Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje
Número 42, julio-diciembre de 2010, pp. 109-126

Ambigüedad y ambivalencia en Nellie Campobello

Gonzalo Enríquez Soltero

Este artículo plantea que la vida y obra de Nellie Campobello están divididas por límites porosos y que la indefinición entre una y otra enriquece a la segunda. Para dar cuenta de ello se analiza la ambigüedad de las voces narratoriales que emplea la autora en Cartucho *y* Las manos de mamá*, así como las transgresiones de género y de géneros literarios en estas obras. A la vez se examinan las ambivalencias entre infancia y barbarie, oralidad y escritura, vida y muerte que caracterizan estos libros y los recursos mediante los cuales se logran.*

In this article we argue that the life and works of Nellie Campobello are divided by porous limits and that the indefinition between one and the other enriches the latter. In order to explain this, we analyze the ambiguity of the narratorial voices that the author employs, in Cartucho *and* Las manos de mamá*, along with the transgressions of gender and of literary genres in these works. At the same time we examine the ambivalences between infancy and barbarity, orality and writing and life and death which characterize these books and the resources with which they are achieved.*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo sugiere que parte del mérito artístico en la obra de Campobello, especialmente de su libro *Cartucho*, se relaciona estrechamente con las ambigüedades al interior de su obra, y con las divisiones disgregables entre ésta y su vida. Tanto *Cartucho* como *Las manos de mamá* –que también será considerado aquí, aunque en menor medida–, son obras en prosa de evidente inspiración autobiográfica. La primera de ellas es considerada actualmente lo más destacado de su producción literaria (Rodríguez; Aguilar Mora; Margo Glantz, 2003). Este consenso actual permite

contrastar las diferencias en la recepción de sus libros a través del tiempo, pues cuando *Cartucho* apareció en 1931 fue ignorado casi por completo, a diferencia de la aclamación que recibió *Las manos de mamá* al publicarse seis años después. Este último libro está dedicado a la memoria de Rafaela Luna, madre y personaje fundamental en la vida y obra de Nellie Campobello, a quien en sus escritos la autora se refiere como *Ella*, *Mamá* y *Usted*.

Ambos libros narran dos historias básicas: la de la Revolución Mexicana en el norte del país durante su fase más cruenta y la de una niña en ese entorno. A esto se debe que la obra de Campobello se caracterice por un claroscuro de ternura en lo relativo a su infancia y de barbarie en lo relativo a la guerra, una ambivalencia entre eros y violencia, como propuso Blanca Rodríguez en su libro seminal sobre esta escritora (1998).

Compuesto a partir de relatos breves, *Cartucho* surge como una reivindicación del general Francisco Villa cuando la leyenda negra sobre su figura se imponía en el contexto oficial. A la vez, también es un homenaje a sus soldados desconocidos siempre al filo de la muerte: la carne de cañón al momento de ser masticada por las balas y el fuego. Así como *Las manos de mamá* es una elegía por la madre, *Cartucho* es un memorial por los caídos en Chihuahua entre 1916 y 1920: cartuchos que se van quemando en sus páginas y que paradójicamente por eso permanecen.

A continuación se observarán aspectos liminares en la biografía y obra de Nellie Campobello, y la estrecha relación entre ambas, a partir del cuestionamiento vital y literario de géneros que la autora logró mediante recursos ambivalentes, como la oralidad textual y un animismo que busca conservar a los vivos al morir y a los muertos entre los vivos.

¿QUIÉN ES LA NARRADORA? AMBIGÜEDAD Y NARRACIÓN

La relación de la obra de Nellie Campobello con su vida es versátil y multidimiensional: “Confunde, funde en un todo unitario, su persona, el baile y la ficción; la niñez, la adolescencia y la plenitud” (Carballo, 377). Con respecto a su vida los hechos y la invención se filtran y trasminan, como sucede en su obra con voces,

miradas y versiones. Las voces que cuentan *Cartucho* aparecen y desaparecen, y no siempre es posible ubicar su origen o intención. En esa suma de historias mínimas que alguien le contó a su madre, que a su vez le contó a Nellie y que ella cuenta a sus lectores, como menciona Aguilar Mora: "la voz del narrador se confunde con la visión de los personajes y con la perspectiva de la narración. Los registros de la oralidad forman un contrapunto donde aparece la intensidad de los hechos" (39).

