

Nellie Campobello:  
intimidad de la voz y reescritura de la Historia

Nellie Campobello:  
Intimacy of the Voice and Rewriting of History

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA  
Universidad Veracruzana  
rgarciadelasienra@uv.mx  
rodrigo.delasienra@gmail.com  
0000-0002-5204-1731

RESUMEN: Este ensayo plantea una indagación acerca del lugar que tiene la intimidad dentro de la obra narrativa de Nellie Campobello, en particular cuando entra en resonancia con las pautas marcadas por la voz materna y el eco ancestral que la acompaña. Ello, como parte de una empresa literaria destinada a confrontar el discurso hegemónico del régimen post-revolucionario a través de una lucha por la forma y de la construcción poética de una verdad que aspira a reescribir la historia. A través de los cinco apartados que lo conforman, y con el apoyo de diversas fuentes críticas, el artículo aborda problemáticas como la adjudicación de la narrativa de Campobello al corpus de la “novela de la Revolución” o bien aquella relacionada con el carácter intermedial de la narrativa de la escritora duranguense. También se dedica un apartado a comentar puntualmente “Nacha Cenicerros”, uno de los relatos que forman parte de *Cartucho*.

PALABRAS CLAVE:  
Nellie Campobello;  
voz;  
intimidad;  
novela de la Revolución;  
Nacha Cenicerros.

ABSTRACT: This essay explores the role of intimacy in the narrative work of Nellie Campobello, particularly when it resonates with the patterns set by the maternal voice and the ancestral echo that accompanies it. This is part of a literary endeavor aimed at confronting the hegemonic discourse of the post-revolutionary regime through a struggle for form and the poetic construction of a truth that aspires to rewrite history. Throughout its five sections, and with the support of various critical sources, the article addresses issues such as the as-

KEYWORDS: signment of Campobello's narrative to the corpus of the "novel of the Revolution" or the one related to the intermedial character of the narrative of the Durango-born writer. A section is also dedicated to specifically commenting on "Nacha Cenicerros," one of the stories that is part of *Cartucho*.

Nellie Campobello;  
Voice;  
Intimacy;  
Novel of the Mexican Revolution;  
Nacha Cenicerros.

Recepción: 8 de agosto de 2023

Aceptación: 25 de marzo de 2024

---

## 1. La voz y la experiencia originaria

Nellie Campobello decidió abrir el "Prólogo" a *Mis libros*, un volumen editado en 1960 en el que se recogía por vez primera el conjunto de su obra, mediante un gesto de escritura sumamente significativo:

Si fuera posible escribir estas verdades con puntas de flechas pulidas por las manos cobrizas de comanches en guerra, lo haría, y lo haría sólo por el gusto de sentirme en el paisaje donde aún se respira la libertad heredada de nuestros ancestros. El precio que actualmente se paga por este derecho es el mismo —seguramente el mismo— aquí que en otros lugares donde los hombres pueden usar todos los recursos a su alcance para usar su fuerza destructora en contra de los mejores (Campobello 2007: 339).

En primer lugar, resalta el carácter vindicativo de esta escritura que se postula como un ejercicio de verdad y justicia frente al poder destructor de quienes "empapelan sus mansiones con las leyes que ellos y sus satélites fabrican para su eterna protección", es decir de los hombres del régimen postrevolucionario, a los que Campobello describe como "graduados y profesionales de carrera en la simulación, en la injusticia, en el despojo, en la calumnia" (339-340). Pero igual de relevante resulta el carácter kinésico que evoca su gesto de escritura. Pues si las verdades se escriben con puntas de flecha pulidas, es porque ellas mismas son dardos para hendir los aires y alcanzar a una presa —o más bien a un enemigo—. Y también porque es mediante este gesto que la autora puede conectar con el paisaje de su infancia, que es sin duda el paisaje ancestral que los comanches, legendarios jinetes, defendieron tenazmente frente a las distintas colonizaciones de las que su territorio ha sido objeto desde hace varios siglos.

La libertad con la que Campobello asocia su escritura no es más que la posibilidad de “ser dueños de nuestros movimientos y defender esta propiedad como se defiende la vida de un niño” (340), algo que ella experimentó, según narra, durante su primera infancia:

Sentí mi primer aliento de libertad un día en que me ahorcaron en un caballo. Pero no se crea que emprendí la carrera, no, no salí corriendo, simplemente él iba, paso a paso, andando en derredor del patio interior de nuestra vieja casa materna, y llevado por la brida de alguien a quien yo debo de haber querido inmensamente. Aquel paseo, que sólo duró unos instantes, me hizo sentir una seguridad casi permanente de bienestar. Capté un aire nuevo, creí haber ido por un mundo desconocido, inmenso y libre (340).

Esta experiencia originaria, fundante, se expresa como una pulsión liberatoria, como una genuina línea de fuga que conduce al sujeto hacia la que habrá de ser la fuente de la que mana la escritura:

El placer de ir al encuentro de la brisa para tenerla en el aliento me llevaba constantemente a buscar una ventana de escape para mi deseo imperante, y así fue como una mañana de primavera [...] me escapé de junto a mi mamá y me deslicé a la orilla de un río. Caminé sobre la arena mojada, compacta, y pisándola, rítmicamente, ella me devolvía la forma de los pies, mis pies burbujeantes en agua. Mirándolo todo, de pronto sentí un regocijo tal, que por primera vez, en mi vida de niña, inicié un canto que nacía de todas las partículas de luz que brillaban en los poros de mi piel —canto que le había oído a mi mamá cuando ella lo tarareaba en sus idas y venidas dentro de nuestro hogar— (340).

Guiada por la intuición de libertad que le brinda la experiencia de la brisa en el rostro, Campobello alarga sus pasos y se aleja del jirón de su madre para entrar en un contacto raigal que, por su parte, suscitará en ella el surgimiento del canto, de su propia voz. Pero esa voz que es la suya cobra cuerpo como una modulación de la línea melódica del canto hogareño, de la voz materna, la cual resulta ser a su vez un nuevo punto de fuga que conecta esa vibrante experiencia corpórea con un horizonte y una profundidad ancestrales. Y es en este engarce de momentos originarios que las canciones heredadas por su madre, por sus ancestros, se revelan para Campobello como “un refugio inmediato para la tristeza”. Estamos frente

a una línea de fuga en la que la pulsión libertaria, el paisaje y el canto ancestrales se trenzan como en una lemniscata o representación gráfica del infinito, para dar forma visible a la fuente misma de la que emanan tanto el sujeto como la escritura. Si la fuente de significación hacia la que la escritora se ve empujada por su aliento libertario resulta constitutiva, es porque aquélla trasciende su individualidad al anudar su destino con el de un pueblo que poética e inmemorialmente se hizo uno con ese paisaje:

En la tierna infancia de mi ser había tenido infinidad de motivos que me guiaron hacia lo que más había querido, y eso era simple, sencillo: anhelaba ir hacia lo más alto, y para mí lo más alto era exactamente, como lo indica la palabra, la acción de trepar, ya fuera a los árboles, a los pretilos, a las bardas y, por supuesto, a los cerros, arañando sus declives hasta alcanzar la cumbre y poder quieta-mente absorber dentro de mí la majestad de una llanura solitaria e inmensa que me hablara de mis antepasados y me acercara a ellos.

Mi tierra es un lugar donde se sostienen erguidos los adobes, y donde las estrellas fugaces se desprenden del Oriente y se prenden, encendidas, en el Norte. Las gentes, silenciosamente, se adhieren al paisaje, sus pasos son lentos, sus voces, suaves, sólo dicen sílabas contadas. Respetan un dibujo, aman un libro y les gusta la poesía. Nacieron guerreros en un lugar de guerreros (341).

