Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello

Catalina Donoso
Boston University

Prepared for delivery at the 2007 Congress of the Latin American Studies Association, Montréal, Canada September 5-8, 2007

En su libro "Ante el dolor de los demás" Susan Sontag realiza un diagnóstico nada optimista de las posibilidades de conocer y comprender el dolor sufrido por otros a través de su representación. Ni la fotografía, ni el relato, ni las herramientas tecnológicas cada vez más sorprendentes en su aparente naturalidad, parecen permitir un viaje auténtico a ese territorio horrendo y absoluto de las experiencias de violencia. No podemos estar ahí, no podemos imaginar ni comprender, nos dice Sontag, marcando con pintura indeleble la barrera infranqueable entre el lugar del otro y el nosotros. En su conclusión parece no haber demasiado lugar para proponer formas de representación que franqueen ese límite y nos sitúen si no ahí, por lo menos en el de espectador comprometido más que fugazmente conmovido.

Este trabajo pretende analizar la serie de relatos de Nellie Campobello agrupados bajo el nombre de *Cartucho, relatos de la Revolución en el Norte de México,* en cuanto a su aporte como testimonio de los hechos de la Revolución Mexicana. Testimonio literario narrado en un estilo y desde un punto de vista que desafía los estereotipos de la épica bélica. En este conjunto de relatos, Campobello nos ofrece la posibilidad de observar una parte de la historia de la revolución con mirada doblemente marginal: la de la mujer y la de la infancia, cuestión esta última que se vuelve fundamental a la hora de analizar los textos. Podríamos centrarnos en distintos aspectos del prisma infantil, teniendo en cuenta cuestiones como el uso del lenguaje (y la imposibilidad de hablar desde ese otro que fuimos), la elipsis como recurso narrativo recurrente, la resignificación y rejerarquización de los hechos, etc. Por otra parte, el libro, fuera del relato grandilocuente y monumentalizante (que sí caracterizó otras narraciones de la revolución) se sitúa como testigo de la pequeña historia, la de los héroes anónimos, olvidados. Sin embargo, y si bien los temas citados anteriormente pueden servir como apoyo en el análisis, lo que nos interesa en este caso tiene que ver con una historia que se narra desde la austeridad; una opción estética que aborda la crudeza de los hechos de violencia, con una mirada mínima, esbozada, escasamente narrativa. En este sentido, la propuesta de este trabajo es la de entender *Cartucho* como una serie de relatos que devienen **retratos**, retratos transmitidos a través de palabras. Una versión sui generis de la *imagetext* que W.J.T. Mitchell definió para referirse a una "prose picture" o imagen narrada a partir de una fotografía[1].

Si bien aquí no existe una fotografía original que deba ser narrada, el estatus de testimonio que adquiere el texto, y por ende de ese "algo" que estuvo ahí, que también soporta a la fotografía (al menos en una aproximación inicial), y la opción estética de Campobello, colaboran hacia un relato que no se autopresenta como narrativo (aunque en ningún caso pretendemos negar que lo es en cierta medida), sino que pareciera encontrar ese sustrato narrativo en el contexto emotivo, personal, que la autora hace de esas imágenes mnémicas[2]. Me interesa, en este sentido, ahondar en la perspectiva que Marianne Hirsh adopta para analizar la fotografía, a la que sitúa en el contexto íntimo-familiar, como una serie de álbumes de familia, que son narrados y revisados desde ese

---

[1] En *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Marianne Hirsh utiliza el concepto de Mitchell para situar la descripción que Roland Barthes hace de la foto de su madre cuando niña en *Camera Lucida*. Fotografía que por lo demás no aparece en el libro, sólo accedemos a ella a través de lo verbalemente expuesto por Barthes. El concepto de Mitchell intenta conciliar ambos campos (lo visual y lo verbal), mostrando su interdependencia y colaboración mutua. Ver Hirsh, Marianne. *Family Frames: photography, narrative and postmemory* Cambridge, Harvard University Press, 1997.

[2] Tomando como punto inicial el concepto de *imagetext* de Mitchell, la tesis de Hirsh es que en el caso de la fotografía familar, las imágenes-texto, o *imagetext* adquieren este rango de medio heterogéneo, donde las fotografías se vuelven narrativas alimentadas por ese contexto íntimo.

escenario. El lenguaje particular que está en juego en este tipo de enunciado es de gran importancia a la hora de enfrentarse a *Cartucho*. Ya veremos cómo la lectura que Blanca Rodríguez hace del estilo de Nellie Campobello se entronca con este ángulo de análisis.