Para lograr lo anterior Nellie trenza verdad y ficción, miradas y voces, de otros y de ella, de muertos y vivos, de *Mamá* y sus varios yo. Un entramado cerradísimo fundamental para la construcción de su narración, semejante al que tejió imbricando su biografía real con añadiduras y alteraciones ficticias (cambiar su fecha de nacimiento y su nombre, por ejemplo). Este palimpsesto narrativo y biográfico da como resultado no una sino varias Nellies: al menos cinco (Fig. 1). Una primera Nellie (A) nacida con el siglo en Durango y bautizada María Francisca Luna, que presenció la Revolución Mexicana en Chihuahua de 1916 a 1920 cuando tenía entre quince y diecinueve años. Ésta es Nellie como persona y presencia corporal, constreñida biológicamente por fechas de nacimiento y muerte precisas e inexorables, aunque sus circunstancias y contexto fueron durante mucho tiempo ambiguas; la primera por su voluntad, la segunda por encontrarse completamente privada de ella.

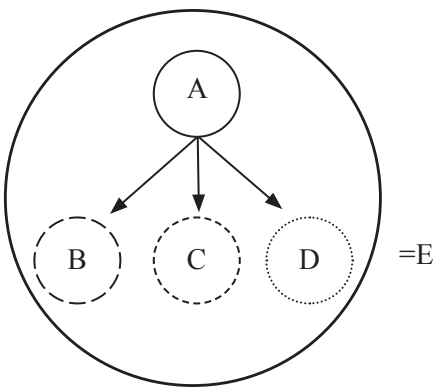

Figura 1. Cinco Nellies

A. Nellie biológica (María Francisca Luna 1900-1986)

B. Nellie de autobiografía modelada (supuesta fecha de nacimiento: 1909)

C. Nellie narradora

D. Nellie personaje

E. Nellie que suma todas las anteriores y al hacerlo se conforma como otra Nellie más.

Hay una segunda Nellie Campobello (B) que se inventa a sí misma a partir de una autobiografía ficticia, según la cual nace en 1909. A partir de las dos Nellies anteriores surgen también la Nellie narradora (C), voz principal al interior de la obra, sobre quien más discusión existe y más dudas prevalecen, así como la Nellie personaje (D), de entre seis y diez años, que retroactivamente empalma con la segunda Nellie (B), pues ambas "nacen" en 1909. Sería posible hablar también de una quinta y última Nellie Campobello (E) que representa la suma de todas las anteriores y crea entre ellas nexos indisolubles y a veces indiscernibles, a través de una especie de ósmosis narrativa y ontológica.

¿Quién es, entonces, la narradora de *Cartucho*? Sabemos que quien escribe es María Francisca Luna bajo el seudónimo de Nellie Campobello (A). ¿Pero quién cuenta? ¿Quién mira? ¿Ella misma a los treinta años? ¿A los quince? ¿Nellie (B) de seis años? ¿De 22? ¿*Mamá*? ¿Conocidos que se lo contaron a ellas o a otros que a ellas se lo contaron? Como bien apunta Aguilar Mora sobre esta obra:

> En 1931 (y hoy) no sólo era imposible definir temáticamente aquellos treinta y tres relatos; muchas veces, también, era imposible decidir quién narraba. Eran imágenes de infancia y eran momentos contados indirectamente por la madre y eran versiones de testigos de otros hechos que ni la niña ni la madre habían podido presenciar y eran transcripciones de las confidencias de todos los que pasaban por aquella casa en la Segunda del Rayo (Aguilar Mora, 19)

María Francisca Luna (A) vio o escuchó, pero la Nellie niña que corresponde a su autobiografía ficticia (B) es la que aparece

en la historia (D) y la que cuenta (C) e impone su visión a través de su voz. Esa voz y presencia infantiles mantienen la franqueza e irreverencia características de esa edad, lo que sirve para contar las aberraciones de la guerra de manera descarnada a través de una ambivalencia constante que puede leerse incluso como ironía.

Como apunta Blanca Rodríguez el empalme tan cerrado de estas varias Nellies se debió en buena medida a la propia Campobello:

> Dado el carácter autobiográfico de sus relatos… fue difícil en ese momento y por varias décadas, intentar la separación de la personalidad real de Campobello, de la del narrador de *Cartucho*, por una parte, y por otra, ella contribuyó a aquella creencia, pues deliberadamente asumía haber sido una niña cuando ocurrieron los hechos revolucionarios en Parral. En pocos términos, ella creó un narrador y creó un mito en torno suyo (69).