Como en una espiral, el texto prosigue y la imagen evoluciona para mostrarnos nuevamente a la escritora a caballo, guiada por la curiosidad de conocer el lugar donde palpita el espíritu de la montaña; a la escucha de una fuerza oculta de la naturaleza que la conduce a descubrir que su “yo físico era sólo un instrumento obediente a la obsesión de un deseo” (342), el cual no consiste en otra cosa que en el goce de la libertad.

Sin embargo, cabe aclarar que la experiencia de esta libertad no es un goce sin obstáculos, sino que se produce en la búsqueda de una técnica para sortear las sinuosidades que se oponen al deseo. Pues es precisamente en el corazón de esa oposición y de ese conflicto donde, según Campobello, radica el arte: ahí donde se gesta la necesidad de escribir palabras de verdad y justicia, dando cauce a la irrupción de “los deseos imperiosos de imágenes infantiles latentes que buscan su escape y se concentran en el ademán directo de dosificar las emociones, como se hace con la luz eléctrica, con el agua y la velocidad, hasta llegar a las palabras y al conocimiento sublime de la ternura” (342).

En estas líneas, que pueden considerarse plenamente como un arte poética, Campobello concibe la escritura como una economía libidinal: como una técnica destinada a dosificar la violencia de un torrente primario, encauzándola hacia su sublimación en la ternura. Lo cual, en este caso concreto equivale a conferir a la voz y al canto ancestrales la posibilidad de sublimarse en un cuerpo de relatos capaces de reescribir la Historia.

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una actitud que nada bueno traería a mi persona; pero yo sabía escalar árboles y cerros. Además, podía aplicar mi línea más corta. Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez (343).

## 2. Relato, novela y representación

Como es bien sabido, fue con base en ese emplazamiento infantil que Nellie Campobello decidió afincar el edificio narrativo de *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), un par de libros que, no obstante su difícil filiación genérica, habrían de ser asignados a la “novela de la Revolución”, tal y como lo certifica su inclusión dentro de la famosa antología de Antonio Castro Leal (1960). La distancia temporal de décadas que media entre la aparición de esa exitosa antología y la publicación original de los relatos de Campobello no debe ocultar, sin embargo, que la categoría “novela de la Revolución” había hecho su aparición desde los años veinte (esto es, varios años antes de que Campobello publicara sus libros de relatos);<sup>1</sup> ni hacernos olvidar que dicha categoría adquirió importancia en el ámbito de la crítica, sobre todo anglosajona, a raíz de

---

<sup>1</sup> Danaé Torres de la Rosa (2017) observa que, de hecho, la etiqueta “novela de la Revolución” comenzó a utilizarse en el contexto del exilio mexicano en Texas incluso antes de 1920. Sin embargo, esas obras contrastan con la producción que en México se habría de asociar con esa clasificación después de 1925, en la medida en que se trata de novelas con una estética claramente decimonónica y un lenguaje modernista, ajenos a las búsquedas que se producirán más tarde en el campo de la narrativa revolucionaria.

un texto en inglés publicado por Berta Gamboa de Camino (1935), en donde *Cartucho* ya era considerado como parte de dicho corpus. Lo que me interesa subrayar es que, más que una categoría genérica precisa o un corpus bien definido, lo que el concepto “novela de la Revolución” nombra es un fenómeno más amplio, estrechamente relacionado con la estructuración del campo literario/cultural mexicano, el cual por su parte estuvo acompasado con el largo proceso de instauración y consolidación de la hegemonía del régimen postrevolucionario (comprendido entre las décadas de 1920 y 1960).

En efecto, la expresión “novela de la Revolución” se vuelve notoria dentro del marco de la conocida “polémica de 1925”, en particular cuando Francisco Monterde “descubre” a Mariano Azuela y erige a *Los de abajo* como prototipo de una literatura “viril” —lo que para él era sinónimo de genuinamente revolucionaria—, en oposición al “afeminamiento” de las experimentaciones vanguardistas y “artepuristas” que había denunciado Julio Jiménez Rueda en un artículo publicado con anterioridad.<sup>2</sup> Como señala Víctor Díaz Arciniega, aunque aquella polémica giró en torno a lo que debía entenderse por “literatura revolucionaria” y por “ser revolucionario”, de manera más sustancial lo que estaba en juego era la lucha por imponer un “deber ser”, o lo que es lo mismo, por circunscribir el campo de negociación simbólica de las élites intelectuales, a la hora de definir su lugar dentro del proceso de construcción de la hegemonía llevado a cabo por el régimen callista. En ese contexto, no debe sorprender que tanto el concepto de “revolución” como el de “literatura” hayan permanecido en la indefinición conceptual, ya que en ese momento el nacionalismo revolucionario emergía como “un significante vacío que daba forma a los proyectos políticos y culturales a lo largo y ancho del espectro ideológico de México” (Sánchez Prado: 45).

---

<sup>2</sup> “Por *Los de abajo* y otras novelas, [Azuela] puede figurar a la cabeza de esos escritores mal conocidos, por deficiencias editoriales —él mismo edita sus obras en imprentas económicas, para obsequiarlas—, que serían populares y renombrados si sus obras se hallaran bien impresas, en ediciones modernas, en todas las librerías y fueran convenientemente administradas por agentes de los estados. ¿Quién conoce a Mariano Azuela, aparte de unos cuantos literatos amigos suyos? Y, sin embargo, es el novelista mexicano de la Revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda en la primera parte de su artículo” (Monterde: 13).

En su análisis, Díaz Arciniega muestra cómo los promotores del nacionalismo revolucionario postulaban una suerte de disolución de la estética dentro de la política que conllevaba implícitamente una teoría de la expresión, conforme a la cual, esta última debía necesariamente ser y permanecer medio o vehículo de una acción político-pedagógica, sin jamás devenir un fin en sí. Resultaría banal decir que estas premisas son las de un realismo social que, en la medida en la que responde a la instauración de la hegemonía del Estado, tiende a limitar el poder crítico de la literatura, si no fuera porque dentro de ese esquema la novela aparece como algo que *se opone* a la literatura. Así lo deja ver explícitamente el siguiente comentario crítico de Eduardo Villaseñor sobre Xavier Icaza: “Para Icaza el lenguaje no perdió su función de medio y no ha degenerado en fin de la expresión. Si queréis no es literato, sino un novelista” (ápu<sup>d</sup> Díaz Arciniega: 99).

Sucede, explica Arciniega, que la consolidación de la hegemonía requería que la “ideología de la revolución” se mantuviera como algo “inefable”: con la solidez y firmeza de un baluarte, “pero construida sobre cimientos meramente simbólicos”, esto es, fuertemente anclada en el imaginario y como algo que sólo existe “*en su representación*” (139; énfasis original). La “novela” resulta entonces un significante clave, cuya potencia proviene precisamente de su capacidad de flotación semántica, ya que a través de él se buscará  *sintetizar* la sensibilidad y el pensamiento nacionales,  *traducir* tipos y costumbres e  *interpretar* el sentido histórico del movimiento nacional-revolucionario. En suma, dotar a la “ideología de la Revolución” de una  *forma simbólica*. Así lo expresaba en enero de 1930 el crítico Raúl Ortiz Ávila, a propósito del “Concurso de la novela nacional” al que convocaba el Partido Nacional Revolucionario a través de su órgano de difusión,  *El Nacional Revolucionario*:

La novela nacional por excelencia, la que pueda proclamarse como una síntesis de nuestra sensibilidad y pensamiento peculiares, está aún por escribirse. Por lo que respecta al “nacionalismo” de la novela, creo que debe hacerse consistir en la traslación fiel de tipo y costumbre en la observación cuidadosa del medio en que se desenvuelve la vida. Su concurso contribuye a consolidar el pensamiento revolucionario, ahora disperso y poco homogéneo. Un movimiento social de tanta cuantía como el nuestro, necesita una interpretación literaria de la que hasta ahora carece (ápu<sup>d</sup> Rodríguez: 125).

