda en su inextricable relación, sino la del campesino sencillo para quien la labranza de la tierra es la actividad primordial, distintiva, antes y después de que se produjera la contienda armada, sobre todo cuando ésta empieza a perder su sentido.

La figura heroica de Villa ha adquirido una gran densidad, tanto que Villa asume plenamente su estatuto de heroicidad. ¿Pues no se nos aparece en el cuento, desdoblado, con su voz sencilla de campesino, arengando a sus soldados para licenciarlos y a la vez con la voz del Personaje Histórico y Legendario en que las batallas lo han convertido? “¿Pues qué les ha hecho Pancho Villa, repite?”. Y echando mano del habla popular, Campobello construye el paradigma de un Héroe de la Revolución, es la de un héroe que empieza a perder su carácter de Padre Universal; en su primera aparición fulmina con su voz metálica a sus soldados, asume luego la voz compasiva, generosa, lastimera y emocionada de una Madre cuando llora, acaricia y protege a sus hijos.

#### *CARTUCHO*

El primer cuento del libro se llama en la edición corregida “Él”. En la primera se llamaba “Cartucho”, título con que el libro actual colecciona todos los relatos. En el texto es presentado de manera anónima y negativa:

“No sabía coser ni pegar botones”. En la casa viven mujeres de diversas edades, su relación con ellas, puede inferirse, es de pura domesticidad: Cartucho, asistido por ellas en sus necesidades más cotidianas, es el primer personaje que inaugura la lista de quienes llevarán la Revolución a la casa situada en la Segunda Calle del Rayo de la ciudad de Parral, a justo título verdadera protagonista de muchos de los relatos, y a la que varias veces he aludido. Este dato es significativo: Campobello hace que la revolución se vuelva portátil y doméstica, una revolución que a pesar de su anormalidad —la guerra debería ser una anomalía y no una cotidianidad— se convierte en rutina. Por algunos datos, por ejemplo, su carácter juguetón y desvalido, sabemos que era muy joven, lo suficiente como para jugar con una niña como si fuera muñeca, igual que la propia Nellie que hace de los muertos sus juguetes. El tiempo del juego y el del amor coinciden en un momento de pausa, de espera: “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*, p. 53).

Para Cartucho el juego sigue, sin importarle que pueda ser mortal, no para él, un joven destinado a la muerte, sino para la niña con la que juega, Gloriecita: “Habían hecho varias descargas cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho” (*Cartucho*, p. 53).

El texto sintetiza enormemente y apenas menciona lo necesario para que el lector pueda rellenar los huecos, un texto escrito con palabras y con silencios, con una puntuación certera, adecuada, semejante al impacto de una bala inserta en un cartucho. En efecto, el texto tiene una magnífica sonoridad, la sonoridad que suele tener la poesía: reproduce el sonido de las balas cuando se disparan. Las balas son también las protagonistas del relato, como puede verse a menudo en las narraciones revolucionarias, un ejemplo significativo sería el capítulo intitulado “La fiesta de las balas” de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, publicado en 1928: las balas no se limitan a tener un papel preponderante en este fragmento del texto, son el verdadero hilván textual. Las balas cosen al hombre, como las mujeres de la casa cosen los botones descosidos de las camisas del joven que pronto morirá y quien durante la tregua juega, aunque también suspira por el amor de la mujer por quien se ha metido en la contienda. Pero a diferencia del texto de Guzmán, el hilván es literal: la muerte va pegada a los botones.

La diferencia esencial entre los dos textos y la utilización de las balas está en la función social que separa a lo masculino de lo femenino.

Cuando de verdad las balas suenan, las casas antes siempre abiertas para recibir a los soldados se cierran herméticamente. La narración adquiere otras dimensiones y empiezan a poblarla numerosas voces, aquí la de José Ruiz de Baeza, a la que le hace coro Mamá, cuya voz es más arcaica y solemne y le otorga una dimensión de sacralidad y destino ineludibles: “Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle...” (*Cartucho*, p. 53).