¿Hasta qué grado pudo Nellie haber llegado a asimilar como ciertos los detalles ficticios que inventó sobre su propia vida y que mantuvo a lo largo de ella? Hay un vínculo muy ceñido entre las historias que cada quien cuenta sobre sí mismo, su identidad y ser. Jerome Bruner menciona que el individuo sólo puede entender su vida a partir de la suma de historias de las cuales es el protagonista, el narrador y hasta cierto punto el auditorio, y que le permiten enlazar su propio yo a través de pasado, presente y futuros posibles (692-693). Es mediante dicho proceso que el ser individual alcanza su densidad ontológica y se reconoce como tal.

Campobello dijo a Emmanuel Carballo en una entrevista que sus nombres eran "Nellie Francisca Ernestina" y que había nacido en 1909 (Carballo, 2003, 378). También que a los cuatro años se le notaba la tragedia de la Revolución impresa en el rostro; de acuerdo con su acta bautismal cuando ella tenía esa edad faltaban otros seis años para que Francisco I. Madero se pronunciara. La autobiografía ficticia se extiende a su familia. En la misma entrevista dice que su madre murió a los 38 años mientras que, de acuerdo a las fechas proporcionadas por Vargas Valdés y García Rufino, fue más bien a los 45 (61). La memoria es maleable y las

historias pueden ayudar tanto a conservar como a moldear lo que cada quien es. En este sentido la autobiografía de Nellie Campobello que María Francisca Luna fue contando a lo largo de su vida fue otro género narrativo más; tal vez el más dúctil de todos y el que logró la imbricación más indiscernible entre vida y obra de la autora.

AMBIGÜEDAD Y TRANSGRESIÓN DE GÉNEROS

Mediante la ambigüedad Nellie Campobello llevó a cabo un profundo cuestionamiento de géneros: en su obra de los literarios y en su vida del rol que la mujer tenía en México en los años posteriores a la Revolución.

Géneros narrativos

A la fecha no hay consenso sobre si los episodios de *Cartucho* son cuentos, relatos, minificciones, viñetas o estampas (aunque caben en estas denominaciones no pertenecen definitivamente a ninguna de ellas); y de si juntos forman o no una novela. La propia Nellie parecía ponerlo en duda: "Parecían cuentos. No son cuentos" (Campobello, 1931, IV). El subtítulo con que apareció el libro los denomina "Relatos de la lucha en el norte de México", mientras que la dedicatoria dice: "A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos"; caracterización esta última que se asemeja mucho y anticipa lo que el escritor español Javier Cercas llamaría "relato real" siete décadas después (2000 y 2001). Como bien dice Aguilar Mora: "Es difícil atribuirle un género a las obras, a todas las obras, de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad" (33).

A pesar de la indefinición taxonómica sobre los textos hay un acuerdo generalizado sobre su carácter plástico: *Cartucho* está integrado por una serie de instantáneas revolucionarias que son a la vez relatos y retratos. Esta cualidad visual en la narrativa de Campobello se aprecia en la bibliografía que Rodríguez compila para su libro sobre esta escritora, en la que se llama a *Cartucho*: "un conjunto de estampas" (Juan Uribe-Echevarría), "libro de intensos bocetos revolucionarios" (Vito Alessio Robles) y "galería

de escenas revolucionarias" (Martín Luis Guzmán). Mientras que sus unidades son descritas como "cuadros plásticos" (Gamboa) o "pequeños cuadros sucesivos" (Antonio Castro Leal) (en Rodríguez, 1998, 266-287).

Una clasificación aún más huidiza para *Cartucho* es la de novela. No deja de llamar la atención que otra obra incluso más fragmentaria como *La feria* de Juan José Arreola sea generalmente entendida como perteneciente a este género, aunque el propio Arreola no lo considerara así (Campos, 2006); no sucede lo mismo con *Cartucho* o se da en menor medida, a pesar de que la sucesión de imágenes ha hecho que se le considere como un retablo narrativo o un "conjunto muralístico del villismo" (Cázares, 20). El entramado de las distintas escenas mediante la narradora, que también es personaje, debería ser suficiente para considerarla como una novela. Margo Glantz asevera que sí lo es y que Campobello es la única que experimenta con este género en México rompiendo el modelo tradicional de novela que existía, como otros autores ya lo habían hecho en Europa (Glantz, 2010, 01 Sesión 1).

Género femenino (Mujer que escribe)

La dificultad que existe para clasificar la obra narrativa de Nellie según los moldes tradicionales se asemeja a lo iconoclasta que fue ella como mujer para su época, lo que pudo haber afectado de manera negativa la recepción de su obra cuando fue publicada, como lo expone Rodríguez (1998). *Género* en esta acepción será entendido como la construcción cultural a partir del sexo, es decir, a partir de las diferencias biológicas entre mujeres y hombres. "El género se refiere a los significados que se adjuntan a tales diferencias dentro de una cultura" (Kimmel, 3).