En general en el texto de Campobello, cada relato está estructurado a partir de la figura de un personaje, la anécdota que se narra es mínima y la voz infantil neutraliza la carga moral de los hechos narrados. Todas estas características conspiran hacia un acto verbal que se vincula a la visualidad. Más que narración hay exposición. Más que acciones hay la presentación de hechos. La aventura de Campobello es experimental en su autenticidad, y es por eso que el estilo no tradicional que utiliza dialoga con otros géneros y otras artes. Y eso lo enriquece.

Así, la narración, fundamentalmente elíptica en su estructura, llena de vacíos y de silencios, obliga al lector a dejar la comodidad de su sillón de lectura para incorporarse a la tarea de co-autor. Tal como una imagen nos invita a interpretar y a completar su escenario de producción. Aunque si bien el viaje del ojo que se produce en una imagen está neutralizado en el caso de un relato verbal, la ganancia en los relatos de Campobello está dada por la riqueza evocativa que la imagen inicial provoca; sin caer en el exceso sino que manteniéndose en esa economía descriptiva (que es la que la enlaza con el discurso visual): la mirada de la autora viaja desde el personaje retratado a las redes de su memoria. Redes que parecen cazar nuevas imágenes fijas, y éstas a otras redes, para seguir así, sucesivamente un entramado de imágenes.

Lo interesante de la propuesta estilística de Campobello es que esos recuerdos íntimos y personales están situados en un momento gravitante para la historia mexicana. El asunto de la memoria colectiva y la individual cobra aquí fuerza dramática. No es sólo la historia de su niñez (lugar imposible de asir desde la adultez, pero atisbado a través de este estilo austero y amoral), la de su familia (con su madre como figura principal), sino también la de una nación. En el campo literario, la memoria nacional mexicana fue labrada a partir de un canon que no incluyó a *Cartucho*. Susan Sontag define la *memoria colectiva* como "una declaración" que por ende obedece al orden o al ordenamiento de un discurso:

> "Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. Las ideologías crean archivos de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles"[3].

Tal vez justamente porque este libro se atrevió a enfrentar conflictivamente la *memoria emblemática* con las memorias individuales, particularmente la *memoria suelta*[4] de una niña: desjerarquizada, caótica (en este sentido, yo agregaría, rebelde) es que su lugar dentro del canon no fue el merecido. Un libro que habla sobre la memoria en su sentido más problemático: memoria individual, suelta, rebelde, sublevada.

---

[3] Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara, 2003. Página 100.

[4] Steve Stern distingue la memoria emblemática y la memoria suelta, como versiones de lo que conocemos como memoria colectiva y memoria individual, respectivamente. Ver "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)", en Garcés, M y otros. *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, ECO-LOM, Usach, 2000.

Resumiendo, el presente trabajo pretende situar su punto de vista desde la óptica de la representación de la violencia, haciéndose cargo de las implicancias de los fenómenos antes señalados: un estilo que vuelve retrato el relato y que desde esa opción estética desafía los parámetros de la memoria colectiva institucionalizada. Para eso, el texto estará dividido en dos apartados: en el primero se analizarán algunos retratos de violencia explícita física y psicológica expuestos en el libro; el segundo abordará la problemática de un discurso narrativo que analizado desde la teoría de la imagen, particularmente de la fotografía, rompe el encuadre excluyente que define al mecanismo fotográfico, para ampliarlo a través de la evocación.

Retrato del cuerpo maltratado

Una de las cuestiones que más llama la atención en la lectura de *Cartucho*, es el tratamiento que se da a la presentación de los hechos de violencia. Si ya es interesante que el estilo en general se desarrolle desde una austeridad narrativa, cuando el referente son situaciones extremas de muerte y violencia, el contraste lo vuelve aun más perturbador. Desmembramientos, hombres calcinados, ahorcamientos, violencia explícita que además penetra el mundo infantil y desde ahí llega a los lectores. Por una parte el procedimiento despojado de Campobello elimina los alcances efectistas y artificiosos en los que podría caer una prosa más florida, pero a la vez potencia la crudeza y brutalidad de los hechos referidos. Una descripción detallada y emocionalmente comprometida del dolor, una narración que de alguna manera se detuviera gozosa en la presentación del mismo, puede en un primer momento ser muy impactante, pero a la vez el exceso de palabras amortiguaría o desplazaría el foco de atención desde el hecho narrado, hasta su "puesta en escena" literaria. En cambio, la sobriedad del tono en Campobello desconcierta y conmueve de una manera mucho más directa.