Me parece que lo anteriormente expuesto pone de manifiesto en qué sentido, más que a una categoría de historiografía literaria, la “novela de la Revolución” remite a un fenómeno de la representación: a la operación simbólica llevada a cabo por el estado postrevolucionario con el fin de fundar su *carácter representativo*, su legitimidad. De modo que, aun cuando desde el punto de vista de la historiografía literaria tenga razón Rafael Olea Franco al postular la necesidad de que se hable de “*narrativa de la Revolución*”, más que de “novela”, pienso que una cabal comprensión del asunto que aquí nos ocupa demanda que nos situemos más bien en el plano de la historia de la representación.<sup>3</sup> Pues, como veremos, desde esa perspectiva, la inadecuación historiográfico-literaria en la que se inscriben tanto la flotación semántica de la novela como su oposición a la literatura debe ser privilegiada como fuente de significación.

Con lo anterior en mente, quisiera detenerme en el análisis que Juan Pablo Dabove dedica a *Los de abajo* en su libro *The Nightmares of the Lettered City*. Dabove parte de una fina caracterización de la manera en la que el régimen postrevolucionario forjó una narrativa que no sólo se desplegaba en relatos históricos y literarios, sino también en monumentos, murales y conmemoraciones, y mediante la cual buscaba construir la idea de la Revolución como evento unitario. Un evento que el estado pretendía fundacional, en la medida en que buscaba radicar su legitimidad en la superación de la violencia en la que él mismo tenía origen, gracias a su transformación en el consenso social plasmado en la constitución política de 1917. La violencia rural revolucionaria era presentada entonces como el “mito de origen” del estado, pero también como aquello que éste debía negar en su forma presente; de modo que la expresión “revolución institucionalizada” no era una contradicción, sino el producto de una dialéctica en la que el estado se presentaba a sí mismo como la *Aufhebung* o supe-

---

<sup>3</sup> A través de su propuesta, Olea Franco busca “romper o reformular el canon denominado ‘novela de la Revolución Mexicana’, mediante la inclusión de todos los tonos y todas las formas verbales que esta categoría realmente abarca, tanto en el campo intelectual letrado como en el ámbito de la cultura popular: novela, cuento, autobiografía, corrido, etcétera; por ello, en principio me parece más pertinente referirse a la ‘narrativa de la Revolución Mexicana’ o, de una manera más abarcadora, a la ‘literatura de la Revolución Mexicana’; asimismo, convendría circunscribir este fenómeno cultural a un periodo cercano a los sucesos históricos que lo generaron” (513).



ración de la violencia revolucionaria —o también, agregaría yo, como el resultado de una supuesta “sublimación” de esa misma violencia.<sup>4</sup>

Al mismo tiempo, Dabove demuestra que, a pesar de haberse convertido en el relato paradigmático de la “novela de la Revolución”, *Los de abajo* ofrece una resistencia textual —o quizás sea más exacto decir, *literaria*— a la captura de la representación por parte del estado, es decir a su completa territorialización dentro del gran relato institucional que alegoriza la violencia popular para convertirla en un poder constituyente que dotaría al régimen de una legitimidad originaria. No es casual, explica el crítico argentino, que el “redescubrimiento” de la célebre novela de Mariano Azuela se haya producido en 1924, ocho años después de su aparición inicial, en uno de los momentos más prolíficos de la producción simbólica que el régimen postrevolucionario prohijó como parte de su estrategia para la consolidación de su hegemonía política.

Incluso desde una perspectiva filológica y formal se puede apreciar cómo ese texto fue recuperado como parte de esta institucionalización, conforme a un movimiento de “totalización y sutura”. Si en sus primeras ediciones *Los de abajo* tenía por subtítulo “Cuadros y escenas de la revolución actual”, en los grandes tirajes de la obra que vendrán en las décadas posteriores, el subtítulo de la obra será simplemente “Novela de la Revolución”. El primer aspecto al que Dabove alude en su análisis tiene que ver con el deslizamiento semántico de los “cuadros y escenas”, es decir, un procedimiento estético-formal que, debido a su fragmentariedad, se opone a cualquier totalización, ya sea de tipo espacial, temporal o psicológica, a la novela, que sería el modo de totalización de la experiencia moderna por excelencia. Un segundo momento se refiere a la neutralización de la actualidad de la revolución, con sus implicaciones de disolución del pacto social y de perturbación de los signos y las formas de la representación, mediante su incorporación dentro del estatuto de la Revolución mexicana en tanto narrativa teleológica de emancipación de una subjetividad popular, que secularmente la precede y fundamenta. En suma, escribe Dabove,

---

<sup>4</sup> “Revolutionary rural violence was the ‘myth of origin’ of the state, but at the same time it was what the state had to deny as present. The expression ‘institutionalized revolution’ is not, from this point of view, a contradiction but the product of a dialectic in which the state presents itself as the *Aufhebung* or sublation” (Dabove: 242).

[L]a transición de los “cuadros y escenas” a la “novela de la Revolución Mexicana” implica el necesario olvido, en la constitución de la nación, del carácter irreductible de los oponentes y la reinterpretación del conflicto como un “conflicto entre hermanos”, desde siempre ya mexicanos. No es casual que, al mismo tiempo que se redescubría *Los de abajo*, Obregón acuñara la expresión “la familia revolucionaria”, un término que Plutarco Elías Calles impondría durante el Maximato, proyectando de esta manera hacia el pasado la violenta conciliación lograda en el presente.<sup>5</sup>

Sin embargo, como lo adelanté líneas arriba, en la obra de Azuela opera un significante que impide su completa captura y territorialización dentro de la narrativa estatal. “La bola”, el término mediante el cual se alude a ese no-sujeto que es la masa o la encarnación tumultuosa de la violencia desatada, es en efecto un significante que se resiste tanto a la nominación del sentido como al sentido de la nominación, y que permite a Dabove registrar las huellas de una violencia nómada, de una máquina de guerra que confiere a *Los de abajo* una dimensión política específica que “excede los signos de la nación y sus formas de soberanía”. En suma, lo que el análisis de Dabove plantea es la existencia de un *dispositivo literario*, gracias al cual la dialéctica representativa de recuperación y “superación” de la violencia revolucionaria en la que el régimen buscaba asentar su legitimidad, se disgrega en un haz de líneas de fuga, derivado de la agitación en el alma de los insurrectos del antiguo espíritu nómada de las tribus del norte de México.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “The transition from ‘cuadros y escenas’ to ‘novela de la Revolución Mexicana’ implies the necessary forgetting in the constitution of the nation. This is the forgetting of the irreducible character of the opponents and the reinterpretation of the conflict as a conflict between brothers, ‘always already Mexicans’. It is not by chance that at the same time that *Los de abajo* is rediscovered, Obregón coins the expression ‘la familia revolucionaria’, a term that President Plutarco Elías Calles would impose during the maximato, thus projecting towards the past the conciliation violently achieved in the present” (250).