Emmanuel Carballo concluye la entrevista que realizó a Campobello atribuyéndole la misma excepcionalidad como escritora y como mujer, debido a la elasticidad de género característica tanto en su vida como en su obra y a la vez tan poco común para su tiempo. Nellie cuenta a Carballo como desde pequeñas ella y su hermana Gloria se caracterizaban por una irreverencia y franque-

za que molestaban a la gente, al grado de enviar telegramas a su familia exigiendo que estudiaran el *Manual de Carreño* (Carballo, 380). Es muy llamativa la semejanza de estas reacciones con las que Campobello anticipa cuando decide escribir: "Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona" (Campobello, 1960, 12). El mismo ambiente que apreciaba a la "jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet", que había sido ella hasta entonces, murmura frente a sus pretensiones literarias (Campobello, 1960, 15). La autora denuncia esta misma misoginia en la República de las Letras: "Entre nosotros, los escritores –la mayoría de ellos– no ven con simpatía, o no veían antes, que la mujer se ocupara en escribir" (1960, 32).

La diferencia entre la recepción de sus dos primeros libros de narrativa es notoria. Como describe Rodríguez, *Cartucho* pasó prácticamente inadvertido hasta su inclusión en la antología iniciada por Bertha Gamboa y concluida por Antonio Castro Leal sobre *La novela de la Revolución Mexicana*. En el largo prólogo que Campobello escribió para el volumen de 1960 que reunía por primera vez sus obras incluyó reseñas favorables de autores como Martín Luis Guzmán, José Juan Tablada y Ermilo Abreu Gómez: todos sus encomios se dirigen a *Las manos de mamá*. Guzmán declara que este libro fue un éxito de librería (Campobello, 1960, 36). La diferencia en la recepción podría deberse a que en *Cartucho* intentó hacer "literatura de hombres" retratando la gesta revolucionaria, mientras que en *Las manos de mamá* cumple mejor las expectativas que hay sobre su rol de género enalteciendo las virtudes maternales, especialmente en tiempos de adversidad. En este tenor Tablada alaba que consagre "las recias virtudes de una madre admirable" así como el "abnegado ejemplo materno" que expone el libro (Campobello, 1960, 39-40).

Margo Glantz se ha acercado a la obra de Campobello desde el debate que surgió en 1924 a partir del artículo en que Julio Jiménez Rueda criticaba el "afeminamiento" de la literatura mexicana, el cual denunciaba como un defecto execrable, una flaqueza.

Glantz menciona que se pueden percibir: "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" (2003, 9). Los hombres debían ser siempre muy machos, sin filtraciones de lo femenino (Glantz, 2003, 14).

La narrativa de Nellie logra impulsar una notable ambivalencia de género, creando vasos comunicantes entre lo masculino y lo femenino que transgreden esa barrera imperante y en apariencia insoslayable entre ambos. De manera recurrente, la obra de Nellie muestra el arrojo y la tenacidad de su madre, así como a Pancho Villa derramando lágrimas. Uno de los mejores ejemplos de esta transgresión de roles tradicionales se da en la siguiente escena del relato "Los tres meses de Gloriecita", cuando los soldados están a punto de tomar Parral, Chihuahua, donde se desarrolla casi toda la acción de *Cartucho*. Una terrible vanguardia de oralidad precede su ataque: "Los rumores: 'Matan. Saquean. Se roban las mujeres. Queman las casas.'" (Campobello, 1960, 137) Cuando entran a la ciudad:

> Comenzó el saqueo. Mamá contaba que al oír los culatazos de los rifles pegando en las puertas, les gritó que no tiraran, que ya iba a abrir. Decía que había sentido bastante miedo. Entraron unos hombres altos, con los tres días de combate pintados en su cara y llevando el rifle en la mano. Ella corrió desesperada a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses. Al verla con su muchachita abrazada, se la quitaron besándola; haciéndole cariños; se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita. Se la pasaban con una mano y la besaban. […] Muy contentos se despidieron. Dieron la contraseña para que otros no vinieran a molestar. (Campobello, 1960, 137)