> "Gudelio Uribe, enemigo personal de Catarino, lo hizo su prisionero, lo montó en una mula y lo paseó en las calles del Parral. Traía las orejas cortadas y, prendidas de un pedacito, le colgaban; Gudelio era especialista en cortar orejas a las gentes. Por muchas heridas en las costillas le chorrreaba la sangre. En medio de cuatro militares, a caballo, lo llevaban. Cuando querían que corriera la mula, nada más le picaban a Catarino las costillas con el marrazo. Él no decía nada, su cara borrada de gestos, era lejana; Mamá lo bendijo y lloró de pena al verlo pasar. (…) Entonces dijo Uribe que no quería gastar ni una bala para hacerlo morir. Le quitaron los zapatos y lo metieron por en medio de la vía, con orden de que corrieran los soldados juntos a él y que lo dejaran hasta que cayera muerto". (Página 62)[5]

En este sentido, la objetividad inocente que transmite las visiones de violencia, apoyada aquí en la óptica infantil, tensiona los hechos atroces en la medida que no esperamos que sean presentados con tanta naturalidad. Apenas hay dolor en el escenario descrito, no hay interpretación de esos hechos. Probablemente la única frase que sugiere algún grado de internalización de la experiencia como proceso emotivo sea la siguiente: "su cara borrada de gestos, era lejana". Ese rostro lejano, distanciado en su humillación, muestra un trabajo de traducción de la experiencia por parte de la niña. Pero siempre el

[5] En el caso de las citas bibliográficas se referirán los datos del texto y la páginade la cita en notas al pie. Cuando se trate de citas del libro analizado, sólo se distinguirá entre paréntesis el número de página de la cita.

discurso permanece anclado en los recursos de un hablante-niño. Y es interesante que la autora haya situado la narración en un personaje infantil, teniendo en cuenta además el tópico que aglutina los relatos (la Revolución) y en particular el tema que me interesa aquí: la representación de la violencia. Asuntos que comúnmente no se asocian al universo infantil. Uno de los aspectos de este cruce que más llama la atención es la incidencia de la carga ética de los sucesos que implican violencia sobre otro, y la inmadurez o evolución en curso que implica el aprendizaje de normas morales para los niños.

> "Con auténtica naturaleza infantil, Campobello transmitía esa visión descarnada donde el niño no ha interiorizado aún ninguna moral, donde no ha caído en la seducción de creerse un yo idéntico a sí mismo"[6].

Asumiendo que es esa moral aún no normativizada, moral en ciernes, ajena, la que le permite a la narradora obtener y explotar una mirada inocente y primaria de las imágenes que presenta. Es interesante además que la opción de Campobello haya sido recoger esa voz ida de su propia infancia, intentar acortar la distancia insalvable entre la autora adulta y la niña que vio y recuerda, y no proponer un relato que objetivizara a la sujeto del pasado. Esa elección es también insurrecta con las pautas de la tradición testimonial y más aun en el terreno bélico.

> "Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX se refiere a la infancia. Me detengo en el tema porque refleja algunas de las prohibiciones que pesan sobre los textos autobiográficos, prohibiciones que, hasta cierto punto, siguen vigentes. El hecho de que se pasen por alto los primeros años de la vida del autor dice mucho acerca del modo en que el autobiógrafo decide validar su relato. Considerándolo una forma de la historia –la biografía no de otro heroico o ejemplar sino de un yo heroico o ejemplar-, le resulta difícil acomodar, dentro de los límites de su documento, una *petite histoire* cuya mera trivialidad podría hacer dudar de la importancia de su empresa"[7].

No es raro que al momento de su publicación el texto de Campobello no haya sido considerado dentro de la narrativa de la Revolución que fue reconocida por el canon literario, teniendo en cuenta que a la voz infantil (dejando de lado el asunto de género) no se le atribuía la autoridad necesaria para ser recibida como testimonio válido. Hoy podemos mirar atrás y descubrir justamente en esa voz y en sus contradicciones una posición privilegiada para encarnar la mirada que revitaliza y cuestiona las aproximaciones anquilosadas de la historia. Por otra parte, la perspectiva infantil está presentada no desde el discurso escrito, sino desde el oral, con un narrador que utiliza el registro del relato en presencia; cuestión que Blanca Rodríguez relaciona además con "el lenguaje de la conversación familiar y, estrictamente, el de la mujer"[8]. La narrativa de Cartucho se insertaría en el contexto de las conversaciones que dentro de los hogares de Durango se habrían producido (y reproducido) permanentemente durante el período revolucionario.

