

Los raros

Una de cal por tantas de arena

Rosa Beltrán

Así como hoy la ciencia habla de la existencia de unas “células del lugar”¹ que son indispensables en nuestra capacidad para reconocer un sitio, quizás esa misma ciencia muy pronto descubra que hay una parte de nuestra naturaleza que interviene en la posibilidad de comprender y validar un saber sólo si las circunstancias que rodean la producción de ese saber lo vuelven “legible”. Algo así como “las células del reconocimiento”, estructuras que aunadas a la habilidad de ser activadas por quienes las portan consiguieran recobrar el valor y el deleite estético de obras que durante muchos años quedaron en el olvido.

El tema de las “recuperaciones” y “revaloraciones”, clave en los estudios de literatura comparada, ha demostrado que obras que hoy consideramos indispensables no siempre se han leído en periodos largos de la historia literaria y que es tarea de los críticos rescatar dichas obras del olvido. En el siglo XIX, Herder, entre otros, hizo que el *Quijote* se volviera a leer y valorar en Alemania, por ejemplo. Las traducciones e interpretaciones de *La Divina Comedia*, de Dante, hechas por Borges, constituyen otro caso famoso. Y aunque es difícil pensar que obras como la de Cervantes o Dante se quedaran sin lectores, el estudio de este fenómeno hace ver cómo la lectura de un clásico se “adapta” a las posibilidades de lectura de una generación que la redescubre y aprecia como si hubiera sido escrita para ser leída por sus ojos.

La primera causa de que esto ocurra es que el traductor y el crítico inevitable-



Nellie Campobello

mente hablan tanto de su poética como de la obra que estudian, lo quieran o no. Y así, adaptan la lectura de dicha obra a los cánones de lo legible y lo disfrutable en el momento en que escriben. El otro factor es aquel al que me he referido de mo-

do sesgado al inicio de esta nota, es decir, la capacidad misma de una época de propiciar las circunstancias de legibilidad.

Todo esto me ha estado rondando la cabeza porque es difícil entender que una obra tan rica y original como *Cartucho*, de

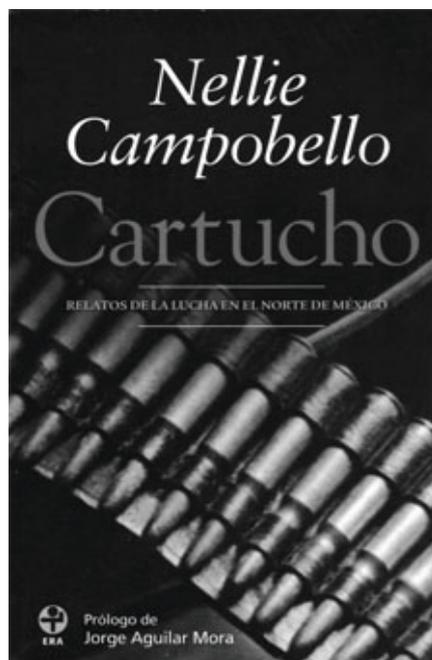
¹ José Luis Díaz Gómez, “Razón de estar, cognición situada y cerebro partícipe: elementos para una ontología natural”, Academia Mexicana de la Lengua, 26 de marzo de 2015.

Nellie Campobello, haya sido ignorada por los lectores durante tantos años y, salvo excepciones, también por cierto tipo de crítica, por aquella que conforma el canon y hace que una época esté constituida y representada por ciertos autores y no por otros. Es cierto que la obra a la que me refiero está cargada de la suficiente ironía y la suficiente ambigüedad como para volverla compleja y sobre todo distinta de la escritura en tono hierático con que los contemporáneos de Campobello definieron la Revolución mexicana (Martín Luis Guzmán o Mariano Azuela, por ejemplo). Quizás hemos expandido los límites tolerables de lo ambiguo como para “naturalizar” lo que en otras épocas fue terrible y hacer que una obra así nos resulte no sólo sorprendente, sino más “auténtica”. Quizás el rasero de valoración de una obra se haya movido también, de modo que lo que antes era raro hoy nos parece valioso.