Esta escena muestra el lado humano de los bandidos, quienes eran precedidos por una fama vil y sanguinaria pero que ante una bebé resultan directamente maternales. Debe destacarse que Nellie concede estas muestras de ternura no a soldados villistas, a quienes la autora deseaba reivindicar, sino a sus enemigos carrancistas, causantes de casi todas las muertes en el libro. Glantz observa con respecto al primer cuento de *Cartucho* que el joven personaje lla-

mado de igual manera difícilmente podría haber cargado a Gloria Campobello, como se relata en ese texto, pues al haber nacido en 1911 la hermana menor de Nellie ya habría estado demasiado grande para ello en la fecha del cuento (2003, 38). Ya que los eventos representados en *Cartucho* comienzan en 1916, Gloria tampoco podría haber tenido tres meses durante este embate carrancista. La ternura "afeminada" que despliegan los soldados es por lo tanto una atribución ficticia, al menos hasta cierto punto, que germina en la temporalidad ambigua entre las diversas Nellies.

Parte del valor de Nellie Campobello viene precisamente de esta transgresión de géneros, de ser en vida y obra más adelantada a los tiempos que le tocaron vivir. Glantz menciona que tanto Campobello como su madre fueron "mujeres irregulares" pues ejercieron la sexualidad libremente, sin casarse (2010, 03, Sesión 1 y 04 Sesión 1). En términos de género fueron mujeres que no se comportaron como debían según los estándares sociales de su época, de manera equivalente a como *Cartucho* es una novela que no se comporta como tal, debido a sus ambigüedades que pueden interpretarse como vanguardistas. Llama la atención, por ejemplo, a qué grado cumple con las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Ítalo Calvino, a pesar de antecederlas por más de medio siglo.

ORALIDAD Y ANIMISMO

En la obra narrativa de Campobello hay un fuerte vínculo entre oralidad y animismo, que da como resultado ambivalencias recurrentes entre vida y muerte, entre lo hablado y lo escrito. En cuanto a la oralidad, paradójicamente a veces la única manera de conservarla es mediante la escritura. El sinfín de voces, matices populares y registros regionales que esta autora incorpora a su narrativa forman algo que podría denominarse oralidad textual. Entre esas voces con frecuencia se encuentran las de los muertos, que así mantienen su presencia entre los vivos. No terminan de extinguirse aquellos cuyo recuerdo conservamos, cuya voz seguimos escuchando. A través de sus historias Nellie da aliento a sus difuntos y cuerpo de texto a las ánimas: espíritus y voces condensados textualmente.

El memorial que erige con sus textos está dedicado especialmente a su madre, como se verá más adelante, y a los caídos de la calle Segunda del Rayo, escenario principal de la obra narrativa de Campobello. "Los oficiales de la Segunda del Rayo", con apenas cuatro páginas, es el relato más extenso de los que integran *Cartucho*. Desde su epígrafe resulta paradigmático para la relación entre oralidad y animismo: "*Cuentan que es verdad que se aparecen en la calle…*" Las ánimas se manifiestan a partir de sus voces melodiosas para comunicar su defunción y sus historias: "En las noches su canto sigue testereando sobre las puertas, ellos se barajan en la sombra para dejarse ver con la luna; sus cuerpos se alargan, yo creo que quieren parecer fantasmas de cuentos para niños miedosos" (Campobello, 1960, 168). Pero ni siquiera la muerte puede evitar que los caídos sigan visitando su calle, donde por las noches forman un corrillo de muertos joviales, como si fueran niños, para cantar: "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" (1960, 166).

La narración misma de *Cartucho* tiene algo de fantasmagórica pues, como se indicó anteriormente en la sección sobre ambigüedad y narración, las voces a veces aparecen y desaparecen sin que sea posible ubicar su origen o intención. Las descripciones de Campobello pueden ser igualmente espectrales. Por ejemplo para representar a un centinela dice que: "el espíritu en filos cortando la respiración de la noche, se hacía el fantasma" (1960, 95). Y para ilustrar el estado que producían en los hombres las refriegas de armas: "atravesaban la calle unos bultos oscuros, desgarrados; arrastrando un rifle, y algunos montando un caballo que ya no caminaba; no eran seres humanos, eran bultos envueltos en mugre, tierra, pólvora; verdaderos fantasmas" (1960, 181). En la ambivalencia que caracteriza la obra de Campobello con frecuencia los vivos parecen espectros, mientras que los muertos cantan y bailan.

Las descripciones fantasmales aparecen asimismo en *Las manos de mamá*, por ejemplo para dar el semblante de los habitantes de un pueblo llamado Jiménez: "Caras no tristes, no decididas, sino borradas como en los retratos de las sesiones espíritas."