---

[6] Aguilar Mora, Jorge. "El silencio de Nellie Campobello". En Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México. México, Ediciones Era, 2003. Página 19.
[7] Molloy, Sylvia. *Acto de Presencia*. México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 2001. Páginas 17, 18.
[8] Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: Eros y violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Página 61.

> "El impacto de la contienda demandaba la comunicación colectiva, fuese dentro del núcleo familiar o mediante la participación de los vecinos o los propios contendientes, con primacía de los villistas; existe, por lo tanto una creación colectiva y un medio de desahogar las experiencias desastrosas a que se exponían no sólo los cuerpos, sino la mente y los sentimientos. En la anécdota, las conversaciones deben haber sido repetitivas. Nellie Campobello integraría las vivencias reales y aquellas que, a su vez, creaba la conversación, con sentimientos a los que fue más sensible que el resto de las personas, a los que imprimió, con aquel español áspero y lleno de vigor, su propio temperamento"[9].

En Cartucho, la niña narradora se apropia entonces, junto con las imágenes fijadas por su propia mirada, de las imágenes construidas a partir de las conversaciones escuchadas en su casa. Es esta una combinatoria de la experiencia individual y la del colectivo, pero no la del colectivo totalizador de la nación, sino del de la pequeña comunidad. El colectivo a pequeña escala, ése que todavía mantiene los rasgos de lo familiar y no del discurso institucional. En ese sentido, esta memoria colectiva no es una "declaración" como la que caracteriza Sontag, sino que es una suerte de conglomerado de *memorias sueltas*, caóticas, que se conciertan temporalmente para elaborar un relato, que por cierto no habla sólo desde la certeza. Explícitamente la narradora nos expone a su propia vulnerabilidad frente a un relato multisignificante y multivocal ("Cartucho no dijo su nombre", "no me acuerdo si le dije que sí o no", "Algo dijo en palabras raras que nadie recuerda"), este es un relato que se sigue escribiendo. La idea de unas historias narradas desde el ojo protagonista de la niña, pero también desde lo contado por otros, abre la puerta a una versión porosa de la historia, donde la verdad histórica unívoca y monolítica se derrumba en un estruendo. La apuesta de Campobello va por permitir que esas dudas sean también un recuerdo legítimo, que el error pueda habitar la Historia que reconstruimos, pues lo que pretende no es zanjar el pasado, sino justamente permitirle seguir vivo. La "declaración", el supuesto acuerdo que fundamenta la *memoria emblemática*, desnuda aquí la presencia de entidades que se arrojan la autoridad para arbitrar esas declaraciones, esos acuerdos, para poner un punto final y firmar abajo. Campobello da voz a los murmullos permanentes de un colectivo menor que no se controla en tales concertaciones.

Por eso es significativo también que al manejar un discurso que atraviesa lo personal desde un colectivo que no se deja someter, sino que alberga las contradicciones, los vacíos, la irrepresentabilidad de la experiencia individual, la niña narradora exponga hechos de violencia con tanta crudeza. Ese registro, ese tono del relato, se compromete con una experiencia vital, última, dramática, que desde el principio será intraducible. Tal como el viaje hacia su propia infancia será imposible, también será imposible para sus lectores participar del sufrimiento de los personajes, ni siquiera del impacto que esos hechos provocaron en ella, que a su vez tampoco pudo leer desde el otro sufriente la experiencia original. Pero Nellie Campobello echará mano del estilo narrativo que hemos descrito para acortar esa distancia. A través de su naturalidad y su aspereza, el testimonio de la niña-testigo se adentrará en zonas del dolor y la crueldad por caminos alejados del estereotipo y el lugar común.

> "No me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiel boca abajo y su hermano mirando

[9] Rodríguez, Blanca. Op.cit. Página 63.

> al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiel, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: 'Pobrecitos, pobrecitos'. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre". (Página 64)

El territorio de lo cruel se enlaza con el de la inocencia, la niña hurgará en los cuerpos muertos, rastreará su carnalidad herida, con la mirada, con las palabras, con actos concretos, la niña no tendrá pudor de entrar en ellos y escrutarlos. Con la naturalidad obscena con la que los niños despedazan insectos o torturan animales, la niña se asomará a la corporalidad de esos hombres guerreros y muertos a la vez. El desmembramiento del cuerpo, su separación en piezas que sin embargo nunca perderán la continuidad de esa humanidad contenida aun en el puro residuo. Objetivación que nunca es degradación del otro, porque la rejerarquización erigida desde la lógica infantil replantea, desafiando, las aprensiones del mundo adulto. Pero también, podemos insertarlo en el contexto de esa pequeña comunidad, de ese colectivo familiar que habla a través de las palabras de la niña, y aplicar allí el concepto de "familial look" que propone Marianne Hirsh al analizar las aproximaciones de Roland Barthes a la fotografía "ausente" de su madre, y en el que el objeto de la mirada nunca es reducido porque esa mirada es siempre una mirada que retorna:

> "The familial look, the, is not the look of a subject looking at an object, but a mutual look of a subject looking at an object who is a subject looking (back) at an object. Within the family, as I look I am always also looked at, seen, scrutinized, surveyed, monitored. Familial subjectivity is constructed relationally, and in these relations I am always both self ant other(ed), both speaking and looking subject and spoken and looked at object: I am subjected and objectified"[10].

Es interesante que la partición de los cuerpos continua siendo, en la rudeza o aspereza -como lo califica Blanca Rodríguez- del lenguaje, un lugar digno. Tal como el texto en su totalidad reivindica y asienta a los héroes anónimos de la Revolución, a la tropa sin nombre que resplandece como pequeña historia, los cuerpos despedazados, banales en su pérdida de unidad, también permanecen como segmentos legítimos de una historia no contada.

> "alguien, con el pie, aventó hacia uno de los soldados un pedacito de carne amoratada. 'Allí dejan la oreja –dijo riéndose de la estupidez de los 30-30. La levantaron y se la pusieron al muerto junto a la cara. El jinete, con la vida en la mano, volvió al cuartel y la puso sobre una mesa" (Página 70)
> "En media calle, alguien nadie supo quién, le tiró un balazo, se lo dieron en la paleta izquierda y le salió por la bolsa del chaquetín, echándole fuera el corazón" (Página 73)
> "Ellos se sonrieron bajo la banda y nos mostraron aquello. 'Son tripas', dijo el más joven a ver si nos clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. '¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. 'De mi General Sobrazo –dijo el mismo soldado-, las llevamos a enterrar al camposanto'. Se

[10] Hirsh, Marianne. Op.cit. Página 9.

> alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más. Le contamos a Mamá que habíamos visto las tripas de Sobrazo. Ella también las vio por el puente de fierro". (Página 85)

Husmear en las tripas de un ser humano, relatarlas, narrarlas, mantenerlas en el recuerdo como actantes del relato, atreverse incluso a titular el cuento con ellas, en el mismo estatus de *El general Rueda* o *Los hombres de Urbina*, es un gesto que ennoblece esos restos humanos. Por otra parte, el prisma de acercamiento es uno que a la vez que normaliza estos hechos, pues la presencia de la muerte y de la violencia se hacen cotidianas (en uno de los relatos ella y su hermana esperan la ocasión para ver más muertos a través de su ventana), los devuelve como primera mirada en el asombro. Es la estupefacción del infante que resignifica cada experiencia como novedosa. Para la Nellie niña esos muertos son sus juguetes, sus compañeros de juego –antes y después de ser masacrados- y por ello son su rutina y su apertura al descubrimiento del mundo. Tomar la sangre ya fría y seca y guardarla es una acción que conjuga lo perverso con lo candoroso, sin optar por definirse, manteniendo suspendida una categorización tajante de lo vivido.