Nellie maneja el episodio con gran naturalidad, la de lo cotidiano, con una voz infantil femenina que emerge de un espacio íntimo donde se marcan los límites, los de una frontera muy frágil, una domesticidad que la guerra altera constantemente: El campo de batalla está al alcance de la mano, en la calle. El hecho de manejar las cosas con tal naturalidad y hacer de la violencia una parte necesaria en la cotidianidad, cancela cualquier posibilidad de melodrama: tan cotidiana era la revolución como la vida doméstica, tan cotidiana es la muerte como coser y pegar botones. Jamás hay un heroísmo declamado, ni cuando aparece Pancho Villa, quizá por ello el texto es extraordinario.

#### PROBLEMAS DE GÉNERO

Estos apuntes pretenden, además de retomar algunas de las ideas que el libro de Campobello me ha suscitado, examinar muy de cerca algunos de los relatos, considero que es necesario hacerlo antes de intentar redefinir la función que el género juega dentro de ellos. En “Agustín García”, como en otros de los relatos del libro, Nellie acude a la prosopopeya para iniciar el texto. Necesita captar, como los caricaturistas, los rasgos esenciales que retratan al personaje, rasgos tanto físicos como morales. El personaje no responde al ideal de un soldado villista: es lento, serio, apenas habla: “...era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce... Era lento, no parecía general villista” (p. 54). Su actitud contrasta con la de su amigo Elías Acosta, “...alto, color canela, pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro –se los habían tirado en un combate cuando se estaba riendo” (p. 49). El texto empieza congelando la acción en aras de una doble descripción, física y moral. Pero lo moral ya va determinado por la apariencia física del personaje, antes de que se empiece la acción verdadera, en realidad muy breve y que sin embargo le otorga su sentido al relato. Sus rasgos distintivos, sus mismos movimientos, desentonan. Agustín García no ríe, no anda rápido (uno de los rasgos distintivos de Pancho Villa era su celeridad, utilizar la pistola mucho más rápido que los demás y sus soldados lo imitaban a la perfección), lo que de inmediato implica una moral deficiente de acuerdo

con los parámetros que Nellie elabora en sus relatos. Estamos en un momento de reposo del guerrero. La revolución está en suspenso. Se juega a que no hay guerra, y como ya lo he señalado, la casa de la Segunda del Rayo es un refugio, una especie de oasis, donde lo familiar cobija tanto a los habitantes de la casa como a los que por ella transitan. Taimado e hipócrita, Agustín es un personaje que hace del disimulo un arte. Nellie lo enfrenta a Mamá, en general, abierta, franca, hospitalaria. García no habla, canta, lo sabemos por una serenata que les lleva aparentemente a todas las mujeres de la casa y que Mamá desde el principio advierte como sospechosa y prevé que en breve se producirá algún suceso desagradable: el joven general se ha enamorado de Irene, una muchacha de quince años pariente de la familia, y García, aprovechando su ventaja militar, pretende robársela. Los soldados de Agustín entran en tropel a la casa de Mamá, y ese acto desestabiliza un momento de tregua tácito: introduce a la guerra dentro de la casa, utiliza sus tropas para algo ilegítimo tal y como lo señala el código villista, según lo interpreta Campobello. La casa abierta a todos los que transitan por la calle, soldados, en su mayoría, constituye un elemento estable, un foco de seguridad en una sociedad constantemente en dispersión y a punto de ser aniquilada. Los patrones de la familia biológica normal en tiempos de paz se alteran radicalmente durante la Revolución: los hogares se componen casi solamente de mujeres y de niños, es decir, son una familia atípica que temporal y provisoriamente puede extenderse gracias al mismo movimiento armado: los soldados itinerantes forman parte de la familia, durante el tiempo en que dura la tregua entre batalla y batalla y si tomamos en cuenta el punto de vista de la narradora, esa familia revolucionaria sólo puede ser villista. Nellie apoya a los villistas sobre todo porque su madre –Mamá– los sostiene y los admira. Es, antes que nada, una razón materna. Durante el tiempo narrativo –es decir, el que abarca el tiempo de la contienda entre villistas y carrancistas–, los padres desaparecen y aunque la revolución debiera constituir un universo fundamentalmente masculino, en *Cartucho* son las mujeres las que desempeñan la función principal y, sobre todo, Mamá.