<sup>6</sup> “Los soldados caminaban por el abrupto peñascal contagiados de la alegría de la mañana. Nadie piensa en la artera bala que puede estarlo esperando más adelante. La gran alegría de la partida estriba cabalmente en lo imprevisto. Y por eso los soldados cantan, ríen y charlan locamente. En su alma rebulle el alma de las viejas tribus nómadas. Nada importa saber adónde van y de dónde vienen; lo necesario es caminar, caminar siempre, no estacionarse jamás; ser dueños del valle, de las planicies, de la sierra y de todo lo que la vista abarca” (Azuela: 111).

De este modo, la novela de Azuela se nos revela como un “campo de batalla entre dos fuerzas distintas”:

Por un lado, un aparato de captura que reduce todas las dimensiones del significado formal de la obra conforme a un propósito estatista, acorde con una macronarrativa revolucionaria y con la constitución de una totalidad popular que promueve el estado revolucionario. Por otro lado, una fuerza nómada que resiste y quebranta el paradigma estatal, reivindicando en consecuencia tanto a los sujetos políticos al interior de la obra como sus prácticas, ajenas al paradigma del estado-nación.<sup>7</sup>

Más allá de la evidente cercanía entre lo que Azuela plantea explícitamente en *Los de abajo* y los pasajes del “Prólogo” a *Mis libros* analizados al inicio de este trabajo, en lo que sigue me interesa subrayar que, por su parte, el dispositivo literario de Campobello cifra su resistencia a la integración novelesca del *cuerpo imaginario de la nación* (es decir a la pseudo-sublimación de una pulsión de muerte que se reviste de un deseo armónico e integrador) en un enjambre de imágenes parciales, inusitadas, que la escritora urde bajo el pulso de las manos maternas y atenta al timbre de su voz ancestral.

### 3. Intimidad y máquina de guerra

En “El silencio de Nellie Campobello”, un ensayo originalmente destinado a prologar una de las ediciones de *Cartucho*, Jorge Aguilar Mora subraya las resonancias de la oralidad en los relatos de la escritora duranguense, e identifica en estos últimos un antecedente estilístico de la obra de Juan Rulfo; señala además que en *Cartucho* se produce una “fragmentación de la historia”, acompañada de una “diseminación azarosa de imágenes que se conectan internamente, a través de canales profundos pero indistingui-

---

<sup>7</sup> “In this fashion, the novel is a battlefield between two diverse forces. On the one hand there is a capture apparatus that reduces all dimensions of meaning in the work from a defined statist purpose consonant with a revolutionary macronarrative and the constitution of the popular whole, compliments of the revolutionary state. On the other hand, there is a nomadic force that resists and breaks down the state paradigm, thus vindicating the political subjects within the work and their practices that were alien to the nation-state paradigm” (Dabove: 260).

bles del tejido de las palabras” (83). Según el autor de *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, dichas características de la prosa de Campobello responden a la peculiar necesidad expresiva que las organiza, es decir a la voluntad de escribir, a partir de “la contemplación maternal”, la crónica del periodo más violento y sombrío de la lucha villista en el estado de Chihuahua (1916-1920). Es así como en *Cartucho* vendrían a fundirse “la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar” (87), como una suma de elementos narrativos que permite que cobren voz, tanto “la pluralidad de experiencias que la Historia en busca de acontecimientos objetivos no se iba a molestar en recordar”, como “la vitalidad de motivaciones que la Ideología deseosa de doctrinas clasificables no se iba a molestar en recoger” (15).

Por supuesto, no escapa a la reflexión de Aguilar Mora el hecho de que, tal y como sucediera con otros relatos no estrictamente novelescos, la narrativa de Campobello fue impropriamente inscrita dentro del esquema genérico de la “novela de la Revolución”. Pero, consciente de la esterilidad de los afanes clasificatorios, en lo que Aguilar Mora pone el énfasis, y en lo que coincido con él, es en la necesidad de interrogarse acerca del sentido histórico que reviste dicha inclusión. Pues para él, detrás de lo que parecería una simple decisión editorial (errónea desde el punto de vista del rigor intelectual, aunque claramente acertada desde el punto de vista comercial), en realidad “actúa un reconocimiento —inconsciente o inconfesado— de que esos textos ofrecen la articulación de los hechos que rechazan la Historia, oficial y académica, y el discurso ideológico de cualquier tendencia” (15).

El vocabulario psicoanalítico nos ofrece un término específico para designar el “reconocimiento inconsciente o inconfesado” al que se refiere Aguilar Mora: la *negación*, definida por Laplanche y Pontalis como el “procedimiento en virtud del cual el sujeto, a pesar de formular uno de sus deseos, pensamientos o sentimientos hasta entonces reprimidos, sigue defendiéndose negando que le pertenezca” (233). Conforme a esta conceptualización, ni la ambigüedad inherente a la selección de ese corpus “novelesco” ni la resistencia del significante literario de textos como *Los de abajo* frente al proyecto hegemónico del régimen provienen de algún ámbito de exterioridad. Por el contrario, relatos como *Cartucho* y

*Las manos de mamá* desplazan la lucha por la representación, inherente al contexto de instauración de la hegemonía, hacia la esfera de una intimidad inconfesada que resulta ser el reverso inconfesable del discurso hegemónico. Es decir que, en su oposición a “la novela de la Revolución”, la literatura revolucionaria de Campobello —y otros— aparece como la manifestación del lado ciego (e incluso me atrevo a decir del inconsciente) del “gran relato de la Revolución”: no simplemente como la irreductibilidad de su síntoma, sino también como su *elaboración literaria*.

Resulta claro que, puesto que el amplio campo discursivo denominado novela de la Revolución no se limita a una selección editorial, y más bien constituye una esfera de gran relevancia dentro del imaginario en el que el régimen postrevolucionario asentó su hegemonía, la prosa de Campobello surge como una impugnación que se implanta precisamente en un ámbito en el que el régimen había llevado a cabo una expropiación simbólica y representativa de gran envergadura. En efecto, fraguar narrativamente la experiencia de los actores anónimos de la lucha revolucionaria implicaba entrar en el terreno de una auténtica *lucha por la forma*; y, dado que la “novela” era concebida como la forma de totalización imaginaria de la Revolución en tanto suceso, era necesario fragmentar y multiplicar el relato revolucionario, con el fin de transformar aquella obliteración política en un tejido de memorias siempre parciales, acaso conducentes a formas alternativas de totalización. A esa lucha responde la elección de una voz y una perspectiva infantiles anidadas en el espacio doméstico, y más específicamente en el regazo materno.

Cuando, en un pasaje del “Prólogo” a *Mis libros*, Campobello reflexiona acerca de lo que para ella significa amar al pueblo, contrapone a la banalidad de los estereotipos “viriles” del nacionalismo, como los que sin duda promovió la industria cinematográfica de la “época de oro” (“hacer gala de hombría besando una calavera de azúcar”, “rayar un caballo”, “deglutir, de un sorbo, media botella de tequila”), un imperativo ético que no pareciera muy lejano del discurso huero que utilizaban los hombres del régimen; pero precisamente, dado que éstos eran profesionales de la calumnia, la simulación y el despojo, la autora de *Cartucho* pugna por una *estética de la verdad* (ejemplar), alojada en las vidas de aquellos a quienes se había privado de una *memoria justa*:

Amar a nuestro pueblo es [...] orientarlo hacia las cosas bellas, por ejemplo, hacia el respeto a la vida, a su propia vida, y claro está, hacia la vida de los demás; enseñarles cuáles son sus derechos y cómo conquistar esos derechos; en fin, enseñarle con la verdad, con el ejemplo; ejemplo que nos han legado los grandes mexicanos, esos ilustres mexicanos a los cuales no se les hace justicia (Campobello 2007: 355).