(Campobello, 1960, 235). También en el caso de Rafael Galán, un coronel que recibe un balazo en la frente horas después de haber coqueteado con la madre de Nellie. Ni siquiera la muerte puede impedirle seguir haciendo honor a su apellido: "Pero la forma blanca del oficial romántico se quedó allí, en la puerta gris, donde él se despidió de la vida." (1960, 228). El relato de Nellie insufla la fantasmagórica sustancia del coronel.

Las voces aparecidas contribuyen directamente a la narración y participan en contar las historias. Se manifiestan de la nada para hablar y desaparecen sin dejar rastro. En el siguiente fragmento parece que un coro de aparecidos es quien llama a Martín, y una voz adicional quien lo cuenta y puede comunicarse con ellos: "Las voces repiten –allá donde la vida se quedó detenida en las imágenes de la revolución– el nombre de Martín" (Campobello, 1960, 177). Otra voz semejante se materializa junto a la madre de Campobello para darle su opinión: "Unas balas bien gastadas, le dijo a *Mamá* una voz que se acercó" (1960, 115). Esta suma de voces incorpóreas contribuye en la construcción del narrador formidable e inaprensible detrás de *Cartucho*.

Recuperar a la madre (Y que ni la muerte las separe)

Nellie le dedicó *Cartucho*: "A *Mamá*, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas". *Las manos de mamá* le está dedicado de manera incluso más profunda, pues desde el título se aboca enteramente a su figura. Vargas Valdés y García Rufino mencionan que Rafaela Luna, madre de Campobello, aparece en un ochenta por ciento de las historias contadas en estos dos libros (59-60). Uno de los objetivos más claros de esta escritora en su obra narrativa es recuperar a su madre, reunirse con *Ella* mediante sus historias. La escritura es la manera para mantenerla viva, para seguirla escuchando a través de sí misma.

El *hai-kai* tarahumara que sirve de epígrafe a *Las manos de mamá* subraya la intención de seguir en conversación emocional con su recuerdo: "Tu cara de luz, madre, despierta y llora, como

antes, hoy cuando yo te grito." Las discusiones con los finados a través de su obra forman parte de la tradición humanista, como lo expone Francisco de Quevedo en el soneto que incluye los siguientes versos, muy pertinentes con relación a la obra de Campobello: "vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos."[1] La simbiosis con su madre se da a través de las historias que Rafaela cuenta a Nellie de niña y posteriormente en las que Nellie escribe para recuperar a *Mamá* y su legado. Mantienen una relación casi umbilical a través de las historias en las cuales Nellie se forma y mediante las cuales más adelante se transforma.

Campobello refiere como la visión animista la acompañaba desde la infancia cuando andaba por la sierra: "Tenía la sana curiosidad de saber dónde palpitaba el espíritu de la montaña y buscaba el lugar" (1960, 11). Como parte de esta visión la fijación de lo oral que concede la letra impresa permite que los espíritus permanezcan en los libros, como lo demuestra el título de uno de los textos que aparecen en *Las manos de mamá*: "Lector, llena tu corazón del respeto mío: ella está aquí". El espíritu de la madre palpita en sus palabras, así como en su infancia lo hacía el de la montaña.

Hay varias invocaciones dirigidas a la madre. "Carta para Usted", el último texto, solicita que las manos a las que hace referencia el título se extiendan nuevamente hacia ella: "Mamá, vuelva la cara, véanos, sonría, extienda sus manos" (1960, 246). Así como pide que la voz materna se incorpore a ella: "Mamá, dance para mí, déme su voz" (1960 201), para utilizarla con la función que cumplen las historias de ambas, entrelazadas en la escritura de Campobello: "Narrar el fin de todas sus gentes" (1960, 107). A través de esta oralidad intrínsecamente unida a su infancia las historias de la madre, las que *Ella* cuenta y protagoniza, estructuran la obra narrativa de Campobello, quien creció alimentándose del cuerpo y la voz maternas.

---

1 Una línea en el prólogo a la primera edición de *Cartucho*, atribuible a Germán List Arzubide, se asemeja a los versos de Quevedo: "hemos aprendido a leer con los ojos de los muertos" (Campobello, 1931, s/n).

Hay semejanzas entre sus personalidades vinculadas a sus orígenes, algunas relativas a una oralidad tanto familiar como cultural, que ayudan a entender la cercanía entre ambas. Vargas Valdés y García Rufino describen que: "Desde su infancia, Rafaela había aprendido a desplazarse libremente, a relacionarse fácilmente con la gente, era su naturaleza, así había sido criada y así era su carácter" (61). Descripciones sobre *Mamá* que también suenan adecuadas para definir el carácter de Nellie. Mientras que la escritora evoca de la siguiente manera la niñez de su madre: "Nació en la sierra. Creció junto a los madroños vírgenes, oyendo relatos fantásticos" (1960, 195), que a su vez cuando crece le da a sus hijos sus canciones y cuentos reales (1960, 199, 204). Como Rafaela Luna era costurera y acostumbraba cantar mientras cosía, Nellie siente esa oralidad envolverla casi físicamente: "Nuestras camisitas estaban hechas con los cantos de *Mamá*" (1960, 210).

La irregularidad entre ambas mujeres y la asimilación de una a otra alcanzó un punto poco usual: ser madres del mismo hijo. En la entrevista con Carballo, Nellie habla sobre las mujeres del Norte y menciona:

> Cuando en el Norte una muchacha tiene la desgracia (a veces suele ser fortuna) de dar a luz sin haberse casado, su conducta no es atribuible a maldad sino a bondad, a sencillez, a entereza. Allí a una muchacha mala nadie la engaña; a las buenas, sí. Por eso, y a diferencia de lo que sucede en el Centro del país, a éstas las protege su familia. Sus hermanos son como padres de la criatura (379).

Esta generalización de hecho presenta la realidad de ambas mujeres: Nellie y sus hermanos fueron concebidos fuera del matrimonio, alejados del padre cuya figura fue suplida por su abuelo, *Papá grande*. De manera semejante, Nellie tuvo un hijo que al nacer en 1919 fue adoptado por Rafaela como propio; murió poco después, en 1921, seguido por Rafaela en 1922.

En la revaloración de la obra de Nellie Campobello, que comenzó apenas hace poco más de una década, el análisis detallado de su obra poética queda pendiente y podría arrojar más luz sobre

su vida y obra. ¿Es descabellado, por ejemplo, aventurar que el poema "Ella dijo" (Apéndice 1) habla sobre su preñez? De manera semejante, versos del poemario *Abra en la roca* resultan casi confesionales sobre esta maternidad compartida. El poema comienza: "Mi hijo estuvo en el espacio. / En mi vientre", ilustrativo sobre el vínculo real entre Nellie y el bebé (1960, 315). Y los versos finales son: "Porque mi hijo con toda su belleza, / ya no es mío" (1960, 315-316), donde lamenta tal vez su separación o bien la muerte del niño. Más significativo aún resulta que estas líneas estén dedicadas "A Mamá" y llevan por título "Ella y su hijo". ¿Quién es "Ella", que aparece en el nombre de ambos poemas? De nuevo la ambigüedad: podría ser Nellie, su madre o ambas.

Para buscar a *Mamá* Nellie vuelve al principal escenario de sus obras y su infancia: "¿Acaso su esbelta figura vaga, mecida por el viento, allá en la gloriosa calle de la Segunda del Rayo?" (1960, 216). Imagina una conversación con los vecinos, a quienes pregunta por ella y le responden con una aparente contradicción: "'Salió […] No volverá más. Pero *Ella* está allí, por eso tú has venido a buscarla…'" (1960, 193). Solo desde la perspectiva infantil puede hallarla: "Y estaba allí, la vieron mis ojos, mis ojos míos de niña. *Usted* hizo el milagro y fui derecho: corriendo. Era yo niña. *Usted* me quería así" (1960, 193). Sin embargo, en cuanto retoma el estado adulto el encuentro se interrumpe: "*Ella* no está; crujieron las maderas, y yo, hecha mujer, vestida de blanco y sin rímel en los ojos, grité sobre la puerta: '¡Mamá, Mamá, Mamá!'" (1960, 193).

Nellie sólo ve de nuevo a su madre a través de sus ojos de niña, lo cual pudo haber contribuido a la elección autoral de la edad de la personaje/narradora de *Cartucho* (Nellies C y D de la Fig. 1). Campobello adopta para su propia vida la continuación cronológica del personaje y la perspectiva narratorial que mejor le permitían recordar a la madre y contar sus historias (Nellie B). Al fundir su identidad con su obra logra volverse la encarnación de su propia memoria, dedicada a conservar a la madre.