Mamá, tan hábil como García, percibe cuáles son las armas exactas de las que en ciertas situaciones debe echar mano. Se trata de una estrategia que redefine los estereotipos de género dentro de la anormalidad de la guerra, a pesar de que según las conveniencias cada sexo debiera actuar según las reglas preestablecidas, pero se ha producido un quiebre en el esquema: la madre de Nellie Campobello, o más bien, para decirlo más adecuadamente, es Mamá quien asume el papel de madre

universal y posee mejores habilidades guerreras que su contrincante; en última instancia, es mucho mejor villista que el general García. En un universo en donde, como dije antes, pareciera no haber problemas de género porque los roles estarían perfectamente predeterminados, Mamá revierte todos los esquemas. Es bien conocido el lugar común que pretende que las mujeres son maestras en el arte del disimulo. En el relato, en cambio, es el General quien es hipócrita. Mamá adopta sus tácticas, abandona su franqueza habitual y, al hacerlo, al adoptar sus estrategias, lo domeña, aun más, lo feminiza:

Se oyó un tropel: Mamá ansiosa le ordenó a Irene que se metiera por una chimenea y procurar llegar hasta la azotea y se fuera a casa de doña Rosita—una señora amiga de mamá, que tiene cabellos rojos. Ya estaban rodeando la casa. Mamá se puso a cantar alto. Entró un hombre arrastrando las espuelas y otro y otro más... Se metieron por todos lados, Mamá dijo: “Están en su casa”, Fueron y vinieron. Mamá estaba tranquila, torciendo un cigarro. Entró García; todo su aspecto, alto, alto y arrastrando los pies. Traía una cuarta en la mano; todo su aspecto era de flojera. Se pegaba con la cuarta en la pierna derecha y veía a mamá con atención... (*Cartucho*, p. 54).

#### ANTECEDENTES

Como Pancho Villa, Nellie reconstruye su propia vida, cambia de nombre y altera a su antojo la fecha de su nacimiento y también, como su héroe, muere metafóricamente asesinada o borrada de la Historia o de su propia historia. Aunque ella decía que había nacido en 1909, existe un acta de bautismo que registra en 1900 el nacimiento de una niña cristianizada con el nombre de María Francisca Moya Luna, hija natural de Rafaela Luna Miranda, “Mamá”, vecina de Villa Ocampo, Durango, y de su sobrino Felipe de Jesús Moya, originario de Parral quien, dice Blanca Rodríguez, autora de uno de los libros más completos e importantes sobre nuestra autora, intitulado *Nellie Campobello: Eros y violencia*<sup>8</sup>, “se desatendió de ellas y al paso de los años se adhirió a las huestes villistas como soldado, aunque Campobello difundió que había fallecido en calidad de general en la batalla de Ojinaga en 1914” (pp. 71-72).

La madre, dice también Rodríguez, era probablemente de origen indígena, comanche por sus rasgos, diferentes a los de la etnia tarahumara, según se advierte en una fotografía que posee el investigador chihuahuense Felipe Segura Escalona, quien también descubrió el acta

<sup>8</sup> UNAM, México, 1998.

de nacimiento. Quizá hacia 1906 la familia se trasladara a Hidalgo del Parral, Chihuahua, para instalarse en la Calle Segunda del Rayo, lugar casi sagrado desde donde la niña protagonista de gran parte de los relatos observa la violenta actividad que se desarrolla ante sus ojos. Y en esta ciudad, e intermitentemente en la de Chihuahua, transcurren la infancia o la adolescencia de nuestra autora. En 1911 nace la hermana menor Soledad que luego se llamaría Gloria y cuyo padre natural fue quizá Ernst Campbell Reed, médico o ingeniero norteamericano, alto empleado de alguna mina o empresa ferrocarrilera. Parece que la familia residió en Parral hasta 1918, uno de los peores años de la guerra. Jorge Aguilar Mora explica en su prólogo a *Cartucho* reeditado por la editorial Era en el año 2000 que:

Para 1915 y en los años posteriores, la Revolución se había convertido en guerra civil, en una guerra regional y, peor aún, en una guerra local y hasta en una guerra familiar. Mexicanos contra mexicanos, chihuahuenses contra chihuahuenses, parralenses contra parralenses, hermanos contra hermanos. Y entre más personal, la guerra se fue volviendo, a su vez, más abstracta. Esta intensificación de la violencia en un sistema de círculos concéntricos era, en 1931, cuando apareció el libro, otro elemento insoportable para propios y ajenos en un momento en que los discursos políticos y culturales comenzaban, por un lado, a santificar (deformándola) a la revolución y, por otro, a satanizarla (ignorándola) como una catástrofe social inútil. En medio o al margen o simplemente fuera de lugar, quedaban los “bandidos” (p. 28).

La violencia que Nellie parecía vivir con asiduidad y desparpajo acabó dispersando a la familia. En 1919 vendía boletos en el teatro de los héroes en Chihuahua y ese mismo año, en febrero, nace su hijo José Raúl Moya, muerto a los dos años de bronconeumonía y llorado en *Manos de mamá* (publicada por primera vez en 1937) como si fuera su hermano. En 1923 muere la madre:

Mamá murió a los treinta y ocho años, en Chihuahua, le cuenta la autora a Emmanuel Carballo. Se llamaba Rafaela. Conservo la última ropa que usó. A mamá no le gustaba que la tocásemos; nos permitía, cuando mucho, que le adoráramos la mano con la punta de la nariz. La quise tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor. Claro

que he tenido pretendientes, pero estoy muy ocupada con mis recuerdos<sup>9</sup>.

En 1923 Francisca y Soledad se trasladaron a la ciudad de México y cambiaron sus nombres, respectivamente, la segunda, por Gloria y la primera, por Nellie, nombre de una perrita que “tenía mamá. Yo deseaba que me dijese Francisca. Mi primer libro, *Yo, así lo firmé*” (p. 409), lo había publicado en 1929 bajo el patrocinio del Dr. Atl, el gran pintor de paisajes.

Con su hermano Mauro —el mudo— y un tío, quizá Campbell, el padre de Gloria, o un tal Morton, se instalaron en la Capital e ingresaron, gracias a los oficios de los dos misteriosos americanos con quienes estaban ligadas, a los círculos de residentes norteamericanos de la ciudad; más tarde, Nellie se relacionó entonces fugazmente con Martín Luis Guzmán, quien posteriormente sería una figura fundamental tanto para su vida como para sus obras. En 1925, las hermanas iniciaron su importante carrera de bailarinas, campo donde ambas habrían de destacar y por la cual se relacionaron con grandes artistas e intelectuales, como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, José Gorostiza, Narciso Bassols, Carlos Chávez, entre otros. Por su parte, Nellie empezó a escribir y a colaborar esporádicamente en *El Universal Gráfico*, gracias al apoyo de Carlos González Peña y de Carlos Noriega Hope. Para finales de la década las hermanas ya habían castellanizado su apellido, y emprendido un viaje a Europa rumbo a la Exposición de Sevilla, viaje malogrado interrumpido en La Habana donde permanecieron varadas algunos meses y conocieron al escritor José Antonio Fernández de Castro quien les presentó a los poetas Federico García Lorca y a Lanston Hugues, traductor al inglés de algunos de los primeros poemas de Nellie.

Un accidente llevó a Fernández de Castro al hospital donde lo visitaban las hermanas, y para distraerlo Nellie le leía sus relatos, como ella misma lo contó en el prólogo a la primer edición de *Cartucho*, publicado en 1931 en Ediciones integrales, en Jalapa, gracias a la ayuda del poeta estridentista Germán List Arzubide quien con los miembros de su grupo había acompañado al General Heriberto Jara a su aventura política en Jalapa:

<sup>9</sup> EMMANUEL CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986, p. 411.

Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía, vivía... Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el Cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la Iguana y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas las palabras de aquellos *Hombres del Norte*. Mis fusilados, dormidos en su libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia<sup>10</sup>.

Nellie prosigue su carrera en el ballet como profesora y coreógrafa y en 1937 publica su libro *Las manos de mamá*, iniciado en 1934. Martín Luis Guzmán estuvo siempre muy cerca de Nellie, a partir de su regreso de su exilio español en 1936 y quien, en 1939, fundó con el editor español Rafael Giménez Siles Ediapsa y la Compañía General de Ediciones. En 1940 reeditó allí *Cartucho* ampliado y corregido bajo la influencia de Martín Luis Guzmán y también sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, esbozo de lo que sería después, en escritura de Martín Luis, pero con el material que Campobello le había proporcionado, las *Memorias de Pancho Villa*. Es interesante anotar que, como lo prueba en su libro Friedrich Katz<sup>11</sup>, Guzmán le pagó durante mucho tiempo regalías a Nellie por ese material. Gloria, quien había mantenido durante largo tiempo con Orozco una relación sentimental murió en 1968. Más tarde, en 1976, muere Martín Luis Guzmán. Como sabemos, sin conocer bien los pormenores, sus últimos años son un largo descenso a la clandestinidad; secuestrada por gentes de su entorno que la degradaron, y vendieron y lucraron con sus pertenencias: nunca se ha sabido exactamente en qué año ni cómo falleció.

#### LA MUERTE EROTIZADA

Nellie Campobello “inaugura una forma de narrar, dice Blanca Rodríguez en su importante libro intitulado *Eros y violencia en Nellie Campobello*,

y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento. Resquebrajaría el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres. Frente a la condición de limpidez social de las

<sup>10</sup> Cf. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 79.

<sup>11</sup> *Pancho Villa*, Era, México, 2001.

escritoras cristianas y las que educaban a las familias y a los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos, pero sociedad y literatura, lejos de proponerse lo que proponía Cartucho, permanecieron en la superficie de lo que ellos deseaban observar, para ningunearla a través de su silencio. Fresca y desprejuiciada, Campobello en su actitud lírica ofrecía no algo más que los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa” (p. 65).

Me limitaré en este espacio a mencionar otro cuento que sufrió, probablemente a manos de Martín Luis Guzmán, modificaciones muy significativas, hasta moralistas y que por lo tanto implican una censura. El relato en cuestión se llama “Mugre”. Su contenido es erótico, un erotismo particular, que describe sin tapujos lo que una niña resiente ante la muerte de un joven hermoso, aunque esa atracción se movilice y se transfiera a una muñeca o a una muchacha púber.

José Díaz es joven, guapo, elegante, claro de tez. Hay, al verlo, un revuelo en la casa y en la calle, se subraya un tono de frivolidad, de moda: “De José se enamoraron las muchachas de la Segunda del Rayo. Cambiaba de traje todos los días, se paseaba en auto rojo”<sup>12</sup>. Se protege del sol para evitar oscurecerse: “Un día le contó a Toña que odiaba el sol, por su cara y sus manos... Yo nunca hubiera casado a mi princesa –su muñeca Pitaflorida– con un hombre prieto” (p. 93). Estética clasista que une al mismo tiempo la elegancia, la limpieza, el color de la piel, lo frívolo, el juego; enfrenta de manera maniquea el blanco con el negro, a manera de escudo protector que pone entre paréntesis la guerra. Como en otros de sus textos, se produce de repente en el centro del relato una revolución: la tregua, el juego, la estética impoluta, el coqueteo amoroso se interrumpen cuando la guerra, siempre en acecho, reaparece, violenta el risueño panorama y condensa la cronología. Combaten como de costumbre villistas contra carrancistas: la posible muerte de uno de los hijos de Mamá, obliga a la madre, acompañada de su hija, a buscarlo entre los muertos, después del combate. Los cadáveres se hacinan según la colocación que los combatientes han ocupado durante la contienda. El lenguaje se altera radicalmente, se torna escatológico y señala mediante

<sup>12</sup> NELLIE CAMPOBELLO, “Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa”, *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960, p. 93.

un léxico cuidadosamente elegido las alteraciones producidas por la batalla: en definitiva, la muerte ya no tiene los contornos tan bellos o aseados —la blancura, por ejemplo— de la abstracción que pretende identificar a un héroe y lo asimila a un atleta griego, según los ideales de los miembros del movimiento conocido como Ateneo de la Juventud, iniciado en México antes de que se produjera el movimiento armado (por ejemplo, tenemos al mismo Guzmán). Al llegar a la plaza Juárez, la niña advierte “unos quemados debajo del kiosko, hechos chicharrón, negros, negros”: son soldados carrancistas. El sentimiento que los cuerpos hacinados, carbonizados, sucios, le provoca es de profunda abyección, un asco ilimitado: las palabras y las imágenes escogidas realzan la impresión:

Vimos a nuestra izquierda el cuartel valiente, estaba cacarizo de balas. La banqueta regada de muertos carrancistas. Se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al mesón del Águila, que olía a orines —es tan angosto que se hace triste a los pies—, pero al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón. “En este callejón tan feo”, dije yo al verle la cara. Me quedé asustada, ¡José Díaz, el del carro rojo, el muchacho de las señoritas de la Segunda del Rayo, por el que Toña lloró! (*Cartucho*, p. 94).

Es evidente: el sol ha dejado de brillar, los cuerpos se ennegrecen, se ensucian, se convierten en mugre, determinan la obscena realidad; quizá no exista ningún otro tipo de realidad en la guerra, durante cuyas treguas es posible jugar o dedicarse a la frivolidad, también al amor que para existir plenamente espera tiempos de paz. El supuesto racismo de una joven nacida en un territorio cuyos habitantes presentan ciertas características raciales —altura, complexión, fisionomía— distintas a las de los habitantes de otras zonas del territorio mexicano cuya ascendencia sería fundamentalmente indígena: en realidad, la blancura no remitiría tan explícitamente a un racismo sino más bien a una estética del orden y la limpieza.

El texto corregido es explícito en este sentido; el texto original lo era aún más: señalaba sin ambages la coexistencia, la proximidad de lo abyecto con lo erótico, el asco como componente posible de la sexualidad —en el momento de su despertar. En suma, es la fascinación por lo obsceno.

El texto original se leía así:

En este callejón tan feo, dije yo, *abriéndome de piernas* para poder voltearlo y verle la cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto. ¡José Díaz, el del carro rojo...!<sup>13</sup>.

Y para terminar oigamos otra vez las palabras con que Blanca Rodríguez concluye el análisis de este relato:

...al erotismo impregnado de muerte y desaseo, un tema rector en la obra de Campobello, se le extirpa su realismo extremo.

El posible censor y extraordinario escritor Martín Luis Guzmán ha eliminado tal vez la frase subrayada. La figura de una jovencita abriendo las piernas, montada literalmente sobre el cadáver de un joven, alguna vez atractivo, es demasiado atrevida para su época (recordemos que la primera edición de los relatos fue en 1930), violenta los estereotipos de un código social de comportamiento en donde la división estricta entre lo femenino y lo masculino —la idea misma de la virilidad— pretende someterse a una legislación que borra de raíz la profunda alteración producida por la Revolución. El quiebre de sentido tranquiliza también, transfiere a una mujer joven el despertar sexual de la narradora que se supone es una niña.

Interrumpo aquí estos apuntes: la belleza convulsiva de la obra de Nellie Campobello exige una más profunda y delicada atención.

MARGO GLANTZ

*Universidad Nacional Autónoma de México*

<sup>13</sup> B. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 185.