Y son estos pensamientos, “nacidos del ambiente que me rodeaba”, los que incitan a Campobello a escapar y a refugiarse, “cosa natural para mí, en la falda de mi madre” (355). Como se ha visto, es ahí donde la escritora habrá de encontrar la mirada y el tono necesarios para narrar, no tanto la vida como la muerte de esas figuras —mayoritariamente anónimas— a las que no se había hecho justicia: el legado de verdad que habita en la imagen histórica que se desprende de esas instantáneas de la muerte que constituyen *Cartucho*, y que está destinado a contrarrestar un imaginario falaz, pernicioso, del “cuerpo integrado” de la nación, y a representar en su lugar el cuerpo mutilado de esos ínfimos soldados que “asumían íntegramente su muerte como el último recurso de afirmar su humanidad ante todos los testigos de la opresión, de la indiferencia, la arbitrariedad, el poder, el menosprecio”, y a quienes nadie podía privar del dominio “sobre su modo de morir” (Aguilar Mora: 96).

Lejos de ser la contraparte inocua y estrictamente doméstica de esa caricaturesca e ilegítima virilidad que allana el espacio de lo público, la intimidad será entonces el auténtico vértice de la historia (en la doble acepción de la palabra): el crisol ancestral en el que se habrán de forjar las puntas de flecha con las que Campobello abrirá una incisión —caligrafía antigua y a un tiempo novedosa— en el “gran relato de la Revolución”; el lugar crítico en el que la escritura convertirá un cuerpo de relatos en máquinas de guerra.

Kemy Oyarzún analiza la profunda imbricación que existe entre *Las manos de mamá* y los relatos de *Cartucho*, y describe cómo a partir de esa articulación se produce una circulación del sentido, en la que la intimidad es el emplazamiento, el núcleo a partir del cual la perspectiva y la voz infantiles *trabajan* la historia:

Tres maquinarias posibilitan la forma narrativa de los textos de Campobello: la máquina de coser, la máquina de guerra y la máquina de escribir. *Cartucho* comienza con el siguiente enunciado: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa”. Cartucho, el guerrero, fragmento de la máquina de guerra, irónicamente “no sabía coser ni pegar botones”. La máquina de costura —desplazamiento metonímico de las manos de la figura materna— es el pretexto para que circule el sentido de la esfera histórica de las dos colecciones de relatos. Si Cartucho hubiera sabido coser y pegar botones, nunca habrían llevado su camisa a la casa materna y el testigo (la niña-narradora) no hubiese presenciado desde cerca las prácticas guerreras. Así, la costura deviene el eje productivo y generador de las secuencias sobre la Revolución Mexicana (192).

Así, tenemos por un lado la máquina de guerra, asociada a lo masculino, al ámbito de lo público, exterior y nomádico; por el otro la máquina de coser, asociada a lo femenino, a lo doméstico y a lo sedentario. “Pero mientras el coser construye y el guerrear destruye, la tercera máquina —la de la escritura— deconstruye, ironiza y subvierte los términos establecidos por las otras dos máquinas”. A través de las inusitadas síntesis que se derivan de la articulación de su carácter intermedial y de su fragmentariedad, la narrativa de Campobello entrelaza la producción y la destrucción, la vida y la muerte, y de esa manera logra configurar “un mapa extendido del cuerpo desmembrado de la nación mexicana” (193).

Es importante profundizar en la eficacia simbólica de esa articulación, tempranamente identificada tanto por Blanca Rodríguez (1998) como por Catalina Donoso (2007). En ese sentido, quisiera destacar el ensayo de Max Parra sobre los usos literarios de la fotografía en *Cartucho*. Pues además de describir con claridad analítica la manera en que Campobello logra una eficaz metaforización literaria de los recursos y procedimientos de la fotografía, Parra lleva a cabo un análisis de dos textos (“Las tarjetas de Martín López” y “Las muletas de Pablo López”) en el que, con una sólida base documental, demuestra que Campobello se basó para su elaboración en tarjetas postales de fusilamientos, y expone la manera en la que el dispositivo literario de *Cartucho* cambia el sentido de esas imágenes, poniéndolas al servicio de una retórica del duelo y de las emociones “que no es ajena, y más bien entronca con la tradición épica del lamento” (Parra:

355).<sup>8</sup> En resumen, lo que el estudio de Parra plantea es que Campobello integró el potencial creativo de la fotografía dentro de una estética híbrida, de corte vanguardista, pero que gozaba de una genuina raigambre en las voces antiguas. Y es que, en respuesta a la necesidad de reconstruir situaciones inéditas, Campobello no podía sino crear una literatura que, “más allá de la simple documentación testimonial”, permitiera “captar la abrupta rapidez de los acontecimientos y la extraordinaria fuerza de los estados emotivos —visibles o latentes— asociados con la violencia de la guerra”, para lo cual “las tradiciones narrativas heredadas resultaban quizá insuficientes” (358).

Por su parte, aun cuando su trabajo también se inscribe dentro de esta vertiente, Josebe Martínez da un paso más, pues no sólo constata la importancia de esa dimensión intermedial de *Cartucho*, sino que además interpreta la discontinuidad de ese libro —la reconcentrada y lacónica singularidad de los relatos que lo componen— como una resistencia a las formas de totalización del imaginario hegemónico. Esta autora aprecia en la narrativa de Campobello una oposición al “relato letrado de la Revolución” —es decir a la “novela de la Revolución”—, análoga a la oposición que existe entre la instantaneidad de la fotografía y la continuidad de un texto fílmico de larga duración, y fundamenta su observación desde el punto de vista del signifiante, pues para ella (al igual que para Oyarzún), el desprendimiento “anatómico” de miembros y órganos que opera la narración (como si se tratara de un *collage* vanguardista) alcanza una dimensión valorativa que repercute en una desmitificación del fetichismo promovido por el discurso hegemónico sobre el “ser” y el cuerpo imaginario de la nación:

---

<sup>8</sup> Las tarjetas postales de fusilamientos eran unas peculiares imágenes de guerra que “se imprimieron y vendieron en diferentes zonas del país, especialmente la Ciudad de México y la frontera norte (de ambos lados de la línea divisoria), donde se concentraba el mayor número de fotógrafos”, y que al parecer representaron en su momento un comercio bastante lucrativo. Se trataba de “series de imágenes con un guion narrativo dividido en tres tiempos: los momentos antes de la ejecución, la ejecución misma y, finalmente, el cuerpo caído que, a veces, mostraba el tiro de gracia. La serie podía variar en número, de un mínimo de tres hasta seis fotografías, pero siempre ordenadas en los tres tiempos. La intención narrativa de esta secuencia era hacer que el clímax visual coincidiera con el clímax dramático (es decir, con el momento de la descarga y de la muerte). En algunos casos, sin embargo, la fuerza de alguna imagen anterior podía atraer tanta o más atención que la imagen del fusilamiento” (Parra: 350).



El significativo en los relatos de *Cartucho* se ve afectado igualmente por el significado fragmentario y disperso: los textos son elementos sueltos, partes que autónomamente se definen como escenas memorables dentro del prolongado movimiento revolucionario. La obra no es un todo que contiene a los elementos, son los elementos los que trascienden por sí mismos sin dejarse atrapar por el afán totalizador de la ideología hegemónica. Campobello destruye la jerarquía del cuerpo social, del cuerpo canónico, mediante los cortes violentos que atomizan cada estampa mostrando la imposibilidad de trascendencia o visión teleológica de la unicidad. Contra la totalización, contra el monopolio de interpretación (Martínez: 21).