Concluyendo este apartado, el intento de aproximación al texto de Campobello, instala su austera narrativa como un retrato de personajes, una *image-text* cuyo punto de partida no es una fotografía del álbum familiar, sino que una imagen archivada en la memoria. El modo de abrir esa imagen al relato obedece sí a los patrones de contexto familiar que reconoce Hirsh en la descripción como que Barthes hace de la única fotografía que no incluye en *Camera Lucida* más que como relato, y que la autora amplía a los ejercicios asociados al album familiar; un enfoque que dialoga con la caracterización de conversaciones familiares (que por cierto amplían el concepto de familia más allá al del grupo nuclear y lo expanden hacia la pequeña comunidad) que reconoce Blanca Rodríguez en el estilo de Campobello. Un contexto familiar que en el caso de Cartucho se inicia desde lo más íntimo (la madre, las hermanas, el hermano, la casa) hacia una comunidad más amplia pero que continúa rigiéndose por los preceptos de ese contexto privado. Allí el testimonio cobra mayor fuerza en su visualidad forzada, en la relevancia de mantener la experiencia privada para insertarla en el discurso público que enmarca a la Revolución. Dichos factores propician un estilo austero y certero que complejiza la presentación de los hechos de violencia allí narrados.

Quebrar el marco

Hasta aquí he intentado analizar el texto de Campobello desde su diálogo con la imagen, particularmente la fotografía, en un contexto que he singularizado como álbum familiar (siguendo a Marianne Hirsh) y que involucra los modos de relación –y de narración- que son utilizados en dicho medio. Poner como punto de partida la visualidad de estos retratos independientes organizados en el álbum *Cartucho* como instantáneas familiares a la vez que colectivas, no es una aproximación del todo novedosa. Ya Aguilar Mora describió el formato del libro en un sentido que puede vincularse con el que desarrollo en este trabajo:

> "esos textos eran relatos de esa frontera intangible, inasible, invisible entre la vida y la muerte, eran estampas de fugacidad terrenal, eran memorias desparramadas en imágenes, eran descripciones de momentos intransferibles (sobre todo el de la muerte), eran retratos de personajes que llenos de

> nombre andaban por el mundo en busca del apodo y de anonimato, eran semblanzas de personajes que se presentaban ya anónimos, eternamente anónimos, perdurando en su propio tiempo, en esa singularidad de los momentos que supieron, con una sabiduría irrecuperable, hacer suyos”[11].

Estampas, retratos, memorias desparramadas en imágenes. He escogido situar estos posibles territorios visuales en la fotografía por su carga emotiva y cultural ya delineada por Roland Barthes en *Camera Lucida*, por Sontag en *On Photograph*y y sobre todo por la lectura que de estos autores hace Marianne Hirsh:

> “Photographs, as the only material traces of an irrecoverable past, derive their power and their important cultural role from their embeddednes in the fundamental rites of family life, the rites Barthes perform in Camera Lucida and buttresses with his fundamental belief in photographic reference”[12].

En “Ante el dolor de los demás” Sontag vuelve sobre ese peso cultural que recae en el discurso fotográfico, pero ahora para vincularlo a su relación con el ejercicio de la memoria. Desde su punto de vista, la fotografía aparece como un soporte privilegiado para plasmar hechos pasados:

> “El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el video continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea”[13].

Si bien es cierto que no es posible entender la fuerza evocativa de los relatos-retratos construidos por Nellie Campobello en el contexto de una sociedad hipermediatizada como la actual, y que es la que describe Sontag, sí podemos detenernos en otro aspecto que resalta la autora, la correspondencia entre el instante congelado por la fotografía y el proceso de recuerdo a través de cúmulos o archivos de imágenes. Otro de los atributos que ha acompañado a la fotografía desde su aparición tiene que ver con la aparente veracidad de la misma. En un sentido, tal como lo entendió Barthes, ese pacto previo con la realidad que la fotografía convoca, tiene, junto a su correlato documental o testimonial, uno mágico, mítico:

> “The realists of whom I am one (…) do not take the photograph for a ‘copy’ of reality, but for an emanation of *past reality: a magic*, not an art (…) The important thing is that the photograph possesses an evidential force, and that its testimony bears not on the object but on time. From a phenomenological viewpoint, in the Photograph, the power of authentication exceeds the power of representation”[14].

No pocas veces la lectura de este planteamiento es reducida superficialmente a la ilusión de realidad que la imagen fotográfica sugiere. Es decir, a la sentencia de que

---

[11] Aguilar Mora. Op.cit. página 16.
[12] Hirsh. Op.cit. página 5
[13] Sontag, Susan. Op.cit. Página 31.
[14] Barthes. *Camera Lucida.* New York, Hill and Wang, 1981. Páginas 88,89.