La línea que remata *Cartucho* tiene a Rafaela Luna llevando a Nellie de la mano al templo (1960, 181), mientras que en *Las manos de mamá* Campobello se viste de blanco para buscarla, ele-

mentos simbólicos sobre el vínculo que sostienen más allá de la muerte. En este contexto la siguiente respuesta otorgada a Emmanuel Carballo, en la que refiere que todo su amor lo dedicó a su madre, cobra mayor sentido: "La quise tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor. Claro que he tenido pretendientes, pero estoy muy ocupada con mis recuerdos" (379). La escritora logra a través de su obra consumar unas nupcias narrativas que ni la muerte puede separar. Una ambivalencia más que se mece entre el gozo del recuerdo y el dolor de la pérdida, que surge del amor al origen de la vida y se extiende más allá de su final.

La mala fortuna que hubo al compartir el fruto de su vientre se invierte al enlazar sus voces: Nellie fecunda y procrea la semilla narrativa que le entregó su madre. Para concluir el artículo en este tenor resulta muy pertinente el párrafo que cierra el prólogo a *Mis libros*, el texto más extenso que ella escribió sobre su vida y obra: "Mis canciones heredadas, los versos que seleccioné entre la obra de poetisas y poetas que me gustaron, los digo dentro de mí, los hablo, allá con la voz que alcanzo en la quietud de la tristeza, y los tengo abrazados, como se abraza a un niño, a un hijo, cuya piel se frota sobre nuestras mejillas" (1960, 44).

APÉNDICE 1

Ella dijo

Anhelaba darle un beso
como se besa una flor.
Él quería que fuera
en la boca, en su carne,
pero ¿yo? no. No.

Él dijo que los besos
eran como los pétalos,
y nada más.
Y así fue.
Pasó el viento, pasó la lluvia.
Todas las estaciones pasaron.

El beso fue en la carne.
Los pétalos quedaron.
Ahora eran otra carne.

(Campobello, 1960, 322)

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Mora, Jorge
2009 "Prólogo" en Nellie Campobello. *Cartucho*. México: Era.
Bruner, Jerome
2004 "Life as Narrative", en *Social Research* 54.1 (1987). Rpt. in *Social Research* 71.3, pp. 691-710.
Calvino, Ítalo
1989 *Seis propuestas para el último milenio*. Madrid: Siruela.
Campos, Marco Antonio
2010 "*La feria*: Zapotlán en vivo", *La Jornada Semanal*, 16 de julio de 2006. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2006/07/16/sem-campos.html>. Consultado: julio.
Campobello, Nellie
1931 *Cartucho*. México: Ediciones Integrales.
1960 *Mis libros*. México: Compañía General de Ediciones.
Carballo, Emmanuel
2003 *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa.
Castro Leal, Antonio
1998 *La novela de la revolución mexicana*. México: Aguilar.
Cázares H., Laura
2006 "Introducción" en Laura Cázares H. (ed.), *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. Toluca: ITESM, UIA, FONCA.
Cercas, Javier
2000 *Relatos reales*. Barcelona: Tusquets.
2001 *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
Domínguez Micheal, Christopher
2010 "*Cartucho*, de Nellie Campobello", *Letras Libres*, octubre de 2000. Disponible en: <www.letraslibres.com/index.php?art=6554>. Consultado: julio.

Glantz, Margo
2003 "Vigencia de Nellie Campobello", en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, núm. 16. Serie monográfica, núm. 6.
2010 "Polémica Jiménez Rueda_Monterde" (01 Sesión 1), en *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*, (curso disponible en: descargacultura.unam.mx): México: UNAM.
2010 "La vida de Nellie Campobello" (03 Sesión 1), en *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*, (curso disponible en: descargacultura.unam.mx): México: UNAM.
2010 "Análisis del texto 'Él'" (04 Sesión 1), en *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*, (curso disponible en: descargacultura.unam.mx): México: UNAM.
Kimmel, Michael S.
2004 *The Gendered Society*. Oxford: Oxford University Press.
Rodríguez, Blanca
1998 *Nellie Campobello: Eros y violencia*. México: UNAM.
Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino
2006 "Rafaela, La Flor", en Laura Cázares H. (ed.). *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. Toluca: ITESM, UIA, FONCA.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

Nellie Campobello, ambigüedad, oralidad, animismo, novela de la Revolución

Gonzalo Enríquez Soltero
Escuela Nacional de Estudios Superiores - Unidad León
Universidad Nacional Autónoma de México
Boulevard UNAM número 2011
Predios El Saucillo y El Potrero
CP 36969 León, Guanajuato
Teléfono: (477) 19 40 800 ext. 43400
e mail: tsryac@warwick.ac.uk
gsoltero@enes.unam.mx