Sin embargo, este diagnóstico resultaría incompleto o parcial si no se tuviera en cuenta que, como vimos al inicio, paradójicamente, al estar guiados por la sublimación de la escritura, esos “cortes violentos” que Campobello realiza con sus puntas de flecha en el cuerpo imaginario de la nación no conducen sino a la ternura. Debemos volver entonces al esclarecedor análisis de Kemy Oyarzún, vertebrado alrededor de la figura mediadora de la madre, y recordar el énfasis que pone la crítica chilena en la vinculación que existe entre *Cartucho* y *Las manos de mamá*; pero también, cabe matizar, entre la escritura de *Las manos de mamá* (1937) y la reescritura parcial de *Cartucho* en su segunda edición (1940), a la cual la autora agregó, además de nuevos párrafos y relatos, un epígrafe que es una suerte de advocación materna: “*A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas*”. Este epígrafe no sólo confirma que los cuentos verdaderos en los que Campobello se inspira para reescribir la historia son un don que tiene su fuente originaria en la esfera materna, sino que incluso el advenimiento mismo del sujeto de la escritura se produce de un desgajamiento de la esfera de la intimidad y la voz, como en una partenogénesis. Oyarzún describe ese proceso en los siguientes términos:

Del rango de jerarquización vertical que la escritura ha otorgado a la madre (la madre arriba, la hija a la altura de la falda), se pasa a una tenue nivelación: la hija se sitúa como “yo” diferenciable *al lado* de la madre. Todavía existe un alto grado de dependencia e identificación con la madre (“cuando ella cantaba, yo cantaba”), pero se trata de una ambivalente identificación diferencial en virtud de la cual la hija se afirma como sujeto sin dejar por ello de reafirmar su

vínculo con la madre [...] Por ello, el texto no representa el resquebrajamiento definitivo del mundo armónico y atávico de los orígenes. Tampoco el contrato de la escritura con la historia es excluyente. Lo que se engendra mediante la inserción de la escritura en la máquina de guerra es una disyunción equívoca, no-excluyente en la relación entre lo materno/idílico y lo paterno/degradado, entre lo mítico y lo histórico, entre la utopía matrocéntrica y la distopía de la soledad, que avanza vertiginosamente a medida que la escritura se precipita a su fin (195).

Si, en la medida en la que “inaugura una nueva relación entre el cuerpo de la escritura y el cuerpo de la madre en la primera mitad del siglo xx” (181), Oyarzún otorga a Campobello un lugar preponderante dentro de la narrativa hispanoamericana, por mi parte sostengo que la fecundidad de esa relación convierte a la obra de Campobello en una matriz simbólica para la reescritura de la historia y la (re)figuración del cuerpo social; en una literatura que, al desplegar la fuerza de su intimidad —o la intimidad de su fuerza—, disloca los patrones simbólicos que asociaban “virilidad” y “lucha revolucionaria”, reconfigura las esferas de lo público y lo privado, y revierte la represión de la voz que históricamente ha ejercido la afectación de la letra en la literatura mexicana.<sup>9</sup>

#### 4. Nacha Ceniceros

Quisiera ahora comentar uno de los relatos de *Cartucho* en el que, a mi juicio, se observa con claridad cómo operan los diferentes elementos poético-representativos hasta aquí descritos. En la primera edición del libro, publicada en Xalapa por las Ediciones Integrales, apareció la siguiente versión del relato titulado “Nacha Ceniceros”:

---

<sup>9</sup> Dentro de esta perspectiva histórica, Oyarzún se remite hasta *El Periquillo Sarniento*, en donde observa la instauración de una “narrativa docilizadora en la cual lo Otro es excluido (sarna, peste, deseo perverso y ‘nana chichigua’)” (81). Esta línea de estudio resulta tan pertinente como fascinante, aunque el juicio de Oyarzún acerca de la novela de El Pensador Mexicano se mantiene dentro de una línea que privilegia la lectura del Lizardi “ilustrado”, y en esa medida pierde de vista la subrepticia pervivencia de la voz materna y de los cuerpos antiguos en ese texto. Al respecto, ver García de la Sierra 2024.

Junto a Chihuahua, en X estación, un gran campamento villista. Todo está quieto y Nacha llora. Estaba enamorada de un muchacho coronel de apellido Gallardo, de Durango. Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas. Había estado llorando al recibir consejos de una vieja. Se puso en su tienda a limpiar su pistola, estaba muy entretenida cuando se le salió un tiro.

En otra tienda estaba sentado Gallardo junto a una mesa; platicaba con una mujer; el balazo que se le salió a Nacha en su tienda lo recibió Gallardo en la cabeza y cayó muerto.

—Han matado a Gallardito, mi General.

Villa dijo despavorido:

—Fusílenlo.

—Fue una mujer, General.

—Fusílenla.

—Nacha Ceniceros.

—Fusílenla.

Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga.

Hacía una bella figura, imborrable para todos los que vieron el fusilamiento.

Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada (Campobello 1931: 55-56).

La primera frase del relato plantea, mediante el uso del presente del indicativo, una escena semejante a la de un guion cinematográfico (un gran plano general). Después, hay una focalización sonora: entre la quietud —es decir el silencio— general, destaca el llanto de Nacha. La escena se aproxima entonces al personaje, cuya condición social (era coronela), emocional (estaba enamorada) y aspecto (usaba pistola y trenzas) son brevemente caracterizados en tiempo pretérito, en contraste con el presente del indicativo de la escena inicial. La brecha temporal se profundiza cuando se señala, en pluscuamperfecto, que Nacha había estado llorando mientras escuchaba los consejos de una vieja. Entonces, la sutil atmósfera de silencio e intimidad generada por esa progresión descriptiva se verá abruptamente desgarrada por el sonido del balazo que se le escapa a Nacha mientras limpia su arma y que, casualmente, habría de recibir el coronel Gallardo en la cabeza mientras platicaba en su tienda con otra mujer.

La eficacia dramática del relato no sólo proviene de la construcción de esa atmósfera de intimidad y silencio al interior de un campamento de guerra (espacio, si no necesariamente bullicioso, sí, por definición, emi-

nementemente público), sino sobre todo de una dosificación de la información que permite modular las cadenas causales de una manera que hace que el lector se vea impelido a leerlas en clave irónica. Pues aunque el texto señale que a Nacha “se le salió un tiro”, y con ello sugiera el carácter involuntario y accidental del episodio, no sólo resulta poco verosímil la aparente impericia de esta coronela en el manejo de su propia arma, sino que es causalmente todavía más improbable que la trayectoria del disparo haya sido tal que la bala terminara por impactar precisamente en la cabeza del coronel Gallardo (a menos, por supuesto, que se le hubiera disparado directamente e incluso a quemarropa). Y es aquí donde la difusa información contextual juega su papel: el llanto, los consejos de la vieja, la conversación de Gallardo con otra mujer en una situación que claramente podemos suponer de intimidad, se conjugan para hacernos pensar que cuando se dice que a Nacha “se le salió un tiro”, en realidad nos enfrentamos con un enunciado irónico. Dicho de otro modo, resulta plausible pensar que estamos frente a una trama implícita de infidelidad, o en todo caso de frustración amorosa, y que ésta fue la auténtica causa de la muerte de “Gallardito” (en el español coloquial de México se diría que a Nacha Ceniceros ese tiro se le salió “como no queriendo”).