“algo estuvo ahí”[15], suele vincularse a una prueba fehaciente de veracidad que ya muchas veces ha sido criticada. En primer término porque el acto de fotografiar incluye la mirada del fotógrafo, esto es, el punto de vista. Cada imagen atrapada por la cámara ha sido escogida por un individuo, es una realidad que está por cierto mediada por ese ojo humano que la canaliza. Pero también, y es en este punto donde quiero centrar la atención, está mediada por un máquina, un aparato tecnológico cuyo patrón de funcionamiento es el del encuadre. Para obtener una fotografía es preciso establecer un marco dentro del cual la fotografía existe. Como lo señala Sontag:

> “El habla común fija la diferencia entre las imágenes hechas a mano como las de Goya y las fotografías, mediante la convención de que los artistas ‘hacen’ dibujos y pinturas y los fotógrafos ‘toman’ fotografías. Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir”[16].

La fotografía sería entonces un lenguaje que está basado en dejar fuera. Es ese marco, el encuadre, una frontera que sitia la realidad según las leyes (la ideología) de un territorio tecnológico a la vez que subjetivo. Pero qué sucede en los retratos de *Cartucho*. Me parece relevante escudriñar su proceso de apertura de ese marco. Si el punto de partida de esta *image-text* es un recuerdo, imagen inicial que reemplazaría a la foto que no existe más que en la memoria de Campobello, cada título es el rótulo que individualiza ese punto de partida visual: “Zafiro y Zequiel”, “Epifanio”, “El muerto”, El coronel Bustillos”, “Los dos Pablos”. Cada etiqueta corporeiza instantáneamente el recuerdo. De allí el ejercicio narrativo es el de ampliar ese referente hacia un escenario mínimo en el que cobra sentido. El relato, mínimo, más que mínimo en su anécdota, es un viaje que va rompiendo ese marco, que va dinamitando en pequeñas cargas el encuadre. Cada imagen llevará a su vez a otra imagen y esta a otra.

> “Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien. Al otro día, cuando él pasaba al cerro, le ofrecí las gordas; su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un ‘yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de la Iguana’. Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto”.

La imagen se abre hacia una escasa narrativa. Se abre en el relato familiar del álbum que intenta reconstruir lo perdido. Se abre dentro de cada relato y también hacia los demás, en ciertas coincidencias, ciertos encuentros de personajes y de situaciones, pero que tampoco componen en su totalidad una narración. A la manera de lo que Sontag propone sobre la serie de grabados de Goya *Los desastres de la guerra*, “Y la serie de grabados de Goya no es una narración: cada imagen, cuyo pie es una breve frase que lamenta la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento

---

[15] En *Camera Lucida*, Barthes expone los alcances problemáticos de esta aseveración. Por ejemplo en el caso del retrato del condenado a muerte: “Él ha muerto. Él va a morir”, nos dice, poniendo en tensión ese abismo temporal que se da lugar en la fotografía.

[16] Sontag. Op.cit. Página 57.

infligido, es independiente de las otras. El efecto acumulativo es devastador"[17], en los relatos que componen *Cartucho*, esa renuncia a la aspiración de una narrativa conjunta o concluyente es lo que le otorga su mayor fuerza significante. Porque puede seguir abriéndose dentro de sí misma y hacia fuera como un cuento que no deja de narrarse.

Desde esta perspectiva, la apuesta de Campobello se rebela en lo literario al optar por relatos que dialogan con lo visual y en ese proceso se repliegan, se rebela al permitir que ese retroceso o economía narrativa explosione los límites del encuadre y se abra en dos sentidos (hacia adentro, como cascada de imágenes que dialogan; y hacia fuera, como retratos que se vinculan sin trazar mapas definitivos) y se rebela en cuanto todo este aparato semántico contiene la primacía de las memorias sueltas por sobre la emblemática, acordada, consensual, estática. *Cartucho* es un compendio vivo de memorias sueltas, caóticas, rebeldes, que alzan la voz como murmullos.

Bibliografía

Aguilar Mora, Jorge. "El silencio de Nellie Campobello". En Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, Ediciones Era, 2003.

Campobello, Nellie. Cartucho. *Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, Ediciones Era, 2003.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, Hill and Wang, 1981.

Hirsh, Marianne. *Family Frames: photography, narrative and postmemory* Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Molloy, Sylvia. *Acto de Presencia*. México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 2001.

Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: Eros y violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara, 2003

[17] Sontag, Op. Cit. página 56.