Dice George Steiner que una teoría crítica, una estética, son también unas políticas del gusto. No es difícil darse cuenta de esto al poner una junto a otra las obras valoradas por la tradición y observar cómo dichas obras hablan también de un proceso ideológico y son un reflejo de las relaciones que establece una cultura y una sociedad. Cómo obedecen a un pacto. Pero hay algo injusto, algo excluyente en este proceso. Por eso, es necesario ordenar nuestras opciones culturales de modo que podamos comprender: *a*) que la lectura de una obra obedece a un contexto, y que ese contexto está conformado, en buena medida, por convenciones, y *b*) que la posibilidad de revalorar nos permite expandir el canon, sentirnos a gusto con esas nuevas opciones y “gestionar comparaciones”.

La tradición de la novela de la Revolución suele no contemplar un corpus que se aleja de la visión canónica por las razones arriba expuestas pero también porque el hecho de incluir esa otra visión puede ser, cuando menos, incómodo. *Cartucho* es una obra que cuestiona varias certezas en torno a las formas de narración y representación literarias habituales. A diferencia de autores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz (y aun el cineasta Fernando de Fuentes en su “reelaboración” de *Vámonos con Pancho*

Villa), entre otros, en los que el “pueblo” es un personaje colectivo, en *Cartucho* cada personaje aparece como una individualidad y una corporeidad que produce una impresión visual, y al decir de muchos, casi fílmica. La necesidad de narrar la visión de los vencidos nada tiene que ver con las de Azuela o Guzmán (quien, dicho sea de paso, encomió y apoyó el trabajo de la autora), sino con una idea de “vindicar” lo que a juicio de la autora se había tergiver-



sado. Como muchos saben, Campobello fue testigo presencial de la Revolución villista en Parral, pero no es tanto esto lo que da valor a su mirada como el que dicha mirada se mantenga impassible ante lo “monstruoso” y lo “siniestro” o, en todo caso, que les otorgue el mismo nivel de belleza a lo dulce y lo terrible. Es decir, el valor responde a una elección estética.

Coincide con la idea de que los protagonistas no participaron en la gesta por una convicción ideológica y hace que la conclusión general de la obra se sustraiga también a convicciones patrióticas o moralistas. Pero una definición posible de *Cartucho* comenzaría por señalar la independencia de estructuras y patrones narrativos anteriores y por volver visible todo aquello que “no hay”. Parte de esta ausencia y desestabilización se debe a la utilización del lenguaje ajeno al modelo neoclásico o al realismo costumbrista.

Con todo y ser marginales (hay varios indios yaquis que no hablan español) los personajes de Campobello no llaman “condena” a su origen de clase, no se “solazan en la sordidez” ni se “revuelven en el fango”; tampoco se “entregan al vicio” ni se resignan o se desesperan. No hay personajes que se beneficien de la Revolución, ni voces que “se apoderen del espíritu” de los protagonistas y les comuniquen su destino.² No hay rasero ni juicios de valor. Hay hechos. Y esto es algo de lo más desestabilizador de la escritura de Campobello, que además de impedir una lectura lineal, presenta la reacción hacia la muerte con un distanciamiento semejante al que presentará años después la obra de los existencialistas.

La fuerza todoabarcadora de la guerra convierte esta obra en un cuestionamiento metafísico sobre el sentido de vivir y de morir; destaca la “belleza” de los muertos, que iguala a los vivos, y convierte lo narrado en un planteamiento ético sobre el mundo y la Historia.

Hace de los personajes seres individuales y a la vez anónimos y circulares, lo mismo que a los hechos. Es decir: la realidad de *Cartucho* igual que la de *Pedro Páramo* sigue sucediendo.

Es muy probable que *Cartucho* no haya sido vista como una obra ejemplar y contestataria (pese a haber sido reconocida por grandes escritores), más que por su crudeza, por la dificultad de ofrecer una lectura no explicitada a través de una narración cronológica y obediente de esquemas. Pero, sobre todo, es factible que ahora se le empiece a reconsiderar como una obra indispensable por su originalidad y su calidad literarias, por ser precursora de obras posteriores basadas en la dimensión mítica de la Historia y por presentar a través de los ojos de una niña que es simultáneamente una adulta —es decir, por presentar una visión altamente irónica— una imagen de la escritura literaria ajena a premisas ideológicas, a conclusiones retóricas o a experiencias previas basadas en interpretaciones de “buenos” contra “malos”. **U**

² Guiño al capítulo inicial de *Aires de familia*, de Carlos Monsiváis, publicado por Anagrama.