Lo anterior implica por supuesto que Gallardo no murió accidentalmente, sino que habría sido asesinado por aquella con quien sostenía una relación de tipo sentimental. De manera que, más que una injusticia o una crueldad, la horrorizada e inflexible reacción de Villa, quien en tres ocasiones pronuncia una sumaria sentencia de muerte, resultaría simplemente una forma de justicia marcial. Ahora bien, dado que esta lectura irónica no puede quedar sino en una suposición razonable, el sentido del texto permanecerá en una zona de oscilación, provocando un claroscuro moral destinado a reforzar el efecto estético del desenlace, es decir de la “bella” e “imborrable” figura de Nacha Ceniceros en el momento que recibe la atronadora descarga de su ejecución por fusilamiento. En realidad, la indeleble belleza de esa imagen, que atendiendo a lo planteado por Max Parra quizás pudiéramos considerar como una “postal”, no sólo proviene de la singular moralidad que emana del personaje (delineada con pocos pero sugerentes trazos), sino sobre todo de su dimensión legendaria, que convierte un sencillo hormiguero en un memorial que perdura hasta el

presente de la enunciación: “Hoy existe un hormiguero donde *dicen* que está enterrada” (énfasis mío).

De todas las modificaciones que sufrieron los textos de *Cartucho* para la segunda edición, probablemente sea el relato de Nacha Ceniceros el que muestre una variación más importante, ya que, después de un blanco tipográfico, Campobello añadió una segunda parte que literalmente constituye una nueva versión:

Esta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría.

Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil. Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre. Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar desecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos.

La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados.

Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira:

¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución! (Campobello 2007: 111).

El agregado no consiste en un desmentido de algún aspecto particular del relato, sino en una rectificación global de la leyenda en la que éste tenía su soporte, y que evidentemente giraba en torno al fusilamiento y la incierta circunstancia que lo motivó. Aun así, no obstante la corrección de la que es objeto el entramado de voces que conforma la leyenda, la verdad permanece en el terreno de lo impersonal, de los *decires* y de su siempre relativa certidumbre, como lo hace ver el uso del imperfecto, que en este caso es menos la marca de una temporalidad de la acción que de una modalidad de la enunciación, es decir de la reserva con la que la narradora asume esta nueva versión, que a todas luces proviene también de

una voz, si no anónima, ciertamente colectiva (“Nacha Cenicerros vivía”, “había vuelto”, “seguramente desengañada”; énfasis mío).

El desmentido no implica un cambio de jerarquía cognoscitiva, ya que no se trata de una *refutación historiográfica*, sino de una *rectificación poética*. Una rectificación poética que, con la fuerza de los *cuentos verdaderos*, se opone a la calumnia y la mentira institucionalizadas y derriba las estatuas de bronce alzadas por los fabricantes de la “leyenda negra” del villismo. En el “Prólogo” a *Mis libros*, la propia Campobello afirma, en referencia a la “estampa” de Nacha Cenicerros, que ésta constituye “seguramente una de las más crueles” del libro y que “a la postre resultó inexacta, pues a Nacha Cenicerros no la fusilaron, afirmación que es lo único no histórico en *Cartucho*” (2007: 353). Me parece evidente que lo “histórico” a lo que aquí se hace referencia no tiene que ver ni con la facticidad del fusilamiento de Nacha Cenicerros ni con la condición histórica del personaje, sino más bien con el tipo de verdad que busca y es capaz de promover un relato que, sin renunciar al plano legendario en el que se sitúa la multiplicidad de voces que lo transmite y alimenta, separa tajantemente, con el escalpelo de la literatura, las leyendas facticias de los profesionales de la calumnia y los cuentos verdaderos en los que resuena y se reivindica la voz de la colectividad de la que tanto Nacha Cenicerros como la narradora y su madre formaban parte.

Por supuesto que lo legendario puede ser objeto de falsificación. Pero, sin dejar de ser de carácter histórico, la rectificación a la que apunta la nueva versión de “Nacha Cenicerros” no tiene que ver con una verdad fáctica, sino con la verdad moral que encarna el personaje, esto es, con la dimensión ética del relato de su vida, de su muerte y de su sobrevivida. Si la nueva versión consistiese en el borramiento de la imagen del fusilamiento de Nacha Cenicerros, no sólo se perdería su consistencia estética, sino también esa sutil complejidad moral sobre la que se sostiene y de la que obtiene su sentido. Es por ello que la rectificación poética no consiste en una *sustracción de la muerte* del personaje, sino en la *adición de una sobrevivida* que permanece tan inexplicada y legendaria como la existencia de ese hormiguero en donde, se decía, yacían sus restos. Aunque la segunda versión constituya un desmentido de la primera, la belleza y la fuerza ética de la imagen del fusilamiento no sólo perduran de manera

indeleble en la mente de quienes ya lo vieron (de quienes lo leyeron), sino que además se fortalecen, gracias a la caracterización biográfica de Nacha Ceniceros que complementariamente se nos ofrece en la segunda versión.

En ese sentido, difiero de la lectura que hace de esa estampa Daniel Avechuco, quien considera que, en su primera versión, el relato “narraba el fusilamiento de Nacha Ceniceros [...] por orden del Centauro del Norte, en castigo por haber matado accidentalmente a otro superior villista, de apellido Gallardo”, mientras que en el añadido de la segunda edición se nos informaría, “mediante un estilo predominantemente explicativo y un tono a ratos iracundo”, que “en realidad Nacha Ceniceros nunca fue fusilada por Villa ni por nadie más”, a través de lo cual, el texto “le limpia un muerto a Villa” (77). En suma,

la diferencia de tono y estilo entre las partes, el blanco en la edición que las separa y lo evidente que resulta el propósito polemizante convierten a “Nacha Ceniceros” en la estampa quizás menos conseguida en *Cartucho*, pues tales características van en contra de la cualidad orgánica de la tensión que presenta el resto de las piezas. Esto repercute, incluso, en la transparencia ideológica del texto en comparación con la mayor opacidad de los otros: “Nacha Ceniceros” habla de esbirros, por ejemplo, cuando se remite al ejército porfirista y a los carrancistas los tilda de asesinos (78).

No es mi interés cuestionar esta apreciación estética, sino establecer un contraste para resaltar algunos elementos hermenéuticos que considero relevantes. En la breve sinopsis que hace del relato, se puede apreciar cómo Avechuco se limita al plano más explícito del texto, sin considerar el margen de flotación semántica por el cual, a mi juicio, es imposible establecer con certeza que la muerte del coronel Gallardo fue “accidental”, y por el cual el uso de las comillas, indicativo de una posible lectura irónica, resulta pertinente, si no es que necesario. Si se opta por la univocidad del enunciado “[Nacha Ceniceros] se puso a limpiar su pistola, estaba muy entretenida en su tienda cuando se le salió un tiro” (que, es lícito suponer, podría ser la versión que ella misma diera en su defensa), la lectura necesariamente se cierra de tal suerte que se colige, como lo hace Avechuco, que el fusilamiento habría respondido a una arbitrariedad de

Villa, y por ende, que la segunda versión tendría por objeto “limpiarle” esa muerte, es decir *sustraer* de la historia la legendaria muerte de Nacha Ceniceros.

Pero la operación que realiza el texto no podría apuntar hacia una absolución moral de Villa respecto a la muerte de Nacha Ceniceros, ya que de hecho, como vimos más arriba, la incertidumbre que rodea las circunstancias de la muerte de Gallardo no autoriza a afirmar con certeza que la sentencia de fusilamiento constituya una arbitrariedad. Más bien, me parece que en la segunda versión, Villa, en tanto personaje concreto del relato, se disipa en favor de una figura legendaria más abstracta; y más todavía, en favor de la figura, también legendaria, de Nacha Ceniceros, coronela de la revolución. Claramente, es en el plano de lo legendario, o mejor todavía, en el de la literatura —la forma específica de verdad de los *cuentos verdaderos*—, que el relato busca destejer la mentira de los calumniadores y derribar las estatuas de bronce que ellos mismos erigieron.

Si partimos de una lectura irónica, como sugiero hacerlo, no sólo se mantiene la coherencia entre ambas versiones, sino que, gracias a los elementos biográficos añadidos, la complejidad moral del personaje legendario de Nacha Ceniceros se acrecienta: “pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas” (¿Gallardo?) o “haber sido de las mujeres más famosas de la revolución”, pero lo que prevaleció fueron tanto su desengaño como su deseo de reconstituir “su hogar desecho”, es decir el espacio de intimidad que convirtiera en máquina de guerra para desde ahí disparar miles de proyectiles “contra los carrancistas asesinos”.

De una versión a la otra, parecería que el impulso romántico, o mejor todavía, la investidura libidinal que estaba en la base del episodio con Gallardito y de las relaciones sentimentales de Nacha Ceniceros en general, se reorientara y reconcentrara en un *ethos* guerrero y comunitario, despojado de toda aspiración al estatus y plenamente enfocado en una exigencia de justicia. Más aún, este *ethos* pareciera ser la prolongación del deseo originario de libertad de esa muchacha serrana que “domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres”, luego reencauzado, a raíz del asesinato del padre a manos de los “esbirros de don Porfirio Díaz”, como deseo de justicia social.



## 5. La revolución de Nellie Campobello

Tal y como escuetamente lo describe el relato, el vuelco moral, y luego ético, que tras el asesinato de su padre experimenta Nacha Ceniceros, es análogo, en lo tocante a las motivaciones de participación de los protagonistas en la lucha revolucionaria, al esquema propuesto por textos canónicos de la “novela de la Revolución”, como *Los de abajo* o *Vámonos con Pancho Villa*. Aunque con matices importantes que distinguen a cada una de esas historias, ese esquema da cuenta de la transformación, a raíz del agravio personal, de una pulsión libertaria, experimentada en un rango estrechamente comunitario, en un deseo —casi un frenesí— colectivo de justicia, transferido y encarnado en la figura del jefe revolucionario Francisco Villa. Sin embargo, la particularidad que nos plantea la figura de Nacha Ceniceros (detrás de la cual trasluce, como si se tratase de una sobreimpresión, el perfil de la propia Campobello), tiene por supuesto que ver con su subversión del modelo que asocia “virilidad” con revolución; y sobre todo, con la singular operación libidinal mediante la cual el espacio de lo íntimo se sustrae a la *reproducción social* (matrimonio y estatus) para transformarse en un *locus*, desde el cual la máquina de guerra/escritura habrá de sublimar el impulso libertario en justicia, que es otra forma de nombrar la ternura (disparar miles de balas/reconstruir el hogar desecho).

Cuando la joven Campobello, ya instalada en la Ciudad de México, logra a través de la danza su ingreso al mundo de las élites culturales post-revolucionarias, no puede más que constatar la injusticia de ese régimen que por un lado roba al pueblo y por el otro vilipendia sistemáticamente la imagen de Villa, así como lo que ésta representaba para ella y tantos otros. Y se pregunta:

“¿Qué hacer? ¿Por dónde empezar?” Egoístamente pensaba en mi mundo, en mi bello ambiente, en mi porvenir. Podía casarme —es la regla— [...] Comprendí que decir verdades me ponía en situación de gran desventaja frente a los calumniadores organizados. Me ponía en el peligro de que me aplastaran aquellas voces enemigas, siempre incrustadas en lugares estratégicos de la más alta autoridad. Caería estruendosamente del buen lugar que tenía —ambiente amble para mí, pero no para los héroes de mi infancia, ni para los ideales de mis padres y parientes, todos ellos engullidos por la Revolución—. Podía yo seguir cómodamente donde estaba. En este mi pequeño paraíso, donde no te-

nía problemas ni hacía el menor esfuerzo para ser feliz. Pero no era correcto el hecho de que, sabiendo yo las cosas, no las dijera. Y así fue como, sin vencer el temor, fui escribiendo poco a poco, a mi manera y guardando mis notas (2007: 340-341).

A pesar de la duda y del temor (“¿Podría hablar sin herir a familias que yo estimaba mucho, aunque perteneciesen al mundo político de entonces?” [341]), Campobello decide escribir; lo cual para ella no significaba otra cosa que “decir verdades”, o lo que es lo mismo, reescribir la Historia bajo la melódica voz de su madre y sus ancestros, reales o imaginarios, y elaborar así literariamente el síntoma de la intimidad inconfesada e inconfesable de la “familia revolucionaria”. En ese sentido, Campobello confirió a la literatura —revolucionaria o no— una dignidad a la que pocos han podido aspirar.

### Bibliografía consultada

- AGUILAR MORA, JORGE. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*. México: Era, 2011.
- AVECHUCO CABRERA, DANIEL. “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, en *Literatura Mexicana*, XXVIII-1 (2017): 69-98.
- AZUELA, MARIANO. *Los de abajo*. México: Aguilar, 1964.
- CAMPOBELLO, NELLIE. *Cartucho. Relatos del norte de México*. Xalapa: Ediciones Integrales, 1931.
- CAMPOBELLO, NELLIE. *Obra reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CASTRO LEAL, ANTONIO. *La novela de la Revolución Mexicana*. 2 vols. México: Aguilar, 1960.
- DABOVE, JUAN PABLO. *The Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DONOSO, CATALINA. “Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXIII.66 (2007): 173-186.
- GAMBOA DE CAMINO, BERTA. “The Novel of the Mexican Revolution”, en Hubert Herring & Herbert Weinstock (eds.). *Renascent Mexico*. New York: Covici-Friede Publishers, 1935. 258-274.
- GARCÍA DE LA SIENNA, RODRIGO. “La novela en el umbral: *El Periquillo Sarniento* y el quiebre de la representación”, en *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 13 (enero-junio 2024): 9-37.

- LAPLANCHE, JEAN Y JEAN-BERTRAND PONTALIS. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós, 1996.
- MARTÍNEZ, J. "Nellie Campobello: *Cartucho* o el espectáculo de órganos sin cuerpo", en *Hispanérica*, XLVI.136 (2017): 15-21. Web: <<http://www.jstor.org/stable/44507900>>.
- MONTERDE, FRANCISCO. "Existe una literatura mexicana viril", en Francisco Monterde et al. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 11-15.
- OYARZÚN, KEMY. "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII.43/44 (1996). 181-199. Web: <<https://doi.org/10.2307/4530857>>.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. "La Novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL.2 (2012): 479-514.
- PARRA, MAX. "Usos literarios de la fotografía en *Cartucho* de Nellie Campobello", en Rafael Olea Franco (ed.). *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México, 2017. 341-376.
- RODRÍGUEZ, BLANCA. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009.
- TORRES DE LA ROSA, DANAÉ. "Los orígenes de un género: la etiqueta 'novela de la Revolución' y el sistema literario durante el surgimiento de *Los de abajo*", en Rafael Olea Franco (ed.). *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México, 2017. 295-317.

---

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

Realizó sus estudios de doctorado en la Universidad de la Sorbona. Es autor de *José Revueltas: una ontología carcelaria. Los relatos del periodo de Lecumberri*, además de haber coordinado varios libros colectivos. También es autor de diversos artículos y capítulos de libro en publicaciones especializadas, esencialmente sobre temas de literatura mexicana e hispanoamericana, así como sobre diferentes problemáticas teóricas e interdisciplinarias. Labora como investigador de tiempo completo en la Universidad Veracruzana, donde coordina la colección Pensamiento y Cultura Latinoamericanos. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores.