



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 15 de febrero de 2021

Oficio No. DGIP/104/2021

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Diana Erika Cruz Jiménez
Candidata al Grado de Maestra en Historia
Facultad de Humanidades
UNICACH
Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado "**Cartucho de Nellie Campobello: Diálogo entre Historia y Literatura**", cuyo director de tesis es el Dr. Antonio Durán Ruiz, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestra en Historia**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección General de un ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"



Dr. S. Jordán Orantes Alborez
Director General

C.c.p. Mtro. Braulio Calvo Domínguez, Director de la Facultad de Humanidades UNICACH. Para su conocimiento.
Dr. Sergio Nicolás Gutiérrez Cruz, Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento.
Expediente

*SJOA/igp/gtr



Libramiento Norte Poniente No. 1150, Colonia Lajas Maciel
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Tel: (961) 61 70440 Ext. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx



Universidad Autónoma de Chiapas



Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Coordinación de la Maestría en Historia

***Cartucho de Nellie Campobello: diálogo entre Historia y
Literatura***

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Historia

Presenta

Diana Erika Cruz Jiménez

Director de tesis

Dr. Antonio Durán Ruiz

Lectora

Lector

Dra. Gloria I. Vergara Mendoza Dr. José Martínez Torres

Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Febrero de 2021

***Cartucho* de Nellie Campobello: diálogo entre Historia y Literatura**

Índice

Introducción6

Capítulo I12

La segunda del Rayo: Contexto histórico y cultural

de Nellie Campobello12

1.1 Hitos y enigmas biográficos de Nellie Campobello12

1.2 Revolución Mexicana: La gestación del conflicto17

1.3 La importancia de Francisco Villa en el Norte23

1.4 La importancia de Parral como punto de encuentro27

1.5 *Cartucho* y la producción cultural femenina de
1929-194031

Capítulo II

Apuesta por la articulación histórico-literaria

2.1 Entramado de relaciones: Discurso historiográfico
y literario38

2.2 Hermenéutica: el juego del testimonio, la interpretación
y representación en el discurso44

2.3 Historicidad y ficcionalización.....50

2.4 Novela de la Revolución o Novela revolucionaria63

Capítulo III

Expedición literaria: Estilo narrativo, ediciones

comparadas y construcción de los personajes

3.1 La creación de <i>Cartucho</i>	72
3.2 Variantes literarias entre la primera y segunda edición (1931-1940)	77
3.3 Estilo narrativo, tótems y alter ego	88
3.4 Héroes trágicos, personajes femeninos marcando circunstancias	97

Capítulo IV

***Cartucho*: Obra literaria y fuente historiográfica**

4.1 Aspectos históricos en <i>Cartucho</i> : entre microhistoria e historia regional	106
4.2 Actores anónimos: Propósito histórico	114
4.3 Historicidad en <i>Cartucho</i> : Datos que proporciona la autora	120
4.4 <i>Cartucho</i> : Historia ficcionalizada	128
Conclusiones	133
Referencias	137

Agradecimientos

Dedico este trabajo a Magnolia, la flor de mi corazón que me ha sabido esperar; a Walter, los tres cuartos de mi sonrisa, a mí 7 de julio que es la nube favorita del cielo y a mi día especial de octubre.

Mis agradecimientos al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo otorgado para llevar a cabo esta investigación.

A mi asesor, quien me ha acompañado en este camino de la investigación con paciencia y palabras de aliento. A mis lectores, el Dr. José Martínez, la Dra. Gloria Ignacia Vergara Mendoza y la Mtra. Yolotxochilt García, quienes estuvieron atentos de mi trabajo y me apoyaron.

Al Dr. Rafael de Jesús Araujo, por acompañarnos a la Ciudad de México durante nuestra primera estancia de investigación grupal de la Maestría, gracias por el apoyo constante. Al Dr. David Jorge del Colegio de México por la muestra de interés y apoyo constante en mi formación.

Introducción

El papel de la mujer en la historia social y en la historia de la literatura fueron relevantes en el siglo XX, las preguntas acerca de la figura femenina en los grandes hechos históricos y el valor de su perspectiva en las expresiones literarias han sido destacadas gracias a los estudios de ciertos investigadores; algunos nombres han sido reivindicados, muchos continúan ocultos.

En el octavo semestre de la carrera de Lengua y Literatura Hispanoamericanas leí *Cartucho* (2000) y *Pensativa* (2002), que me parecieron excepcionales; los nombres de Nellie Campobello y de Jesús Goygortúa no habían sido mencionados por mis maestros; fue en el curso “Realismo y su evolución” que tuve la oportunidad de leerlos. Para ese entonces me encontraba trabajando en la tesis de licenciatura con un avance considerable que me llevaron a desistir de cambiar el tema; sin embargo, tenía una deuda con Campobello y Goygortúa.

La Maestría en Historia me ofreció la oportunidad de abrir nuevas brechas de conocimiento y de saldar la deuda al menos con Nellie Campobello, reivindicarla no sólo en el campo de las letras, sino también en el de la historia. Aunque ha sido analizada por estudiosos extranjeros y algunos mexicanos, su obra aún es terreno fértil para abordar aspectos literarios e históricos con mayor profundidad.

El camino de la investigación ofrece aprendizajes, asombros y dudas; las pautas de la curiosidad marcan el ritmo de la construcción del trabajo; las letras se convierten en oraciones y de pronto la investigación toma forma y cuerpo. El presente trabajo estudia a *Cartucho* (1931/2005) de Nellie Campobello como una interpretación histórico-literaria de la Revolución Mexicana vivida desde Parral, Chihuahua que suma la autora a la historia oficial al ser testigo de los sucesos más importantes a nivel regional¹; por lo que en este análisis resalta el valor de la obra no solo como un documento más de la Novela de la Revolución, en el que la ficcionalización se sobrepone al dato histórico, sino como una

¹ Sus recuerdos deben ser anteriores a 1915, la autora contaba con diez años de edad cuando inició la Revolución en 1910; a través de la voz infantil que narra los acontecimientos; razón por la que considero que sus recuerdos pueden ser anteriores a 1915, además porque para 1923 se mudó de Parral. Situar estas fechas que van de 1910 a 1922 en la vida de la autora es fundamental para comprender su obra.

lectura sobre la articulación histórica y literaria retomando la función ancilar de la que habló Reyes en *El Deslinde. Prolegómenos a una teoría literaria* (1944).

En *Cartucho* además se encuentran intercalados aspectos de microhistoria e historia regional, aunque no están propiamente trabajados bajo una metodología ya que la institucionalización de la disciplina histórica en México no se da hasta 1939 cuando se crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la obra en los que estos enfoques se pueden observar tenuemente es anterior a este acontecimiento; no obstante, se habla de un propósito histórico que tomó como vehículo a la metáfora literaria para expresar una verdad más profunda incluso que la histórica. Esta investigación propone observar y valorar el esfuerzo que realizó la autora en su época. La presencia de la microhistoria en *Cartucho* se debe a la inclusión de los actores anónimos con el fin de que no pasaran desapercibidos ante la historia oficial; lo regional también se ficcionaliza; el lector observa la importancia que tuvo la región en este movimiento social y el impacto que a nivel político y cultural adquirió; es una obra revolucionaria que articula lo histórico con lo literario y aporta la perspectiva femenina en un género en el que predominó el discurso masculino, recuperando el papel de las mujeres que estuvieron inmersas en la lucha; la obra se encuentra dentro de lo que se denomina Novela de la Revolución, está organizada en relatos, su estructura rompió con el canon de este movimiento literario y su estilo inauguró la narrativa escrita por mujeres del siglo XX.

El periodo que va de 1928 a 1940 se ha considerado el más prolífico de las novelas que narran los acontecimientos de la Revolución Mexicana; ahí dominan los nombres de autores como Mariano Azuela con *Los de abajo* (1915), Martín Luis Guzmán con *La sombra del caudillo* (1929), José Rubén Romero con *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936), Agustín Yáñez con *Al filo del agua* (1947), entre otros. Los narradores son personajes varones que suelen ser protagonistas integrados en los grupos de poder. En esta gama masculina aparece Nellie Campobello, autora de *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México* (1931), que ha sido poco estudiada en el país; la mayoría de las investigaciones sobre esta obra pertenece a estudiosos extranjeros; estos, al no comprender cabalmente la realidad mexicana ni todo el bagaje lingüístico que utiliza la autora, resultan poco rigurosos.

Franceses e ingleses han abordado su obra para la obtención de posgrados, ejemplo de ello son: Isabel Van Damme: “Niños narradores en la literatura de la Revolución Mexicana: *Las manos de mamá* (Nellie Campobello) y *Las batallas en el desierto* (J. E. Pacheco)”; Irene Matthews, en *Nellie Campobello la Centaura del Norte*, recoge los datos biográficos de la autora, sus inicios en la danza y en la literatura basándose en la primera edición de *Cartucho* (1931); Francois Jeromine, en “Cuando la historia se hace historia: (re) creación de Pancho Villa por Nellie Campobello”, analiza la construcción del personaje Francisco Villa; Echenberg Margo, en “Niñas que fusilan y son fusiladas: discurso, imaginación y violencia”, estudia la mordacidad en los relatos de Campobello; Vanden Berghe Kristine, en “*Cartucho* de Nellie Campobello, antecedente de primitivista *Pedro Páramo*”, analiza la influencia que la autora tuvo en la obra de Juan Rulfo. Estos estudios presentan visiones reduccionistas de la Revolución Mexicana homogeneizando el movimiento de 1910.

Los investigadores hispanoamericanos han orientado sus estudios al discurso de la violencia, la crueldad, el habla periférica, la otredad; se encuentran, entre otros, *Nellie Campobello: Eros y Violencia* de Blanca Rodríguez; *Nellie Campobello: La Revolución en claves de mujer* de Laura Cázares; *La lectura oculta de la Revolución Mexicana en Cartucho* de Sara Rivera López; *Nellie Campobello: La otredad salvaje acerca de Las manos de mamá* de Karla Paniagua; *La Revolución narrada desde las márgenes: representaciones anónimas de violencia en Cartucho* de Daniel Cabrera; *Escrituras femeninas: estudios de poética y narrativa hispanoamericanas* de María Rita Placarte; *Nellie Campobello: epistolario a su terruño* de José Holguín; *Cartucho: recordar a los bandidos del norte* de Wendolín Ramírez Peña; “*Cartucho: la percepción dislocada de la Revolución Mexicana*” de Begoña Pulido Herráez; la española Josebe Martínez en “*Cartucho* de Nellie Campobello: el diálogo con la historia y la imposibilidad del ‘ser’ mexicano”, realiza una aproximación a la visión histórica de la autora, la cual es un logro a pesar de hacerlo sin apoyarse en una teoría propiamente histórica que contribuya a esclarecer esta parte medular en *Cartucho*. A pesar del valor de estas investigaciones por dar un lugar a la obra de Campobello, ésta continúa ofreciendo aspectos que requieren análisis importantes.

Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México [1931/2005] está integrada por relatos sobre el desarrollo de la Revolución Mexicana en Parral, Chihuahua, con personajes y situaciones que se relacionan; una historia lleva a la otra. Desde la voz narrativa de una mujer, que observó cuando era niña a través de la ventana de su casa, accedemos a otra mirada sobre la Revolución: las batallas, los saqueos y las muertes se presentan como acontecimientos cotidianos. *Cartucho* se publicó por primera vez en Ediciones Integrales, en Xalapa, Veracruz, con la ayuda de Germán List Arzubide en 1931; en esa época la participación femenina en el ámbito cultural era escasa; quizá por esta razón la obra literaria de Campobello pasó casi desapercibida.

Jorge Aguilar Mora en el prólogo a *Cartucho* (2005) señaló el poco compromiso de investigadores y estudiosos de la literatura para analizar y restituir la obra de Campobello, que sería el genoma de *Pedro Páramo* y debe considerarse dentro del canon nacional; así también lo consideran los historiadores Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino en: *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas* (2013). Estos últimos realizaron una biografía de la autora que desde niña tenía el propósito de destacar en el campo cultural. Margo Glantz (2010) señala que *Cartucho* no se ha analizado a profundidad como narrativa histórica testimoniada por la autora, tampoco su perspectiva narrativa y estructura que rompe el estilo en que se había narrado la Revolución Mexicana y no se han cuestionado las razones por las que separó en siete capítulos el relato y los aumentó en la segunda edición. Hasta ahora se han estudiado desde la perspectiva de la violencia y como fotografías de la deshumanización.

La articulación de la historia y la literatura invita a plantear nuevas preguntas: ¿Cuál es el valor que juega la interpretación del testimonio de un hecho histórico en una obra literaria? ¿Cuáles son los elementos histórico-literarios que hacen de *Cartucho* una novela revolucionaria para su época? ¿Cuál fue el interés de la autora de dar voz a los personajes anónimos? ¿Qué valor tiene la figura femenina en la obra? ¿Pueden ser estos personajes los que representen aspectos de microhistoria? ¿Qué papel juega la región norte en los relatos? ¿Qué tan veraces son los datos que aparecen en la obra?

En cuanto a la metodología para llevar a cabo la investigación se recurre a la hermenéutica como puente entre la historia y la literatura, para ello se retoman a teóricos como Paul Ricoeur, Hans- George Gadamer, entre otros; a la vez, *El Deslinde* (1944) de

Alfonso Reyes es tomado en cuenta con el fin de recuperar el concepto ancilar en *Cartucho*. Para la realización de este proyecto se inició con un trabajo de archivo y documentación que diera cuenta del momento histórico en el que se escribió *Cartucho*: consulta de archivos y documentos, estancias de investigación en la Ciudad de México para consultar la biblioteca de la Universidad Autónoma de México, en la cual se recuperó la primera y segunda edición de *Cartucho*, así como la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México, en la cual se halló material de suma importancia teórica; la colección de datos digitales que tiene el archivo histórico de Parral, Chihuahua y las lecturas realizadas sobre los estudios que se han llevado de *Cartucho* contribuyeron a la construcción de la investigación.

La obra de Nellie Campobello presenta tintes de microhistoria al narrar la vida íntima de los actores sociales de un pueblo, de una región; al articular literatura e historia se crea una representación de la Revolución Mexicana; además, toca aspectos de la historia regional ya que Parral, Chihuahua, es el ambiente del relato; ahí se sitúan los acontecimientos.

Este trabajo se estructura en capítulos que a la vez se dividen en subcapítulos. La lógica que mantiene la organización responde a la necesidad de que el lector en el primer capítulo conozca con mayor claridad el contexto histórico de la autora, que es parte de lo que incluye en su narrativa, el acontecimiento histórico que marcó su infancia-pubertad y se cuestionan algunos mitos y hechos en torno a la vida de Nellie Campobello para comprender mejor su obra, así como la importancia de la región desde la cual vivió la Revolución Mexicana. Como último subcapítulo de este apartado se rescata el contexto cultural de la autora y en el que se editó la obra; se ofrece una rápida visión de la literatura femenina entre 1929 y 1940; se muestra que Campobello fue la primera mujer en escribir acerca de la Revolución Mexicana.

Si no se comprenden a fondo las circunstancias que desencadenaron la Revolución y los aspectos abordados en el primer capítulo, resultaría una investigación más de las que dan por supuestas las causas de este movimiento armado y el análisis de la obra resultaría menesteroso. Una vez comprendido esto, el segundo capítulo trata sobre la relación simbiótica entre Historia y Literatura, cuestiona a lo que denominamos realidad y verdad, los límites de la historia y de la literatura, así como el enfoque historiográfico desde el cual

se analiza la obra; se abordan las denominaciones que han recibido las obras con tema revolucionario que en algunos casos ha sido designada como Novela Revolucionaria y en otros Novela de la Revolución.

El capítulo tercero aborda la construcción de *Cartucho*, las variaciones entre la primera y segunda edición y su estilo narrativo a partir de la construcción del narrador-personaje y de las figuras emblemáticas, así como las categorías de los personajes que se hallan en su dimensión de héroes trágicos y la importancia de las representaciones femeninas.

El cuarto capítulo rescata la obra como fuente historiográfica; se exponen las razones sobre la importancia de *Cartucho* para la historia, la literatura y los personajes anónimos; se observa la recreación del personaje de Francisco Villa y se comparan los datos que proporciona la autora con los de otras fuentes historiográficas; finalmente, se considera a *Cartucho* como una obra revolucionaria para su época, proponiendo un tipo de discurso con una variante literaria en el que la historia se ficcionaliza.

Por último, se presentan las conclusiones y la experiencia de quien investiga que, como sujeto histórico que analiza una época, aprendió en la trayectoria de la investigación, así como los alcances y posibles limitaciones.

*Todo cuanto refiero lo he visto, y si he
podido engañarme al verlo, de seguro
que no os engaño al decíroslo.*

Carta al autor

Rojo y Negro, Stendhal, 1998: 517.

Capítulo I

La segunda del Rayo: Contexto histórico

Hitos y enigmas biográficos de Nellie Campobello

Es difícil definir una personalidad como la de Nellie Campobello, quien jugaba con los disfraces; Francisca Luna creó su heterónimo, rodeada de supuestos, se volvió una personalidad atractiva, multifacética, sitiada por fantasmas y dilemas. A su alrededor mitos y especulaciones se tejieron sobre su situación sentimental, sus ideas, estilo literario, preferencias y su pasado cubierto con un velo fino dificultaba el desciframiento. La intención de este capítulo no es reconstruir la biografía ni redundar en datos que autores como Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino han aportado; no obstante, se retoman hitos de la vida de la autora que contribuyen a explicar mejor su obra, ya que todo texto está relacionado con la época y los hechos que marcaron su vida.

Nellie Campobello es la primera mujer que incursionó en el cuento y la Novela de la Revolución; su importancia creció con el auge mediático de su muerte. La fecha de su nacimiento no está totalmente aclarada; Vargas Valdés y García Rufino en la investigación que realizaron, y que lleva por título *Nellie Campobello: mujer de manos rojas* (2013), revelan que las actas parroquiales señalan el año de 1900; su muerte llena de misterio y de impunidad no se esclareció cabalmente; incluso su nombre verdadero no ha sido fácil de precisar.

Este apartado pretende ampliar el conocimiento sobre la vida y obra de la autora admitiendo que, como Luis González dice (1968: 6): “La superabundancia, la escasez o la

inexistencia de fuentes de conocimiento histórico forzaron a Nellie Campobello a escribir más de la cuenta o menos de lo que hubiera querido narrar acerca de esto o aquello.”

Francisca Luna nació en Villa de Ocampo, Durango, probablemente en el año de 1900, en los límites con el estado de Chihuahua; de acuerdo con *La Enciclopedia de Municipios y Delegaciones de México*, el estado colinda al norte con el estado de Chihuahua; al sur, con el municipio de Indé; al este, con el municipio de Hidalgo; al oeste con los municipios de San Bernardo y Guanaceví. La distancia aproximada a la capital del estado es de 345 Kilómetros, esto permite observar la ubicación y la relación geográfica que existe entre un estado y otro, lo que permite visualizar el desplazamiento e importancia de una región a otra durante la Revolución.

De acuerdo con esta enciclopedia, el municipio de Ocampo incluye entre sus hombres ilustres a Tomás Urbina Reyes, protagonista importante de la Revolución Mexicana, al que Nellie Campobello dedica un relato; otra persona ilustre es precisamente la autora de *Las manos de mamá*; de acuerdo con ese documento, ella nació en 1909; se dice también que en 1984 el Gobierno del Estado de Durango le otorgó la preseña "Francisco Zarco", que se concede una vez por año a los duranguenses distinguidos. Jesús Vargas Valdés² dice que, de acuerdo a los registros, sus padres tenían lazo sanguíneo de tía sobrino; su madre fue Rafaela Luna y su padre Felipe de Jesús Moya Luna; ambos procrearon a seis tercera.



Imagen 1, mapa del territorio, fuente: *La enciclopedia de municipios y delegaciones de a México*

Se ha dicho que su nombre debió ser Francisca Luna; no llevó el apellido Moya porque no fue reconocida oficialmente por su padre. Los investigadores se valen de un registro parroquial de San Miguel; no hay otros documentos que permitan constatar el verdadero nombre y la fecha de su nacimiento.

En 1906 la familia de Nellie Campobello se va de Villa de Ocampo a Parral, Chihuahua debido a que su padre Felipe de Jesús Moya se mudó con su madre Rafaela

² Investigador que se ha dedicado 13 años a recopilar datos de la vida de la autora.

Luna³ y sus hijos a este municipio, ahí serán testigos de las luchas más importantes en el norte del país durante la época revolucionaria; Rafaela Luna se desempeñó como trabajadora doméstica para subsistir y alimentar a sus hijos; Jesús Vargas y Flor García mencionan que Nellie también se desempeñó trabajando en casas, posteriormente, Rafaela Luna se volvió costurera reconocida en el pueblo y ayudó a los soldados heridos durante la época revolucionaria; a pesar de no ser soldadera, fue notable su apoyo a los Villistas debido a que mantenía una relación cercana con el general Francisco Villa quien además le proporcionaba información acerca de los acontecimientos que tenían lugar en Parral y en Durango⁴.

En 1911, después de un año de dar inicio la Revolución Mexicana nació Soledad, media hermana de Nellie; quizá del padre de Soledad, Nellie adoptó el apellido Campbell, que castellanizado sería Campobello. Jesús Vargas ha afirmado que la madre de Nellie campobello nunca se casó, fue una madre soltera que sacó adelante a sus hijos y que el dato acerca de la unión de la madre con el supuesto médico Campbell fue un invento de Campobello.

No hay documentos que prueben que Francisca Luna haya tenido estudios de primaria o secundaria; parece que hasta 1924 comenzó sus estudios de danza, probablemente tuvo un acercamiento a la educación en casa, pues era usual en la época; en entrevistas la autora mencionó que había asistido a una escuela de la colonia inglesa para señoritas.

Nellie Campobello (1960: 343-344) habló sobre su educación y vida, y se observa que cursó estudios, cuando se hallaba en la ciudad de México, en una escuela extranjera debido a las influencias de su padrastró:

En mi escuela, aquí en la Ciudad de México, lo comprendía mejor todo: todo era solo la injusticia para los que habían ganado la verdadera Revolución. Yo iba en una escuela extranjera; mis compañeras eran maravillosas. Mi mundo entre ellas era amplio, luminoso, increíble. ¡Qué amable era la vida conmigo! Lo tenía todo: admiración, cariño, éxito, aunque, a cada paso, en medio del bienestar y de las radiaciones de alegría que me brindaba el ambiente, no dejaba yo de sentir que en alguna parte me estaba esperando el rincón donde me detendría para decir y hacer lo que solo yo habría de realizar, no obstante que rechazara esta idea y procurara a toda costa esconderme en ese círculo mío que me acogía

³ Posteriormente, apuntan los investigadores mencionados, que Felipe de Jesús Moya abandona a Rafaela y a sus hijos en casa de su madre; él era proclive al alcohol y a los juegos de azar.

⁴ En *Cartucho*, la autora deja ver este vínculo amistoso del personaje de la madre con el de Villa.

como a una niña afortunada. (..) nos amparaban dos cosas, nuestro nombre y nuestra posición.

En septiembre de 1922 murió la madre; de acuerdo con Irene Matthews (1947:45) Campobello se encontraba en Laredo; se hizo cargo de Soledad; con otros miembros de su familia viajaron a la Ciudad de México en 1923. Entre 1924 y 1925, Nellie y Gloria comenzaron sus estudios de danza. Para 1927 eran conocidas por su entrega en el ballet. En 1929 se publicó su primer libro *¡Yo! Francisca*, poemario nostálgico en el que parece reconocer su pasado, el nombre que había cambiado; el poema más significativo es uno de los “Yo” que se encuentran en el poemario (1960: 59-60):

Dicen que soy
brusca

Que no sé
lo que digo

Porque vine
de allá

Ellos dicen
que de la montaña
oscura

Yo sé que vine
de una claridad

Brusca
porque miro
de frente

Brusca
porque soy
fuerte

Que soy
montaraz

Cuántas cosas
dicen

Porque vine
de allá
de un rincón
oscuro de la
montaña

Mas yo sé que
vine de una
Claridad.

Nellie sembró de misterios su vida, se dio otro nombre, manipuló la fecha de su nacimiento; no obstante, su obra es la mejor fuente de información.

En la Habana, Cuba, presencié la muerte de jóvenes estudiantes en las revueltas que tuvieron lugar para derrocar a la dictadura; Nellie (1960:348-349) lo menciona: “Tan insignificante era en la realidad, tan endeble en la capacidad (...) de relatar lo que estaba viendo; lo que supe de las acciones heroicas de los estudiantes cubanos que morían, asesinados horas tras horas”.

Cuando se publicó *Cartucho* por primera vez, estaba integrado por 33 relatos. Se dice que llevaba una libreta verde consigo, era el manuscrito de los relatos. List Arzubide incentivó a Nellie para que fuera publicado; aunque esta obra no tuvo mayor auge, en 1940 se hizo la reedición en la que se incluyeron veintitrés relatos más; la estructura y el final de algunos que aparecieron en la primera edición fueron modificados⁵.

En 1938 publicó un tercer libro, *Las manos de mamá*, gracias a José Muñoz Cota, bajo las ediciones de Juventudes de Izquierda. El libro gira en torno a la figura materna y la relación hijos- madre durante la Revolución; la figura materna fue trascendental, aparece como una guerrera con alma de niña que se daba tiempo para jugar y bailar con sus vástagos, de coser ropa mientras cantaba; de esta forma, los hechos violentos de 1910 a 1920 fueron menguados por la madre que les mostraba una perspectiva menos dolorosa.

En 1940 se publicaron los libros *Apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa*, por la editorial Ediapsa, y *Ritmos Indígenas de México*, escrito en colaboración con su hermana Gloria, editado por la Secretaría de Educación Pública.

⁵ Algunos atribuyen a la influencia literaria que Martín Luis Guzmán ejercía sobre Campobello los que determinaron los cambios que la autora realizó a sus relatos.

Las últimas publicaciones fueron *Tres poemas* (1957) y *Mis libros* (1960); el último es una compilación de su obra. Su producción artística no solo se redujo a lo literario; de hecho, es más conocida en el ámbito dancístico, algunas investigaciones giran en torno a sus aportes a la danza. A petición de Lázaro Cárdenas, presentó en el Estadio Nacional en 1931 el ballet de masas 30-30 en la conmemoración de la Revolución Mexicana. También fue directora de La Escuela Nacional de Danza en 1937. Fundó, con ayuda de Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco, el Ballet de la Ciudad de México, que solía presentarse en el Palacio de Bellas Artes.

En cuanto a sus relaciones intelectuales⁶, se ha especulado que le permitieron crecer en el ámbito artístico, no obstante no hay de su vida sentimental pruebas que lo confirmen; mas en su obra literaria se observarían notables cambios estilísticos que fueron relacionados a la influencia de Martín Luis Guzmán.

De acuerdo a la cronología incluida en la edición 2000 de *Cartucho*, editada por Era, Nellie se presentó ante un juzgado con voz débil, incapaz de valerse por sí misma y después fue olvidada; tenía 84 años; años más tarde algunos intelectuales y alumnos exigieron que se esclareciera lo que le había sucedido; en 1998 la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal declaró que había muerto el 9 de Julio de 1986, que la pareja Claudio Niño Cifuentes y María Cristina Belmont Aguilar (ex -alumna de Nellie) la habían tenido en cautiverio para apoderarse de sus bienes; tras su muerte la habían enterrado en el "Cementerio Progreso de Obregón", en el estado de Hidalgo. Cuando Claudio Niño Cifuentes iba a ser juzgado, fue dejado en libertad. Los restos de la autora fueron trasladados posteriormente a Durango, Durango.

1.2 La Revolución Mexicana: La gestación del conflicto

Los antecedentes de la Revolución Mexicana son preguntas que aún se plantean algunos historiadores; suele soslayarse que la teoría de Charles Darwin y su impacto en algunos intelectuales como Justo Sierra repercutieron también en la mentalidad de un amplio sector de la sociedad que, desde antes de 1910, estaba cansada del gobierno porfirista. Friederich Katz (1981: 153) en *La guerra secreta en México* afirma que:

⁶ Se dice que mantuvo una relación sentimental con Martín Luis Guzmán debido a que fue ella quien le otorga el material para que él pudiera escribir *Memorias de Pancho Villa* (1940).

La historia de la mayoría de las grandes revoluciones sociales muestra una serie de características comunes. En su primera etapa, la revolución está encabezada por miembros de la clase dominante que desean cambios políticos, pero no transformaciones socioeconómicas que pondrían en peligro el poder de su clase. En este aspecto, existen notables similitudes entre Madero, en México, y hombres como Mirabeau en París en 1789-1790, y el príncipe Lvov en Rusia en febrero de 1917.

Esto fue lo que sucedió en México, las ideas comenzaron a gestarse, un grupo de intelectuales, entre los que destacaba Justo Sierra, tenían ideas de un cambio político, “una revolución pacífica”, gradual, a través de la educación; no obstante, el cúmulo de circunstancias dio lugar a la Revolución Mexicana. Antes de 1910, hubo levantamientos sociales, reclamos de campesinos, obreros y trabajadores que exigían mejores tratos, pagos y devoluciones de tierras; en el norte y en el sur del país las inconformidades incrementaban.

Francisco I. Madero, que gozaba de gran popularidad en el pueblo a pesar de pertenecer a una familia acaudalada, fue la oportunidad para que otros caudillos se aliaran en torno a su figura que promovía ideas favorables, las cuales incluían al sector campesino y la clase media que anhelaban cambios sociales, políticos y económicos para mejorar sus condiciones de vida.

En el sur, Emiliano Zapata, bajo el lema “Tierra y libertad”, demandaba que se otorgaran las tierras a quienes las trabajaban, a los campesinos, por lo que lanzó el Plan de Ayala. Francisco Villa luchaba en el norte, principalmente en Chihuahua y Durango; combatió contra Carranza, al que inicialmente había apoyado. Patricia Funes (2014: S.P.) dice que la oposición entre los partidarios de Pancho Villa y los de Emiliano Zapata procede de una diferencia estructural entre el norte y el sur de México. Los amigos de Villa esperaban que la reforma agraria deshiciera los inmensos latifundios existentes y los repartiera entre un gran número de pequeños propietarios. Los hombres de Villa eran verdaderos cow-boys, vaqueros que aspiraban a convertirse en rancheros. Los seguidores de Zapata eran fundamentalmente indios que deseaban recuperar las tierras que habían perdido a raíz de la expropiación y de colonización, se hicieron soldados temporalmente para obtener el derecho de labrar sus propias tierras.

La Revolución Mexicana es un hito en la historia del país; Conrado Hernández López, en el prólogo al libro *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del*

siglo XX, reconoce este acontecimiento como un parteaguas en la vida del país, el cual logró imponerse en el campo de las representaciones, en el imaginario colectivo de un referente esencial de la interpretación de la totalidad histórica mexicana, y del resignificarse y repensar los orígenes, las raíces y la lucha por el poder.

Surgen otras interrogantes acerca de los orígenes del conflicto, ¿Cómo se gestó la Revolución Mexicana? ¿Cómo se generó la iniciativa de un cambio? Para responder se retoman las ideas de Justo Sierra⁷, a quien se le adjudica la introducción de las ideas revolucionarias que llegaron a la sociedad.

Justo Sierra, influenciado por la teoría *Darwinista*, creía que el hombre debía evolucionar, que su paso en la historia era un proceso necesario y que la libertad era el fin último de la evolución humana, la emancipación de sistemas, regímenes, ideas que oscurecían al pensamiento; el progreso era lo que debían de buscar los hombres. A Justo Sierra se le considera uno de los intelectuales que con sus ideas y sin pretenderlo impulsaron al pueblo mexicano a levantarse en armas.

Javier Ocampo López (2010:13) señala que, según Justo Sierra, para cambiar la mentalidad de los mexicanos hacia el Orden y el Progreso era indispensable la emancipación mental a través de la educación. Por ello, no escatimó su ímpetu para fortalecer la educación como primera empresa del Estado. Sin embargo, ese proceso que debía ser progresivo, fue acelerado con la Revolución Mexicana. Alfonso Reyes en el prólogo que hace a la obra *Evolución política del pueblo mexicano* (1900/1902) que se reeditó en 1940, comenta algo acerca de la atribución que se le hace a sus ideas revolucionarias: “La Revolución se encima. No era culpa de aquel hombre; él tendía, entre el antiguo y el nuevo régimen, la continuidad del espíritu, lo que importaba salvar a toda costa en medio del general derrumbe y transformaciones venideras.”

No se le puede atribuir a este autor el surgimiento del movimiento armado de 1910, pero sus ideas fueron destellos para la sociedad, fermentaron hasta el punto de desarrollarse aceleradamente y declinar en levantamiento de armas. El autor de *El ángel del porvenir* hacía hincapié en la revolución para poder evolucionar:

⁷ Escritor, abogado, figura importante en el ámbito educativo y político; fundador de la Universidad Autónoma de México, Justo Sierra nació en Campeche en 1848.

México no ha tenido más que dos revoluciones, es decir, dos aceleraciones violentas de su evolución, de ese movimiento interno originado por el medio, la raza, y la historia, que impele a un grupo humano a realizar perennemente un ideal, un estado superior a aquél en que se encuentra; los movimientos que por el choque de causas externas, casi siempre se precipita, a riesgo de determinar formidables reacciones; entonces lo repetimos, es una revolución (...) En el fondo de la historia ambas revoluciones no son sino dos manifestaciones de un mismo trabajo social: emanciparse de España fue lo primero; fue lo segundo emanciparse del régimen colonial; dos etapas de una misma obra de creación en una persona nacional dueña de sí misma. (2010: 153)

La Revolución como un ejercicio de concientización y de confrontación para el cambio social es lo que señala el autor; no son sólo las ideas las que conducen a una revolución, es la suma de varios factores, se trata de un acumulado de disgusto general, de deseos por cambiar la situación actual, de fuerza y organización, de ideas y de valor de líderes que sean los primeros en lanzarse al llamado de la causa, dispuestos a luchar no solo por él, sino por la gente que lo sigue y confía en él. Ya lo menciona Everardo Gámiz Oliva (1978:5):

Una revolución se origina cuando son afectados seriamente los derechos, las libertades, los intereses morales, cívicos y económicos del pueblo, o, al menos, de las mayorías, y tal situación fermenta en la conciencia colectiva ansiedades de liberación y de justicia. La perpetuidad de individuos en el poder, el absolutismo de un dictador y su camarilla, los privilegios de determinado sector social contrastado con la miseria, la nulificación ciudadana, la abyección de un sistema de injusticia, de exagerada desigualdad social, la violación de las leyes civiles y humanas; todo ello, en nuestra patria, llevó a la conciencia de nuestro pueblo sentimientos de rebeldía que debían al contacto de la primera chispa revolucionaria.

Un cúmulo de factores desencadenó un levantamiento armado con ansias de cambiar la situación, la continuidad de los abusos y el estancamiento. Por lo que si bien, Justo Sierra con sus ideas tuvo algo que ver con el despertar de la razón del pueblo mexicano, fueron también el descontento, el cansancio de una sociedad subyugada por un gobierno que duraba más de treinta años.

Francisco Bulnes (1900: 416-417) señala que fue la entrevista del periodista estadounidense James Creelman con Porfirio Díaz en 1908, la pobreza, la poca inversión en el sector agrario y otros factores los que desencadenaron el movimiento Revolucionario:

La dictadura murió en 1908, en brazos de la intriga denominada conferencia Creelman; su sepelio tuvo lugar el 15 de abril de 1910, ordenado y presidido por la convención anti-releccionista; y desde el 18 de noviembre de 1910, comenzó el velorio del ilustre difunto,

que no ha podido concluir en más de diez años. El aspecto de la convención anti-reeleccionista fue imponente por la significación de sus miembros. Por primera vez se ve en una asamblea mexicana de representantes de clubs políticos, a rudos aldeanos, a lo más sombrío del medio pelo social, del medio pelo literario, del medio pelo profesional.

La Revolución se había aplazado bastante tiempo; la declaración de Díaz de que el país ya estaba preparado para que alguien más asumiera la presidencia desató lo que se gestaba; Bulnes (1900:404) refiere que en agosto de 1909, el gobierno tenía dos caminos; Porfirio Díaz, no habiendo preparado, y resuelto a no preparar, un sucesor que reconstituyese la dictadura orgánica, precipitó la caída del país en la anarquía.

Había dos clases de anarquía; la conocida, la perenne durante sesenta años, movida por un gobierno de facciones revolcándose tetánicas en un militarismo pretoriano, y la anarquía social profunda, excepcional, no conocida, y emanada de un triunfo del peladaje sobre la sociedad y la civilización: el triunfo del ejército sin caudillo, que hiciera dictadura, o el triunfo de las guerrillas, que convirtieran a la patria en una caverna de trogloditas.

¿Cómo las ideas un hombre de letras ligado a los estratos más altos de la sociedad pudieron llegar a los grupos de campesinos y obreros? Fue mediante sus discursos políticos, sobre todo porque estos grupos padecían los mayores estragos de un gobierno que beneficiaba a los hacendados y a los intelectuales y no a los que trabajaban la tierra sufriendo abusos por parte de los hacendados. Bernardo Subercaseaux (2016:136) dice que la centralización del poder durante el porfiriato posibilitó el despojo agrario y la concentración de la tierra, lo cual explica el surgimiento de una protesta a gran escala, básicamente rural, aunque no articulada, puesto que obedecía a circunstancias y situaciones distintas; emergió así en el campo un movimiento popular diverso que generó demandas agrarias, que fue el corazón de la rebelión, “un abajismo” que dio cuerpo a la Revolución.

Justo Sierra observó el devenir histórico para tener en cuenta los errores, la lucha por la independencia y situarse en su época. Ahí estaba el primer paso para la evolución que tanto propugnaba, el llamado a la libertad, la conformación de una “agrupación viviente y organizada, no en derredor de un hombre, sino en torno de un programa” (ibídem: 246). Aunque en su obra esté marcada la idea de evolución, la Revolución a la que se refería no era un

movimiento armado; “vámonos por lo lento”, decía. Una revolución intelectual hubiera sido grata a su espíritu.

Pero esta teoría evolucionista, científicista que prometía progreso, una necesaria revolución en la conciencia, fue germinando en la conciencia principalmente en los estratos sociales de la élite, sus mismos discípulos retomaron sus ideas y las manejaron de acuerdo al interés que tenían de tomar el poder; Friederich Katz menciona (2011: 47) que el partido reyista era más fuerte de la oposición:

Tenía una base dentro de la oligarquía (...) muchos hacendados apoyaban a Reyes. Los que no querían a los *Científicos*, a los banqueros- estos grandes financieros que habían surgido en México- se opusieron al partido Científico. Ellos no querían la caída de Díaz (...) lo que ellos querían era que Reyes fuera vicepresidente, para tomar el poder cuando muriera Díaz.

Parece que las ideas de Justo Sierra están alejadas de ser uno de los motivos que diera lugar a un verdadero cambio; podría parecer descabellado introducirlas en un análisis de las causas que incidieron a la ideología y la gestación del conflicto sus ideas; sin embargo, Reyes jugó un papel dentro de la Revolución, su partido fue uno de los que compitieron contra Madero y se hacían llamar *Los Científicos*. No obstante, Justo Sierra es un motivo más; existen otras causas que incidieron con mucha fuerza en la gestación de la Revolución Mexicana. Friederich Katz (2011: 39) habla de las causas inmediatas de la Revolución:

Cuando se examinan los factores que llevaron a una revolución, hay que examinar dos tipos de cosas que no son idénticas. Una es ¿por qué la gente está insatisfecha? Ya mencionamos antes la pérdida de tierras y el problema generacional; yo añadiría todavía un factor muy importante, la desigualdad de los impuestos (...) Eso era un factor más de insatisfacción. Otro era una crisis económica que provenía de Estados Unidos, donde había una crisis cíclica que afectó a México: millares de personas perdieron su trabajo.

Para Katz (2011: 40-41), lo que ayudó a provocar la revolución fue la percepción, por parte de muchas personas, de la debilidad del régimen; un segundo factor es que el momento más peligroso para cualquier dictadura es cuando abre algunos espacios políticos y la gente se moviliza; y en México la campaña de Madero, la apertura política que la entrevista de Creelman desató, permitieron una gran movilización popular; esto fue un factor decisivo

que impulsó a mucha gente, completamente desilusionada de lo que estaba pasando, a meterse a la Revolución; la lucha por los ideales tomó fuerza a pesar de que el régimen quiso apagar el fuego.

Es importante conocer los antecedentes de la Revolución Mexicana, los motivos que la propiciaron, las piezas que se fueron embonando hasta desembocar en el conflicto armado; el malestar social por las condiciones precarias y de abusos que vivían los sectores más vulnerables; incluso, las ideas darwinianas fueron insertadas en la realidad mexicana por parte de los intelectuales de ese periodo histórico, quienes a través de sus discursos llegaron como un eco a la sociedad, generando la posibilidad de un cambio que no podía esperar más.

En la Revolución Mexicana se pueden detectar tres momentos claves, sus inicios, su proceso de construcción y finalmente, su configuración hasta que estalló en 1910. El año de 1913 fue la segunda etapa de esta lucha, que incluye con mayor fuerza a Francisco Villa y a Venustiano Carranza. Pancho Villa era reconocido en Chihuahua; Zapata, en el Sur; Álvaro Obregón, en Sonora. Esta etapa se retoma en los siguientes apartados, ya que interesa Chihuahua y Durango como puntos claves. La última etapa sería la decadencia de la División del Norte, incluye en ella los últimos años de la Revolución, cuando Villa pospone la reforma agraria por la que tantos se habían unido a las filas que él comandaba; esta decisión condenó a este personaje al declive, los campesinos le retiraron su apoyo y finalmente tuvo que acceder a retirarse de la lucha a cambio de posesión de tierras en Chihuahua.

1.3 La importancia de Francisco Villa en el norte

Carlos Martínez Assad (2015:16) dice que “toda historia acontece en un espacio geográfico. La historia regional privilegia el lugar donde acontece un movimiento y lo construye”, ha enriquecido la historia nacional “develando acciones y estableciendo diversos vínculos que incluyen aspectos del ámbito internacional”. Luis González (1968: 3-4) apunta que “se descubre en cada pueblo su originalidad, su individualidad, su misión y destinos singulares, hasta se olvida lo que tiene de común con otros pueblos”.

La historia regional otorga cabida a los protagonistas excluidos de la historia oficial, cuyos nombres no trascendieron y fueron olvidados por los historiadores oficialistas, permite observar la versión de los vencidos, de los que pasaron desapercibidos; para Martínez Assad (2015:19), “una región determinada entra en contradicción con un movimiento social donde un actor se opone a un adversario y ambos luchan por sus objetivos y por el control de la historicidad, haciendo valer sus acciones y un sistema de ideas”.

Durante el porfiriato, el capital se movía a favor de los hacendados y de las clases opulentas del país; la modernización afrancesada de México era valorada por un amplio sector de la clase dominante, mientras otros subsistían precariamente y sufrían maltratos y abusos, sobre todo en las haciendas, donde los caciques generaban deudas interminables que debían de pagar los trabajadores e incluía la sumisión de sus hijos y esposas para con el patrón; no había autoridad que los defendiera, ni trato cívico para ellos; a las haciendas de vez en cuando llegaban sacerdotes; los peones y sus familias eran obligados a asistir y a confesarse, dichas confesiones valían para que los patrones detectaran si alguno de ellos había robado algo. Dice Everardo Gámiz (1978:6) que en algunas comarcas las haciendas y estancias eran visitadas sábados y domingos por sacerdotes, debiendo los peones y sus familias asistir a misas y rosarios; la confesión era obligatoria.

El martes o miércoles siguientes, hacía irrupción en el lugar la Acordada, que aprehendía a tal o cual campesino por haberse apoderado de una gallina, de una cabra o de alguna cosa de la hacienda. Era conducido al monte inmediato donde se le cintareaba hasta que ratificaba la confesión que había hecho al cura. ¿El castigo?... A veces se consideraba castigado con la *golphiza* que había recibido, pero en otros casos el infeliz era condenado “a *filas*” en lugares remotos.⁸

Existía una alianza entre los hacendados y el clero secular; la violencia, los abusos y despojos de tierras eran constantes en Durango; en Villa de Ocampo, municipio de este estado, nació en 1900 Nellie Campobello. Conocer las historias de Durango y Chihuahua durante la Revolución Mexicana ayuda a comprender aspectos que aún no son claros o se dan por entendidos.

⁸ La Acordada se refiere a un tribunal, creado en 1719, encargado de ejercer poder y castigo para enjuiciar a los delincuentes. Para 1736, se le confirió al juez de la Acordada la capacidad de patrullar los caminos y capturar a los delincuentes. Con “a *filas*”, así se le denominaba al movimiento de ser desterrado del lugar, una especie de exilio forzoso.

Los precursores de la Revolución en Durango, según Gámiz (1978:12), fueron Severino Ceniceros y Calixto Contreras, quienes sumaron fuerzas para defender a los indígenas que estaban siendo despojados de sus tierras, ricas en guayules⁹ de cuyo látex los hacendados adquirirían grandes beneficios articulados con el gobierno. Las matanzas de indios por parte del gobierno para desalojarlos de sus tierras fue otro agravio que condujo al pueblo de Durango a buscar un cambio, mediante elecciones o de manera violenta con una rebelión.

Everardo Gámiz (1978:34) dice que las fuerzas revolucionarias que hicieron su entrada en Durango eran de caballería; presentaban un aspecto pintoresco; con armas pasadas de moda, como carabinas, escopetas, machetes; algunos portando solo un cuchillo al cinto, muchos de ellos llevando en el pecho y en el sombrero crucifijos y escapularios, imágenes de santos y especialmente de la virgen de Guadalupe. Aquello causaba hilaridad a los porfiristas que daban al movimiento el nombre de “revolución del huarache”; participaba ahí gente del campo, marginada y explotada.

Gámiz menciona a los protagonistas que en 1911 se habían distinguido en Durango; el general Luis Moya era uno de ellos que pudo ser pariente de la autora de *Cartucho*. Se dice que el padre de Nellie Campobello era Felipe de Jesús Moya. Gámiz encontró el discurso del Coronel González quien, acompañado del general Moya, llegó a Suchil, Durango, para hablar sobre cómo entendían la Revolución y las causas por las que participaban en ella:

Me siento muy satisfecho al dirigirle la palabra a este pueblo tan apeteido como escarmentao pa'explicarle la causa y afeuto de nuestra conducta apetitosa y esautamente revolucionaria. Venimos peliando por el Sufragio Efeitivo y la No-Reeleición, porque Sufragio quiere decir que suframos todos por parejo y el Efeitivo, que todos tengamos los afeutos del intercambio financiero y los derechos aduanales que nos corresponden en el consorcio macabro de las relaciones conyugales y en el patrimonio congénito unisexual de la producción y el consumo; y por qué la No-Reeleición inifica que la leición que este pueblo apeteido ha experimentado, no la vuelva a repetir, y debe tomar escremento en el campo de nuestras luchas, desfendiendo los postulados de don Francisco I. Madero. Los invito a que se reviaten de esta juerza de eunucos de la libertá. ¡Viva Madero!" (: 37).

⁹ Es un arbusto propio de estas regiones del cual se extrae el látex para elaborar diversos productos como el caucho hipoalergénico.

Este discurso del Coronel González indica que en la lucha se encontraba a personas con niveles culturales bajos que, sin embargo, al dirigirse a la gente de los pueblos la animaban a participar utilizando discursos que aparentaban “alta cultura”, aunque más bien este discurso se puede tomar como ejemplo de la forma en que muchos caudillos trataban de imitar los recursos expresivos de otras personalidades y que habían resignificado de acuerdo a como entendían lo que estaba aconteciendo.

No obstante uno de los luchadores que iniciaron la Revolución en el estado de Durango, antes que Francisco Villa se volviera figura importante, fue Jesús Agustín Castro, quien trabajó en molinos de metal “Tecolotes” y la compañía “Moctezuma”, en ambas experimentó la explotación por parte de jefes extranjeros; trabajó también en la compañía de Tranvías de Lerdo hasta 1910; de acuerdo con Everardo Gámiz, en este año convenció a sus amigos de otras regiones de brindar su apoyo a Francisco I. Madero; el 20 de noviembre, Agustín Castro y sus seguidores repartieron armas en la colonia de Santa Rosa de la ciudad de Gómez Palacios.

Durango es importante no sólo porque nació ahí la autora a la que se le dedica esta investigación, sino porque también Doroteo Arango era oriundo de ese estado. Nellie Campobello hace constantes referencias a este hombre.

El autor de *La Revolución en el Estado de Durango* dice que Francisco Villa nació en Rancho Grande, “en las goteras de la ciudad de San Juan del Río, Durango”; su verdadero nombre era Doroteo Arango. Unos dicen que el apellido de Villa se le aplicó porque su abuelo paterno fue Jesús Villa. Otros afirman que desde muy joven, y por haber agredido a un hacendado que había abusado de su hermana, se unió a una gavilla de bandoleros que capitaneaba un individuo llamado Francisco Villa, con el que merodeó por algún tiempo en la comarca de los Estados de Durango, Chihuahua y Sinaloa; al morir Francisco Villa en una gruta de la Sierra Madre, Doroteo se impuso ante los integrantes de la gavilla diciéndoles: “Desde este momento yo soy Francisco Villa”; por su valor y entereza sus compañeros lo reconocieron como su jefe y siguieron merodeando, burlando la persecución de las Acordadas y haciendo a éstas caer en emboscadas, hasta que estalló el movimiento al que Villa se unió.

Sus dotes como estratega, su conocimiento del territorio y de la gente en el norte del país lo llevó a sobresalir y fue reconocido rápidamente como jefe; Friederich Katz (1998:

12-15) menciona la fuerza que Villa tenía como figura real, simbólica e imaginaria ante la sociedad y sobre todo ante el pueblo chihuahuense y duranguense. La región era lo que más importaba aunque tenía la capacidad y contaba con los recursos humanos y estratégicos para hacer una guerra a escala nacional.

En 1913, Doroteo Arango se erigió gobernador de Chihuahua y derrotó varias veces al ejército de Huerta; destaca la toma de Zacatecas en junio de ese año. Posteriormente, aprovechando la presidencia de Roque González Garza ante la Convención Revolucionaria,¹⁰ se volvió la cabeza de la administración del norte; sus allegados Juan Escudero, Miguel Díaz Lombardo y Luis de la Garza Cárdenas fueron nombrados por él secretarios de Relaciones Exteriores, Hacienda y Comunicaciones, respectivamente.

En 1915 su ejército comenzó a debilitarse, las pérdidas de sus hombres de confianza llegaban una tras otras; algunos terminaron traicionándolo. En 1917 Villa ordenó la ejecución de diecisiete ciudadanos norteamericanos, por lo que el presidente Thomas Woodrow lanzó una búsqueda en su contra, la cual fracasó. 1915 fue el año del derrumbe de Pancho Villa.

En 1920 a la muerte de Carranza, se le concedió al Centauro del Norte el perdón y se le otorgaron tierras en Parral, Chihuahua, con la condición de que se alejara de la vida política y militar, aceptó y vivió en su rancho hasta 1923, año en el que es asesinado.¹¹

El pueblo de Parral apoyaba a Villa, ahí Nellie Campobello vivió el proceso de la lucha hasta 1923 cuando viajó con su familia a México.

1.4 La importancia de Parral como punto de encuentro

Chihuahua fue uno de los estados donde la Revolución tuvo mayor auge debido a que era territorio de Francisco Villa; constituía el punto de encuentros; como dice Gámiz (1978:47), ahí Villa tomó el mando de las fuerzas revolucionarias de la región; la División del Norte se formó con las fuerzas de Villa más las tropas de Chihuahua que mandaba el general Maclovio Herrera y las de Durango encabezadas por los generales Tomás Urbina¹², Severino Ceniceros, Calixto Contreras, Orestes Pereyra y Juan E. García.

¹⁰ Grupo que habían formado los jefes revolucionarios en Aguascalientes para asumir la soberanía del país.

¹¹ Ver Pancho Villa, personaje central de la Revolución Mexicana. <http://ntrzacatecas.com/2015/11/16/pancho-villa-personaje-central-de-la-revolucion-mexicana/>

¹² Quien también es mencionado en los relatos de Nellie Campobello.

Para Gámiz, Chihuahua y Durango fueron fundamentales en la Revolución Mexicana como centros de combate, pero también de intensa lucha por la redención campesina, por la reforma agraria; fueron regiones en donde se desarrollaron los sucesos más relevantes. Friederich Katz (1998: 51-55) analiza el papel estratégico de la región en la que vivió Nellie Campobello y es el ambiente del cual habla la autora, el espacio en el que se desarrollan los acontecimientos y se mueven los personajes de *Cartucho*:

El 20 de Noviembre- especialmente en Chihuahua- toda una serie de gente del campo se sublevó donde el gobierno no esperaba ninguna revuelta. Y el exbandolero Pancho Villa se sublevó en la región de Parral (...) es la zona de Chihuahua la que logra mantener una sublevación que no se puede apagar (...) era una revolución de un tipo muy especial de campesinos, tenían, no solo el derecho, sino el deber de portar armas, tenían tierras propias, tenían excepción de impuestos, en muchos casos; tenían una autonomía mucho más fuerte que los pueblos indígenas, se les consideraba ciudadanos. Y todos estos derechos los perdieron en la época porfiriana. En los años 1850 y 1860 habían sido los héroes de Chihuahua: ellos luchaban contra los apaches. Ahora se habían convertido en Campesinos pobres que la gente ya no admiraba, que habían perdido su estatus social, su independencia y en parte también sus tierras.

En Chihuahua había un apoyo significativo a la Revolución y a la figura de Villa, sus combatientes tenían fama de ser muy buenos estrategas y tiradores, la gente portaba armas y además los unía el desprecio a su gobernador Enrique Creel y a su clan familiar los Terrazas-Creel, quienes dominaban al estado en los aspectos económicos, políticos y sociales. Las fricciones aumentaron cuando, señala Katz (1998: 48), “Enrique Creel, que era el gobernador de Chihuahua, organizó a través de policías secretos estadounidenses de la agencia privada Furlong, una red de agentes dentro del partido liberal. Entonces el gobierno estaba informado de todo lo que pasaba en el partido liberal”.

Otro factor que menciona Katz (1981:30) consistía en que Terrazas tenía los medios, compartidos por muy pocos hacendados norteros, de imponer por la fuerza un sistema cada vez más impopular de servidumbre por endeudamiento a sus trabajadores, la mayoría de los cuales lo aceptaba de mal grado. Este sistema de endeudamiento no solo era manejado en esta región, sino en Durango también. Llama la atención de que a pesar de ser estados donde el salario agrícola había mejorado durante los últimos años, algunos hacendados ejercían el sistema de endeudamiento para someter y explotar lo más posible a

la servidumbre; hubo excepciones, a veces los peones se unieron a la lucha junto con los hacendados, esto sucedió sobre todo en Sonora y es un acontecimiento que retoma Friederich Katz en *La guerra secreta en México* (1981:30). La toma de Ciudad Juárez fue otro suceso importante ya que significó la caída de Porfirio Díaz del poder; al respecto Katz (1981: 65) apunta:

Ocupando una ciudad fronteriza los revolucionarios podrían tener el estatus de “beligerantes. Una vez que se les reconociera el estatus de beligerantes podrían comprar armas legalmente en Estados Unidos. También implicaba que no solo estaba ocupada ciudad Juárez, sino que la Revolución se estaba extendiendo por todo el país.

Madero tuvo que someterse a los acuerdos de ciudad Juárez, según el cual el ejército federal iba a ser la única fuerza militar en México; Madero no quería que triunfara la revolución campesina, pero tenía que tomar acuerdos para que lo apoyaran.

En el Norte, sobre todo en Chihuahua, fue donde el movimiento revolucionario tomó fuerza; según Katz (1981: 152), se debió a que en el sur la lucha se debilitó por la estrechez de los intereses que representaba, mientras que en el norte tenía una base social más amplia, todos se sumaban e identificaban con los ideales por los que se había iniciado la lucha, además de que contaban con las herramientas para combatir, portaban armas hasta las mujeres. La ubicación influyó de manera importante, era un punto estratégico para las batallas, tráfico de armas, zona fronteriza de escape. Hidalgo del Parral, escena donde varios de los relatos de Nellie Campobello se desarrollan, era centro estratégico además por las vías del ferrocarril del Norte; de acuerdo con Irene Matthews (1997: 83), era éste el constante blanco de las fuerzas del gobierno y la guerrilla.

Magdalena Sofía Pérez Martínez (2001-2009) coordinadora del Fondo Revolución del Archivo Histórico de Parral que se encuentra en el Museo de Antropología e Historia de Chihuahua dice que Parral jugó un importante papel durante la lucha armada de 1910 ya que fue protagonista de importantes batallas y lugar de apoyo logístico para los ejércitos de ambos bandos en sus diferentes etapas; las familias parralenses tuvieron una participación decisiva en los acontecimientos revolucionarios.

No podemos dejar pasar que Francisco Villa mantuvo siempre una relación muy estrecha con Parral y sus alrededores, tanto en sus años de juventud, como durante la lucha armada y después de su rendición hasta su asesinato en esa ciudad.

Esta sección integra expedientes por demás interesantes que nos hablan de las diferentes etapas de la lucha revolucionaria y nos dan pautas de análisis para entender y situar la participación de Toribio Ortega, Maclovio Herrera, Jesús y Luis Herrera, José de la Luz Herrera, Guillermo Baca, José de la Luz Soto, Joaquín Téllez, entre otros.

Los nombres de algunos protagonistas aquí mencionados se hallan en los relatos de *Cartucho*, como Guillermo Baca y los hermanos Luis Herrera, así como la importancia de la región. Francisco Villa decía que Parral le gustaba hasta para morir ahí; Parral es un punto clave de la historia, “la Segunda del Rayo” es una calle importante en *Cartucho*; “del Rayo” se refiere a la principal festividad de Parral, ahí festejan a la virgen del Rayo, como lo dice Nellie Campobello (2005: 129-130):

La Virgen del Rayo se estremeció de dolor, las estrellas de su enagua casi se desprendieron. Brilló tanto aquel momento, que por eso se ha quedado en la mente de todos [...] Julio creía en la Virgen del Rayo, por eso ella oyó su deseo [...] Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó u a estrella de las de su vestido. La estrella lo abrasó.

En la sección “Fiestas y Funciones” del Fondo Revolución Mexicana del Archivo Histórico de Parral, hay un apartado dedicado a la festividad de la Virgen del Rayo. Parral y la Segunda del Rayo es el contexto inmediato de Campobello; Durango aparece como la añoranza de su madre que sufre al saber que han asesinado a alguno de sus paisanos.

Parral fue un centro minero y ganadero; ahí se desarrollaban las más importantes actividades económicas del estado desde su fundación en 1631. El Fondo Revolución del Archivo Histórico de Parral ofrece información sobre los ingresos y egresos de la cárcel de Parral durante la Revolución:

La policía genera informes diarios de la entrada y salida de pasajeros a través de los hoteles, casas de huéspedes y mesones de la ciudad de 1912 a 1916.

Se registra una gran cantidad de movimientos de ingresos y egresos por pagos de nóminas, manutención de presos, caballada, gastos de escritorio, construcción de comisaría y gendarmería, reparación es de la cárcel, compra de armas y municiones, herrajes, compra de leña, carbón y petróleo para linternas de policías.

Esta información es importante porque aclara la forma en que muchos revolucionarios fueron acallados para mantener control sobre la situación.

En 1912 Francisco Villa tomó la plaza de Parral, enseguida reclutó hombres para protegerla. Las confiscaciones que los villistas llevaron a cabo fue para indemnizar a las viudas e hijos de los combatientes están asentadas en actas que se encuentran en el Archivo Histórico de Parral:

Una situación interesante producto de la lucha armada y del ejercicio del poder son las confiscaciones que se hacen de las propiedades y bienes de los enemigos del grupo de poder en turno. En teoría, el beneficio económico obtenido tenía como destino, indemnizar a viudas y huérfanos, recompensar a los soldados inválidos y financiar la Revolución.¹³

En 1920 se da por concluida la Revolución Mexicana; el país entró en un proceso de reconstrucción, de cambios, de ajustes. Horacio Valencia (2011:1) dice que en el arte se incluyeron los temas revolucionarios, “aflozaron nuevas expresiones y formas de ver la realidad y la transición del país”; en la pintura surgió el muralismo representado por Rivera, Orozco y Siqueiros; “en el campo de la música el corrido se consolida ineludiblemente como medio de transmisión de noticias, combates, hazañas o derrotas”; aparecieron nuevas formas de contar la realidad social; “los escritores buscaron las correlaciones entre su obra y el medio socio-histórico en que les tocó participar”; algunos estuvieron en los campos de batalla; “el cuento y la novela fueron las formas narrativas que se desarrollaron como productos estéticos”.

La fase armada había dejado estragos en todo el país, que aún con desconcierto comenzaba a reestructurarse; los aspectos socio-culturales dieron cabida a nuevas formas de pensamiento, de incursionar en el arte y proponer un estilo propio; surgió la novela de corte histórico que abarcaba los sucesos de 1910 a 1920.



Imagen 2, Titular de la muerte de Villa, fuente: *archivo histórico de Parral, Fondo Revolución (Reservado)*.

¹³ Las citas son retomadas del catálogo del Fondo Revolución.

La muerte de Francisco Villa en Parral, Chihuahua, el 20 de julio de 1923, fue altamente simbólica, traducida como el fallecimiento del movimiento armado.

1.5 *Cartucho* y la producción cultural femenina de 1929-1940

Este apartado reconoce el contexto de producción y recepción de la obra de Nellie Campobello y su relevancia en las artes de su época; se abordará de manera general las participaciones de personalidades en el ámbito literario; el papel de las mujeres en el plano cultural es relevante pues, como señala Irene Matthews (1997:169), “toda historia analítica debe incluir el genio y la voz de la mujer, tal como lo hizo Nellie Campobello bajo un imperativo histórico y literario.”

Después de la Revolución Mexicana, los artistas aportaron sus interpretaciones sobre ésta. Se pretendía formar una identidad nacional con rasgos distintivos y la consolidación de la clase media; se crearon estereotipos del mexicano bajo el traje de “charro” y la mujer es representada como “la china poblana.” Alejandro Ortiz Bullé Goyri (2007:23) dice que la Revolución Mexicana significó no sólo una agitación social y política en el país, sino también una nueva conciencia de modernidad, de ser mexicano y formar parte del conglomerado mundial; el arte fue uno de los espacios donde esta nueva idea de modernidad fue objeto de debate y propuestas artísticas.

Se estaba reconfigurando el ser mexicano, los rasgos de su cultura, su lugar en el mundo, sus intereses y personalidad. La Revolución había dejado secuelas en todos los aspectos, el país estaba en reconstrucción política, cultural, social, económica; el pasado había marcado las perspectivas y sembrado dudas pero también esperanzas de renovación y modernización; había un anhelo por articular el pasado y el presente, lo que acaba de acontecer y lo moderno, lo nacional y lo universal. Para Ortiz Bullé Goyri (2007: 18), no era sólo el hecho de que el arte mexicano de la época posrevolucionaria expusiera en sus contenidos aspectos y reflejos de la gesta armada y que fuera el medio idóneo para difundir y poner en discusión los ideales revolucionarios, sino, ante todo, de que en sus distintas manifestaciones, los artistas mexicanos lograron amalgamar tradición y vanguardia en sus

propuestas formales. La originalidad del arte mexicano posrevolucionario se encuentra en su sentido moderno y universal en un ámbito nacional.

En este periodo se manifestaron distintas expresiones artísticas: las nacionalistas, con ideales posrevolucionarios, y las vanguardistas, que importadas del extranjero, eran adaptadas a la realidad mexicana. Castro Leal (S.F: 87) señala que de la Revolución Mexicana nació un impulso de descubrimiento y afirmación nacionalista; se pudieron apreciar mejor las expresiones vernáculas y populares; la pintura incluyó temas y asuntos nacionales, como en los cuadros de Saturnino Herrán que presentan aspectos y ambientes de la vida indígena. La música recogió melodías y tonadas populares en las canciones y rapsodias de Manuel M. Ponce.

El muralismo adquirió auge en la década de 1930; Frida Kahlo fue una de las principales exponentes, sus obras expresaban las ideas de restitución de identidad que propagaba el nacionalismo revolucionario, su misma imagen y vestimenta acentuaban esta idea; sus pinturas tuvieron impacto a nivel internacional¹⁴. Diego Rivera también fue uno de los principales representantes del muralismo en México.

En la música también prevaleció el nacionalismo, la canción bravía, el jarabe tapatío con ritmos propios de México, los corridos tomaron relevancia, eran cantos a personajes que habían participado en la Revolución. José Vasconcelos, al frente de la Secretaría de Educación, impulsó el nacionalismo hasta en las canciones.

Ignacio Fernández Asperón, conocido como “Tata Nacho”, fue compositor destacado de estas expresiones musicales denominadas “melodías de antaño”. Juan Nepomuceno Torre Blanca, Miguel Lerdo de Tejada, entre otros, integraron los valores nacionales a la música regional mexicana con coplas y sonecitos de la tierra. La música de mariachi tenía importancia dentro de este ambiente, para 1920 se había consolidado y en 1930 seguía teniendo gran acogida por parte del pueblo. Chabela Villaseñor Ruiz fue la primera cantautora de corridos mexicanos; también incursionó en la pintura y en el periodismo. Concepción Michel fue otra autora de corridos y de obras pictóricas, realizó acompañamiento vocal a los registros visuales del movimiento muralista mexicano realizado por Tina Modotti en 1929, cantó los hechos ocurridos durante la Revolución, de igual forma, escribió obras de teatro y estudió las culturas de las comunidades indígenas.

¹⁴Cuando André Breton conoció a Frida, la invitó a exponer sus pinturas en Nueva York y en París.

El teatro mostró las raíces étnicas y el equilibrio con la novedad; con la vanguardia, había cabida para la experimentación, las nuevas propuestas equilibraban lo originario con lo moderno. Ortiz Bullé Goyri (2007: 24) apunta que:

Había algo más, había una necesidad de recuperar y reconocer las raíces étnicas y culturales, al mismo tiempo que de encontrar expresiones que desvelaran el rostro y la identidad del ser mexicano. Y en ello, el arte teatral y su dramaturgia tuvieron un papel sustantivo. A diferencia de lo que pudiera pensarse, se realizaron propuestas teatrales audaces y alejadas de la idea convencional del teatro realista.

Entre los escritores de teatro más importantes de esta época se encuentran Rodolfo Usigli, José Gorostiza, Germán Cueto y María Luisa Ocampo; estos se inclinaron por lo nacionalista, por la Novela de la Revolución y el impacto que había tenido en la sociedad; el grupo de Contemporáneos se inclinaban más hacia la poesía y los movimientos literarios que estaban en boga en Europa sin soslayar la realidad mexicana. El *Estridentismo* se encontraba en el punto medio entre las raíces autóctonas de México y las propuestas europeas. Bullé Goyri (2007: 17-18) observa que a pesar de los embates y discusiones sobre la llamada “literatura viril”, hubo un desarrollo diversificado, no sólo bajo la tendencia de la narrativa de la Revolución Mexicana; Manuel Maples Arce, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, entre otros, dan fe de ello; a la par la música sinfónica mexicana alcanzó un nivel extraordinario entre los años de 1920 a 1940. Además es cierto que la Novela de la Revolución Mexicana, inaugurada con Mariano Azuela en 1911 y su novela *Andrés Pérez Maderista*, seguida de *Los de abajo* (1916), considerada la obra cumbre del autor, le dio una fisonomía a la literatura mexicana particular y la puso en el mapa literario internacional.

Los autores más importantes que abordaron el tema de la Revolución fueron Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Francisco L. Urquiza, Rafael F. Muñoz¹⁵, entre otros; la primera mujer fue Nellie Campobello¹⁶, esto también lo afirma Laura Cázares (2016: 17):

¹⁵ Estos nombres no son los únicos que incursionaron en el movimiento literario, pero son los que he retomado por mencionar algunos sin el ánimo de denostar a otros.

¹⁶ Posteriormente otras autoras escribieron acerca de la Revolución, actualmente se conocen a muchas autoras que abordaron el tema revolucionario, sin embargo es Nellie Campobello quien lo inaugura y se incluye dentro del canon.

Tanto si se reduce como si se amplía el periodo que comprende la novela de la Revolución, es obvio que hay un predominio masculino en la producción literaria. Son pocas las escritoras que han escogido como tema esta etapa histórica (...) Nellie Campobello es la primera y una de las pocas escritoras de este ciclo narrativo que vivió la Revolución, en el norte del país.

Jorge Fornet (1994: 4) dice que la novela de la Revolución Mexicana sería el *non plus ultra* de la virilidad; el restringido acceso de las mujeres a la cultura limitaba el potencial de escritoras. Posteriormente a la aparición de *Cartucho*, otras obras escritas por mujeres comenzaron a ser publicadas. Sin embargo, Yael Sucaria (2016: 6) señala que *Cartucho*, en principio, no formó parte del grupo de escritores de la novela de la Revolución Mexicana “que privilegiaba el valor testimonial del enfrentamiento bélico”; fue en 1935 cuando Berta Gamboa la inserta en el corpus del ciclo de la revolución. Para Kemy Oyarzún (Pratt, 2004: 255, en Yael Sucaria, 2016), Campobello afirma la presencia de un nuevo sujeto en las letras de la nación mexicana, “marca un cortocircuito en el sistema patriarcal mexicano y latinoamericano”.

Los embates a los que se enfrentaba Campobello eran no solo al predominio de los discursos masculinos, el discurso oficial también se alzaba en forma de estandarte que se sobreponía a los demás buscando desacreditar otras perspectivas, probablemente más crudas pero más cercanas a los hechos debido a la posición social y a la región desde la cual habían sido vividas, Josebe Martínez (2017: 157) señala:

En ese contexto, la escritura sobre la Revolución era marcial, guiada por el ethos de la dirigencia oficial, producida por prohombres o intelectuales patrios, de uno u otro calado, pero por hombres que conferían a su escritura un poder de alcance político estatal. También se confiere a la escritura las funciones de acto notarial de la época, el poder de explicación de una realidad histórica impresionante y nueva, y se la considera capaz de gestionar mecanismos que diluciden, realcen y asienten el devenir histórico. Estos planteamientos reflexivos inherentes a lo que fue la narración del proceso revolucionario no resistirían la tentación de una línea oficialista que no quería ser deudora de sus principios aunque, surgida de la rebelión, tampoco podía renunciar a ellos. Las novelas sobre la Revolución se escriben desde la Revolución institucionalizada.

El contexto cultural del país determinó la recepción de las narrativas surgidas a partir de la Revolución, la posición política y lo que se decía en la obra literaria determinaba la forma en la que los autores serían tratados por la élite intelectual. Nellie Campobello en un

principio fue criticada por su posición explícitamente villista en *Cartucho*. Su obra no fue tan bien acogida como *Las manos de mamá* (1938) porque fue considerada una obra violenta¹⁷; *Las manos de mamá* ofrecía una perspectiva de ternura, se leía como un homenaje a la madre proteccionista y gustó más a los lectores de la época; se ignoraba en ese momento que el discurso femenino estaba proponiendo un diálogo entre las perspectivas femenina y la masculina para desacralizar el discurso dominante. Campobello (1960: 357) confesó que *Cartucho* fue poco reconocido y bastante cuestionado:

Otros muchos comentarios despertó mi libro, pero, a pesar de todo, iba yo a pagar muy cara la tremenda osadía. Comenzaron las calumnias en mi contra; me desfiguraban como si no me conocieran (...) En cambio conocí a otras personas a las cuales les encantaba el libro, y esto me hacía feliz.

Otras escritoras que pasaron casi desapercibidas fueron Antonieta Rivas Mercado que incursionó en la escritura, la pintura y en la política, fundó el Teatro Ulises y formó el patronato para la Orquesta Sinfónica de México; Azucena Rodríguez (2014: 21) dice que Nellie Campobello y Antonieta Rivas Mercado vivieron en carne propia, aunque desde diferentes frentes, la Revolución Mexicana; tienen en común la escritura de un proyecto historiográfico reivindicador dedicado a Francisco Villa y a José Vasconcelos, respectivamente. Azucena Rodríguez se refiere a la obra *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940)¹⁸; no obstante, cabe mencionar que *Cartucho* es también un esfuerzo historiográfico por las características que se señalan en esta investigación.¹⁹

Carmen Mondragón tampoco obtuvo mayor reconocimiento, sus pinturas son conocidas al igual que algunos datos polémicos de su vida. Es importante mencionar que si bien otras escritoras abordaron el tema de la Revolución, fueron posteriores a *Cartucho*²⁰ y muchas mostraron rasgos parecidos; se ha considerado que la obra de Campobello influyó

¹⁷ Ver estado de la cuestión en el primer capítulo.

¹⁸ De acuerdo a la declaración que Campobello da a Emmanuel Carballo.

¹⁹ Aspectos micro históricos y regionales, además de la recuperación de datos, fechas, nombres que se relacionan con las que proporcionan los archivos.

²⁰ María Luisa Ocampo, ya mencionada por su incursión en el teatro, también escribió sobre la Revolución, en 1945 publicó su primera novela *Bajo el fuego*, que comparte similitudes con la técnica narrativa de la voz infantil de *Cartucho*, ambas se narran desde el recuerdo y resaltan la situación familiar durante el conflicto bélico. Carmen Báez es otra escritora que narra acerca del hecho histórico en su libro de cuentos *Los robapájaros* publicado en 1957. María Esther Nájera publicó *Carne viva* (1943), *Tierra seca* (1945), *Pasajeros de segunda* (1950) y *Poza negra* (1960). No obstante estas escritoras no están contempladas como tales dentro de este primer periodo por la fecha en la que publican sus obras.

en ellas. Al respecto de la distinción entre la escritora duranguense y otras autoras, Azucena Rodríguez (2014: 20) apunta:

Las particularidades de la recepción de Nellie Campobello y la exposición de los temas en su obra permiten enlazar una revisión de otras autoras que nacieron en la primera década del siglo XX, vivieron las vicisitudes de la guerra civil y llevaron este asunto a algunos de sus relatos, aunque también se dedicaron a otros temas (en tanto que Campobello dedica exclusivamente su narrativa a la Revolución).

Fueron pocas las mujeres que destacaron en el ámbito cultural durante el periodo posrevolucionario; predominaban las perspectivas masculinas en las obras literarias, las representaciones teatrales, la música y la pintura. Nellie Campobello (1960: 363) destaca esta situación: “El problema que tenía yo que pensar fue éste: ¿Quién publicaría mi obra? Entre nosotros, los escritores -la mayoría de ellos no ven con simpatía, o no veían antes, que la mujer se ocupara de escribir”. Frida Kahlo destacó más que otras; Nellie también, pero en el aspecto dancístico; su obra literaria fue mencionada por los intelectuales, pero para el público pasó desapercibida; es en este siglo que *Cartucho* y sus demás obras literarias se están reivindicando. En parte, el rechazo hacia su obra se relacionaba con su postura villista:

Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila. A todos sus hombres los clasificaban de horribles bandidos y asesinos. Yo leía esto día a día, escuchaba las odiosas calumnias y comprendía la injusticia, la barbarie de estos nuevos ricos mexicanos (...) Yo me decía ¿qué hacer?, ¿por dónde empezar? (Campobello, 1960: 344)

Nellie Campobello publicaba por la necesidad de expresar, pagar deudas o hacer justicia a personajes olvidados, según se observa en la entrevista con Emmanuel Carballo; su legado literario es único, proporciona una perspectiva diferente en La Novela de la Revolución; actualmente, la recepción de la obra se puede analizar con nuevos ojos. Ella escribió:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en el que yo vivía no era propicio a mi deseo. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona; pero yo sabía escalar árboles y cerros. (1960: 343)

Laura Cázares (2006) que compiló estudios importantes surgidos de investigaciones a nivel maestría y doctorado, en colaboración con Maricruz Castro Ricalde, destaca la importancia de la autora de *Cartucho* en las letras mexicanas del siglo XX y específicamente de un movimiento literario dentro del periodo marcado en este apartado, señalando que es una de las autoras que conforman el canon; no obstante su marginalidad debido a que sus obras son “muy difíciles” de conseguir, no suelen ser reeditadas y existe poca distribución de ellas.

Para Laura Cázares son pocas las mujeres que lograron consolidarse dentro del canon literario. Para que *Cartucho* se tomara en cuenta implicó un gran esfuerzo de su autora ante el predominio de las perspectivas masculinas. Para Josebe Martínez (2017: 159) la obra de Campobello significó terminar con la tradición de los relatos amalgamados de la revolución que algunos intelectuales se esforzaban por hacer creer a una nación que había vivido de lejos el conflicto, pero que gracias a la autora duranguense se pudo conocer otra perspectiva del hecho histórico:

La ciudadanía mexicana llegaba al referente de la Revolución a través de las distintas memorias y relatos sobre la misma, relatos que —como hemos mencionado anteriormente— grosso modo adoptaban una imagen estereotipada, generalizadora y consensuada con la que se inducía a la ciudadanía a identificarse. Campobello rompe este proceso de naturalización y aprehensión del ayer al crear fisuras en el relato cliché del conflicto. Sumergirse en la Revolución no significa vivirla de la manera en que su recuerdo estaba siendo programado desde el poder, sino radicalizar un tipo de experiencia literaria que multiplica y evidencia las contradicciones de un relato hegemónico.

En la actualidad, Campobello es reconocida como la fundadora de la perspectiva femenina sobre los acontecimientos de la Revolución, un referente desde un punto de vista distinto del abordaje de la realidad; sin embargo, a pesar de las investigaciones realizadas, su obra aún no ha sido suficientemente acotada dentro de la literatura y de la disciplina histórica, se observan aspectos que faltan ser analizados.

Capítulo II

La articulación histórico-literaria

2.1 Entramado de relaciones: discursos historiográfico y literario

Guillermo Tovar de Teresa (1991) dice que una cosa es el pasado, los hechos reales, y otra la construcción mental que elaboramos; nuestra historia tiende a ser mitológica, aglutinante en arquetipos y paradigmas. La historia es la narración de acontecimientos donde los hechos y testimonios prevalecen, pero se construyen y se retocan con ayuda de algunos recursos literarios para recrear la narrativa de ese suceso que debe ser retratado lo más fielmente posible. La historia se reconstruye a partir de hitos temporales que marcan la estructura social, filosófica, política, económica de un país y del mundo.

Trazar líneas divisoras imaginarias para fisurar las relaciones entre la historiografía y la historia de la literatura empobrece la convergencia de disciplinas que se sustentan recíprocamente; ambas narran sucesos, el lenguaje es el medio por el cual se dan a conocer los acontecimientos y tienen procesos creativos como afirma Cristian Ignacio Vidal Barria (2014: 271):

La historiografía, como textualidad, es una narración. Los acontecimientos que se quieren plasmar requieren de un trabajo que en nada se diferencia al proceso de creación literaria. Es necesario que el historiador consigne uno o varios personajes, establezca una secuencia temporal y nos vaya relatando la manera en que los hechos fueron ocurriendo.

Los préstamos literarios que hace la historia la vuelven más atractiva para el lector; Alfonso Reyes (1944: 71) indica que el procedimiento literario por excelencia es la ficción. En los historiadores encontramos el recurso constante a las ficciones para representar lugares y personajes, con descripciones en que hay reflejos imaginados, y con retratos en que parece que presta su pluma al novelista, por lo que las características narrativas se vuelven similares aunque no persigan los mismos objetivos; en su caso, a la literatura no le preocupa demostrar con documentos los hechos que relata²¹; para la historia, los documentos constituyen su base.

Alfonso Reyes afirma que no hay literatura en pureza ni historiografía límpida, ninguna disciplina puede jactarse de solventarse por sí misma sin que otra la enriquezca; en *El deslinde*, define la *función ancilar* como los préstamos de servicios que existen entre las disciplinas del espíritu, sean de índole temático, semántico o noemático; el servicio de la

²¹ Si bien a la literatura no le interesa demostrar con documentación la veracidad de los hechos que relata, es en uno de sus subgéneros en los que este aspecto tiene relevancia: la novela histórica y en el caso de la llamada Novela de la Revolución en la cual se incluye a *Cartucho*, los hechos que se narran adquieren el estatuto de realidad representada como historia que encuentra en la literatura la forma de enunciar una verdad vivencial más profunda que la expresada por la historiografía.

función ancilar puede ser directo o inverso; en el primer caso, el préstamo es de lo literario a lo no literario; en el segundo, lo literario toma de lo no literario; ya sea que la literatura ficcionalice temas históricos, o la disciplina histórica tome el estilo y recurra al imaginario para construir la narración, ambas disciplinas se articulan y han encontrado la comunión para poderse manifestar; incluso, la literatura constituye el espejo de verdades profundas:

La literatura puede ser citada como testigo ante el tribunal de la historia o del derecho, como testimonio del filósofo, como cuerpo de experimentación del sabio. Cuando parecen haberse agotado sus documentos más externos, todavía puede darse indicios sobre la conciencia profunda, sobre el estado mental de un hombre, sus asociaciones metafóricas, sus “constelaciones” y “complejos” (1944:56).

Paul Ricoeur (2013:906) dice que “la Historia imita en su escritura los tipos de construcción de la trama recibidos de la tradición literaria”; la obra puede ser un gran libro de historia y una extraordinaria novela. Para Alfonso Reyes (2004:96-98), la “novela historiante” puede ser corroboración o fuente auténtica o relativa, de acuerdo a la dosis de historia que la obra literaria aproveche; “lo sorprendente es que esta interconexión de la ficción con la historia no debilita el proyecto de representancia de esta última, sino que contribuye a realizarlo”.

Ricoeur reconoce al reconstruir la representación de hechos históricos que la ficción juega un papel importante; existen huecos que la literatura cubre sin debilitar el carácter histórico; se trata de representaciones de acontecimientos que la memoria realiza de manera inexacta; en el discurso histórico también se desmantelan intereses, fines y medios de acuerdo con la postura del historiador; señala que, por ejemplo, la descripción de la Revolución Francesa realizada por Michelet es comparable a *Guerra y paz* de Tolstoi, donde el movimiento procede de la ficción a la historia y no de la historia a la ficción. La literatura ha demostrado su compromiso y capacidad para desempeñarse en el campo de la historia. Luis Alberto Arrijo Viruell autor de *Pueblos de indios y tierras comunales. Villa Alta, Oaxaca: 1742-1856*, en el seminario “Los cabildos: Nuevas perspectivas para su estudio” (2019)²², dijo que los literatos en otras partes del mundo son los que están recuperando importantes acontecimientos históricos, se hallan escribiendo historiografía y trasgrediendo esas fronteras que algunos han trazado entre historia y literatura.

²² Impartido en las instalaciones del salón de posgrado de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, el 26 de abril de 2019.

Para Pablo Hernández Castro (2015: 121), la relación entre historia y literatura genera encuentros que permiten reconocer la realidad; ahí se establecen construcciones socioculturales e imaginarias donde la diferencia radica más en su objeto que en su objetivo de fondo, que es establecer una comprensión de la realidad de las personas y su relación con el mundo; ambos ámbitos son susceptibles de transmitir la memoria social y cultural, que devela comportamientos, actitudes y estructuras mentales de los grupos humanos a través del tiempo.

La diferencia radica en que a la historiografía se le considera la historia oficial; a la literatura se la recela por su carácter ficticio; sin embargo, cuando el historiador encuentra vacíos históricos, recurre a la ficción; Vidal Barría (2014: 2071) dice que el novelista, al igual que el historiador, debe utilizar estrategias que den coherencia y cohesión a lo que escribe; pero no basta afirmar que la historiografía se vale de los elementos propios de la narración para posicionarlos en el mismo nivel. La característica que más desestabiliza el discurso histórico es la necesidad del historiador de completar los vacíos que deja su disciplina, lo que se llama verdad histórica. Son vacíos o indeterminaciones –como lo denomina Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*–, hechos que no se pueden comprobar y donde el historiador asume con mayor libertad el permiso para ficcionalizar el hecho histórico.

Paul Ricoeur (2013: 907) recuerda que se ha pretendido separar a la literatura de la disciplina histórica; esto tiene que ver con la documentación y con lo que han dicho historiadores clásicos, como Von Ranke, y se ha mal interpretado:

A la expresión de Ranke: conocer el pasado *wie es eigentlich gewesen* (el pasado tal como se ha producido realmente.) El *wie* –que equilibra paradójicamente el *eigentlich*– adquiere entonces el valor tropológico del “tal como”, interpretado, alternativamente, como metáfora, como metonimia, como sinécdoque, como ironía. Lo que Hayden White llama función “representativa” de la imaginación histórica.

Este “tal como” demuestra la flexibilidad de ese *como fue, como pudo haber sido, o tal y como se recuerda*, y en todos los casos es verdadero, es equivalente a la verdad de quien lo vivió, en el caso de las narraciones que parten de un hecho histórico testificado.

La historiografía y la historia literaria son narraciones, productos de un sujeto que escribe a través del tiempo, que cuenta una verdad en la que tanto lector como autor

establecen un pacto: el lector creará lo que le narre el autor, mientras éste le narra con ingenio una situación. La historiografía puede ser una buena historia literaria, la historia literaria puede ser una fuente historiográfica; una mala historiografía al igual que una desafortunada historia literaria sería una negación en la Historia, pues son narraciones que deben atrapar a su lector con su estilo narrativo. Ambas disciplinas construyen conocimiento a través del discurso, una se pueda apoyar en las herramientas de la otra; Castro Hernández (2015) dice que una construcción narrativa no es más que una representación de las cosas a través del lenguaje, donde se edifican percepciones e ideas sobre el objeto de estudio.

La historia se vale de algunos recursos literarios para recrear la narrativa de los sucesos históricos. Hayden White (2003:112) afirma que el historiador es un narrador, su sensibilidad lo conduce a elaborar un relato sobre un conjunto de hechos que deben ser representados lo más fielmente posible a la “realidad”; se busca reconstruir de manera “objetiva” los hitos del tiempo que marcan la estructura social, filosófica, política y económica de un país y del mundo para tratar de comprender su presente; al no haber una realidad, sino realidades, y al ser un sujeto el que las observa, deja huellas del acontecimiento en manuscritos, actas, objetos, pinturas o fotografías, las fuentes y la versión, que no pueden estar desligadas de la subjetividad; la ciencia no está libre de subjetividades.

La literatura también se ha servido de documentos y archivos históricos para reconstruir historias, desde las cartas que se convierten en testimonios para escribir la biografía de un individuo hasta las actas y documentos que se encuentran en los archivos de la nación y las entrevistas que se recogen para comprender el desarrollo de ciertos momentos.

Es importante considerar a los autores que han escrito novelas históricas a partir de su experiencia, porque constituyen testimonios vivos, vivieron en carne propia los estragos de guerras y las revoluciones; a partir de esas vivencias, escribieron novelas de calidad literaria.

Ciertas obras literarias se pueden abordar como discursos historiográficos, como textos referenciales dentro de un contexto histórico, incluso que pretenden ofrecer datos con “objetividad”, con precisión, apegándose a la historia oficial, pero que, por ser

expuestos desde el espacio literario, no dejan de ser efectos de realidad, es decir, artificios literarios, ejemplos de ello son: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* de Nellie Campobello, *Tropa vieja* (1937) de Francisco L. Urquiza, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro²³.

Muchos escritores se han propuesto ligar su quehacer estético a la disciplina histórica, valerse de los artificios literarios y construir discursos historiográficos con cierta precisión; éste es el caso de la llamada Novela de la Revolución que, al pertenecer a la corriente literaria del realismo, incluye datos, fechas; algunos pueden tomarse como referentes o posibles fuentes historiográficas, aunque no sea su principal función servir como tal. Si bien su pretensión es literaria, puede incluir datos históricos que no están en pugna con los efectos estéticos que matizan la obra y que la verdad histórica no está separada de la verdad poética a la que se refiere Octavio Paz en *El arco y la lira* (2003) y en el cual señala que “las palabras en el poema van más allá de su significado simple”, en ellas existe algo más íntimo que se encuentra oculto y que el lector debe develar para no quedarse con una idea superficial o equivocada de lo que se quiso decir. Alfonso Reyes (2004: 99) dice que la novela es susceptible de ofrecer a la historia descubrimientos o corroboraciones voluntarias, involuntarias y aún violentas; ahí se encuentra también la exposición histórica, intencional. Hay una historicidad latente en la novela; también el historiador inserta recursos literarios a la historicidad.

Algunos historiadores afirman que la base de sus argumentos y de la reconstrucción del pasado son únicamente los documentos, las fuentes, los archivos; no obstante, este factor no es suficiente; se puede corroborar el dato con la documentación y los archivos pero la transcripción de datos es también una interpretación de los hechos²⁴ de quienes escribieron esos documentos (cartas, inventarios, crónicas, memorias), y tienen una postura ante lo investigado.

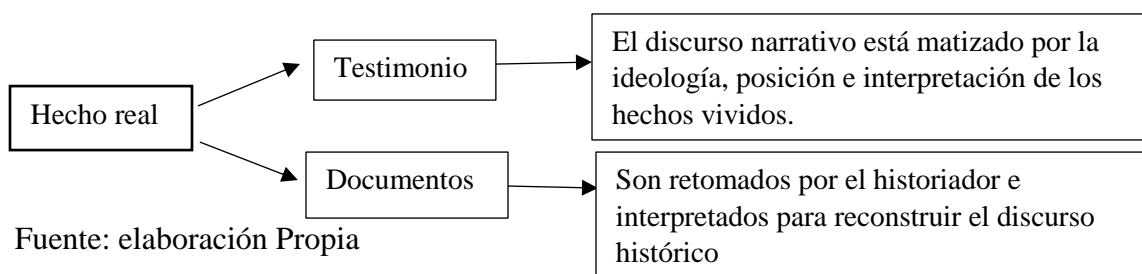
A propósito de las pruebas documentales en la narración, Paul Ricoeur (2013) dice que son condicionamientos que se le imponen a los escritores que buscan los cruces entre la

²³ Cabe señalar que estas narrativas poseen el valor del testimonio y la historia oral la cual las distingue de otras narrativas de corte histórico. Ver características del esquema de la pág. 43 en la que se clasifican las tipologías.

²⁴ “Algunos documentos, sobre todo los inventarios pudieron estar manipulados por intereses de quienes lo elaboraron”, dijo Yovana Celaya en el seminario “La fiscalidad municipal: análisis y perspectiva” impartido en el salón de posgrado de la Universidad de Ciencias y artes de Chiapas en 2019.

narraciones históricas y literarias; éstas no se limitan a los datos que encuentra, sino que explora en las profundidades, representa una determinada época de la historia²⁵, vitaliza un documento rígido que pasa desapercibido a cierta clase social, personajes e historias locales; por ello, Ricoeur formula la pregunta: “¿Quién es más insolvente, el historiador o el novelista?” Hayden White (2003: 45) afirma que la historia no es más que una forma de ficción; todos vemos la misma historia, pero la contamos de manera distinta. Los hechos históricos son acontecimientos sociales que, a pesar de ser un solo hecho, la experiencia individual de cada uno está relacionada con la distancia temporal entre el acontecimiento y el sujeto, con su posición social, económica, su carácter y su cultura. He realizado un esquema para exponer lo siguiente:

Cuadro 1. El hecho real



No se trata de separar las disciplinas, ni de desestimar una u otra, sino de observar sus relaciones; los escritores que tocan aspectos históricos en sus obras, o que narran desde su testimonio, cuentan su realidad y la representan de tal o cual forma de acuerdo con su estilo, su perspectiva y postura; se trata de una de las tantas formas de hacer historia. Por lo tanto, historia y literatura mantienen un vínculo, sus fronteras son elásticas.

2.2 Hermenéutica: el juego del testimonio, la interpretación y representación en el discurso histórico

²⁵ Hay obras literarias que recuperan las leyendas, las historias orales tan importantes para la cultura y para entender las mentalidades de las personas en determinado momento histórico; las novelas, los cuentos rescatan estos registros que para la historia pasan desapercibidos y pueden responder a preguntas que aún no se han respondido; *Madame Bobary*, *El Periquillo Sarniento* son ejemplos de novelas que otorgan datos de carácter psicológico de una marcada clase social, de personajes comunes, de la forma de vestir, etcétera, de una época. En México y en otros países se ha relegado a la microhistoria, la historia regional y local, así como a personajes o hechos que, por no figurar como “relevantes” o por la escasez de documentación, se soslayan.

Las escuelas y corrientes historiográficas se reconfiguran constantemente, surgen formulaciones que incluyen otras disciplinas; desde la escuela Rankeana²⁶ hasta las nuevas propuestas de historia cultural se incluyen no solo cambios temáticos, sino también modos de afrontarlos. Un relato puede integrar diferentes disciplinas. Jaume Aurell (2005: 182) señala que la sociología es desplazada como la disciplina más influyente en la historia; en lugar de ella, aparecen hegemónicas la antropología y la teoría literaria porque proporcionan los principales conceptos metodológicos y epistemológicos a la disciplina histórica.

La nueva historia cultural incorpora novedosas perspectivas que incluyen a la literatura como apoyo fundamental de la historia; asimismo, la objetividad no constituye una limitación del espectro analítico; la subjetividad se reconoce como un factor del cual el historiador no se desliga debido a que lleva consigo una carga cultural e intereses que influyen en su interpretación de las cosas, del mundo y de la sociedad. Jaume Aurell (2005: 183) apunta que la nueva historia cultural rechaza el reduccionismo del historicismo clásico y de la historia económica, abandona el sueño de la objetividad, reconoce el papel fundamental de la interpretación en la reconstrucción histórica y, dejando de lado anticuadas aspiraciones ingenuamente totalizadoras, opta por la vía intermedia de la ciencia social interpretativa. Para Aurell, la comprensión prima sobre la explicación, la narración sobre la estructura y la hermenéutica sobre el análisis causal en el acceso al conocimiento del pasado.

El enfoque cultural proporciona al historiador una multiplicidad de puntos de vista que aumenta la credibilidad, sus vertientes pugnan por el conocimiento pretendiendo alcanzar la objetividad, pero habrá un matiz subjetivo; el sujeto puede observar, sentir y tratar de aprehender las características del objeto o sus elementos; sin embargo, se forja una “imagen” de la realidad y no su verdad última.

Recientes estudios cuestionan el quehacer histórico; uno de ellos es *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, coordinado por Conrado Hernández López (2003); ahí se plantea la reconfiguración de los métodos, las escuelas, los enfoques y nuevas propuestas que incluyen a la literatura como otra forma de representar hechos históricos, otorgándole peso a la hermenéutica como método interpretativo con el que

²⁶ Escuela propuesta por Von Ranke, su obra principal es *La historia de los papas*.

acceden los testimonios de un acontecimiento histórico al discurso historiográfico; se desafían los límites que se le habían impuesto a la literatura al restarle sustento debido a las fuentes de que se valía, así como de los artificios literarios que utilizaba. Luis Torres Rojas (2003) dice que la historia misma es insensata y que a lo sumo su reflexión es lo único sensato; por lo tanto, es importante reconocer los distintos modos de comprensión histórica y de la significación discursiva con la cual se estructuran tanto la representación como el sentido que se le otorga a la obra.

La experiencia u observación de un acontecimiento histórico no está desligado de la interpretación y el sentido que le otorga cada sujeto de acuerdo a sus intereses, trayectoria de vida y nivel cultural. Pablo Hernández Castro (2015: 120) apunta que la narrativa histórica tiende a la construcción del conocimiento, pero no es ajena a elementos de subjetividad y ficcionalidad que se introducen en él; suele expresar cargas sociales, culturales y mentales propias de su contexto. Los historiadores al tratar de descubrir la verdad del pasado, ejecutan operaciones en las que utilizan la imaginación y ciertos recursos literarios para comprender sus fuentes de información y expresar sus interpretaciones; anhelan acercarse a la verdad última, a la realidad en sí, pero no lo consiguen, saben que alcanzan la verosimilitud, una aproximación a dicha realidad; finalmente, el método del historiador no es muy diferente al de un testimonio, si algo tienen en común es que los primeros se acercan a “la verdad” a través de documentos, no contienen en sí al hecho real acontecido, solo son registros que para consolidarse deben ser interpretados por el historiador para poder explicarlos y criticarlos.

Toda mirada histórica se hace desde un presente que es observado históricamente para entenderlo, de manera similar sucede con el testimonio de un acontecimiento histórico. Torres Rojo habla de una “historia conceptual” relacionada con la historia de las ideas y la historia cultural sin evadir la acepción política que permite enfocar la importancia de lo lingüístico con la historicidad encaminada hacia las verdades históricas y su comprensión que impacta en las representaciones que se hacen de los acontecimientos.

La historia escrita basada en un testimonio es una representación de lo vivido u observado, la realidad histórica es lo real acontecido y es inasequible por lo efímero de las acciones; aun siendo un hecho de larga duración lo que se observe y se escriba, continuará siendo una representación de lo sucedido. A finales del siglo XX este señalamiento fue

retomado y aceptado en el gremio. Juan Carlos Ruiz (en Conrado 2003: 4) ahondó en esta idea:

Con el ahora denominado retorno o resurgimiento de la narrativa y tras décadas de fuertes impugnaciones positivistas y objetivistas a las representaciones. Las bondades de la representación literaria al servicio de la representación histórica: mientras el historiador narrativo tradicional aspiró a la mimesis de la historia vivida, las humanidades y las ciencias sociales en formación reconocieron en el discurso una cualidad multifacética con capacidad para soportar una gran variedad de interpretaciones de significado.

Es natural encontrar rasgos subjetivos en las representaciones que se llevan a cabo a pesar del esfuerzo porque estas sean objetivas; existe el temor a la falsedad que se pueda dar en la representación; no obstante, aquí podemos hablar de tres puntos importantes, el primero es acerca de la ética de quien hace una representación, ésta se refleja en el discurso y el espectador puede percibir su compromiso en la exposición; en segundo lugar se encuentra la expresión: la forma en la que se proyecta o narra un hecho no está separada del uso de algunas metáforas, hipérbolos, epítetos, metonimias, entre otras figuras retóricas de las que los sujetos se valen al expresarse no solo de forma oral, sino también visual, musical y escrita y que permean en la representación. La tercera es la forma mental que toma un evento específico, el significante del significado; el significado es el concepto y referente universal que tenemos acerca de algo o alguien, pero el significante varía en cada uno, un ejemplo puede ser *La Guerra Cristera* (1926), de manera general la mayoría conocen aspectos de este suceso, las razones por las que tuvo lugar y pueden hablar del tema, pero quien haya vivido este acontecimiento puede vincularlo con una experiencia concreta.

Torres Rojo (en Conrado 2003) dice que suele recaer ambigüedad sobre lo expresado; la confirmación de la verdad o la falsedad de lo expresado corresponde a la hermenéutica de la expresión; la figuridad de las proposiciones son solo significativas en su relación con la estructura de la verdad y, aunque auténticas históricamente, no lo son en su realidad primera como sentido figurado o enunciado traslaticio de predicados reales que, en su configuración absoluta, es irreductible a las propiedades de la lógica, configurando más bien un lado especial de la inconceptualidad y, por tanto, de la verdad y su comprensión.

Lo metafórico es una de las auténticas modalidades de comprensión, al igual que lo simbólico y lo mítico atraviesan por el lenguaje y se enuncian tal y como se interpretó, se le figuró o asumió; por tanto, la falsedad que es uno de los temores más grandes de los historiadores no debe perseguirse para juzgarse, sino que debe ser entendida como una forma mental ligada a la relación objeto- sujeto y su historicidad, lingüística y temporalidad. Karl Popper (1985) en *Realismo y el objetivo de la ciencia* sostiene que “la búsqueda de la verosimilitud es una meta más clara que la búsqueda de la verdad”.

Por lo tanto, *Cartucho* es una representación que la autora realizó de la Revolución Mexicana de la cual fue testigo, ahí radica la diferencia entre la interpretación de alguien que lee los documentos oficiales de un hecho histórico y los explica, con el de quien vivió los acontecimientos. Nellie Campobello pertenece al grupo de autores que escribieron de la Revolución no solo desde lo que documentaron o lo que les contaron, ella narra desde el recuerdo de lo vivido, lo observado y escuchado en su momento, de ahí la importancia de su valor testimonial.

Al respecto, la tradición hermenéutica, cuyos principales exponentes son Paul Ricoeur, Martín Heidegger, Wilhelm Dilthey, Friederich Scheleiemacher y Hans George Gadamer²⁷, dice que todo texto debe tenerse por verdadero; en este sentido, Octavio Paz señala (2014) que lo que va implícito en el decir del poeta encierra otras verdades, su palabra nunca es enteramente histórica; la verosimilitud es la clave de quien ha vivido los hechos y los ha interpretado para escribir un discurso con pretensiones historiográficas. Los historiadores interpretan los documentos de los cuales se valen para escribir discursos historiográficos; pretenden la verdad histórica, mientras que las representaciones literarias enuncian la verdad poética o la verdad profunda que la historiografía no se atreve a expresar. Ambas se basan en datos que otros interpretaron de esa forma; son vestigios de una representación más que puede fundamentar lo que buscan exponer como verdadero; la única diferencia quizás entre historia y literatura son los estilos de narración de la interpretación, los tipos de discursos que construyen, pues cada uno persigue distintas intenciones.

²⁷ Posteriormente se sumaría para continuar con la tradición hermenéutica: Maurizio Ferraris quien es retomado por el aporte que realiza al extender el concepto al ámbito historiográfico.

La hermenéutica, desde las disciplinas filosófica y literaria, ha buscado contribuir y compartir con la historia intereses que permitan articularse y llegar a “lo real” mediante metodologías que lo acerquen a la comprensión de un hecho. La hermenéutica es la ciencia de la interpretación y la recreación de un hecho o texto redactado con un sentido histórico²⁸. El problema en un principio fue establecer el método con el que procedería la hermenéutica para relacionarse con una disciplina como la histórica en la cual las fuentes y la objetividad juegan un papel primordial. No obstante, la hermenéutica basada en los principios de *intencionalidad* integra a objeto y sujeto para construir la “conciencia de” la comprensión de lo real, accediendo de esta forma al “circulo hermenéutico de la comprensión” como construcción de un sujeto temporal que supone el reconocimiento de diferentes lenguajes y diferentes accesos a la realidad.

En este sentido, Hans Georg Gadamer en *Verdad y método* (1993) apunta que la temporalidad juega un papel crucial para explicar todo lo que se expresa sobre lo acontecido en el pasado; se trata de una interpretación debido a que el tiempo separa al sujeto de su objeto de estudio, ya no se está presente para capturar lo sucedido hace años, lo observado es capturado con los ojos; la memoria puede retener pero no es copia fiel de lo acontecido, el hecho tal y como sucedió pertenece al pasado y es el pasado el que lo convierte en objeto, debido a que el sujeto que fue testigo del hecho histórico puede situarse a distancia de su objeto para comprenderlo y captar las intenciones racionalmente; lo comprendido e interpretado es lo que podrá representarse, pensar según sus conceptos e imágenes y “no según las nuestras, y avanzar por ese camino hacia la objetividad histórica, éste era el presupuesto ingenuo del historicismo” (1959: 19); por esta razón, en el último siglo se ha llegado a articular la hermenéutica con la historia, los teóricos más flexibles y sensibles tuvieron la necesidad de reconocer los vínculos sólidos entre ambas disciplinas.

El sujeto observador es el único que puede cambiar y mirar con distintos ojos al pasado, situándose en el presente busca comprender al hecho histórico, y su método es la hermenéutica. Nellie Campobello en *Cartucho* otorga una interpretación de lo que vivió durante la Revolución Mexicana partiendo de un acontecimiento real con una temporalidad específica que le permitió comprender en la edad adulta lo que percibió de niña. *Cartucho*

²⁸ Es importante señalar que en algunos casos tiene este sentido, más no se puede aseverar que dicho precepto busque generalizar. La hermenéutica juega un valor fundamental de igual forma al leer un texto con distintos sentidos y fines al histórico.

se publicó once años después de la conclusión de la lucha y los años de distancia permitieron que la autora pudiera realizar la recreación de los sucesos con un sentido histórico. Su estilo narrativo desde el cual accede a la verdad también indica la genialidad de su narrativa: la voz narradora tiene el encanto de la niña púber, que observó y escuchó, que estuvo en el acontecer real; no obstante la que recrea y permite acceder a esta interpretación es la Nellie adulta, a la que se le ha acusado de la crueldad por la objetividad con que narra los sucesos.

Pretender la verdad universal es una idea ingenua, si la historia busca representar la verdad, ¿la literatura entonces representa lo aparente?, la verdad histórica no es unívoca e inapelable pues es un entramado de subjetividades. La verdad es inasible, hay interpretaciones verdaderas para diferentes sujetos, por ello es que encontramos ensayos como los de “Historia de un error”, “Historicidad y deconstrucción”, “Historia y narración” en *Historia de la hermenéutica* de Maurizio Ferraris (2005), que rompen con los presupuestos históricos ligados a la validez, comprobación y desestimación que se hacía a la literatura basada en representaciones históricas.

La hermenéutica no castiga a la libertad creadora, esa posibilidad de enunciar tal y como se comprendió, partiendo del significante del sujeto que le permite restablecer lo vivido, lo narrado u observado, rememorar el pasado tratando en todo momento de no dejar escapar algún aspecto menospreciado o desapercibido por los historiadores positivistas.

2.3 *Cartucho*: Historicidad y ficcionalización

Este apartado se articula con lo anteriormente expuesto ya que es preciso vincular la importancia del testimonio y la hermenéutica con los conceptos de ficcionalización e historicidad en la obra de Nellie Campobello. Si bien la hermenéutica juega un valor fundamental en *Cartucho* debido a que la autora testimonió los hechos más importantes que tuvieron lugar en Parral durante la Revolución Mexicana, no es el único elemento a rescatar; la ficcionalización va de la mano con la hermenéutica y las formas estilísticas por las que el historiador o escritor accede a la recreación de lo acontecido y recurre a la historicidad para otorgar el estatuto de realidad a su discurso.

Tres estudiosos son los que se retoman en este apartado: Françoise Moulin Civil con el texto: “Historia y ficción en *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo (2004)”;²⁹ Wolfgang Iser con “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias” (2004), y “Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico” (1993) de Martina Guzmán Pinedo, los primeros, desde la disciplina literaria; y la última, desde la histórica, los tres abordan la historia y la ficción como un entramado de tejidos complementarios y de signos mutuos que propugnan la ambición: la de reordenar, reconstruir la realidad e incorporar a sus respectivas disciplinas el imaginario, esfuminando fronteras que separan la invención literaria y la reconstrucción histórica.

Desde la perspectiva literaria, la ficción es una manera en que incorporar la realidad, y en la cual la experiencia del sujeto que escribe permite recrear escenarios, ya que lo imaginario parte de un hecho conocido, del cual el escritor representa la imagen que percibe de acuerdo a la forma en la que organiza su experiencia. Wolfgang Iser (2004) menciona que las ficciones literarias incorporan una realidad identificable que está sujeta a modificaciones imprevisibles; por ello, la ficcionalización es un acto de sobreposición a la realidad que si bien está presente, la ficción como artificio también se encuentra implícita como una dualidad disponible para diferentes propósitos. Iser (2004: 939-955) señala que:

Las ficciones literarias abrazan otra condición que las separa de la mentira: ellas descubren su ficcionalización, lo que la mentira, en cambio, no puede permitirse. Por lo tanto, las ficciones literarias contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino “discurso espectacularizado” (escenificado, hecho espectáculo), indicando así, que lo que es dicho o escrito sólo debe tomarse como si estuviese refiriéndose a algo, en donde fácticamente todas las referencias están suspendidas y sólo sirven como guías para lo que debe ser imaginado.

Dicho de otro modo, la ficcionalización contiene en su estructura un doble significado latente, uno subyace al otro de acuerdo a los propósitos con los que se realiza; ésta puede ser para mantener velada una verdad, para contar una verdad distinta a la que se conoce, o explorar situaciones que *podieron ser*. Al respecto, Iser destaca la primera; por lo tanto, el uso especial que se hace de los cuentos comienza por ficcionalizarlos, ya que se vuelven

²⁹ Teórico de la recepción, retomó muchas de las ideas de Roman Ingarden.

signos para develar una realidad oculta, como si únicamente el significado ficcionalizado de la narración pudiese traer a la luz lo que permanece esquivo.

La ficcionalización desde la perspectiva de Iser (2004) es también el artificio literario que permite al autor desdoblarse en personaje; estar presente para uno mismo y todavía verse como si uno fuera un otro, es una condición de “éxtasis”, en la cual, con bastante literalidad, uno está aparte de uno mismo. Uno sale del encierro de uno mismo, afirma el autor (Iser, 2004). Así se da la posibilidad de ser sí mismo y otro en una presencia simultánea, ser autor y personaje a la vez. La ficcionalización permite acceder a las posibilidades de la cual el hecho real priva, ya que fue lo que sucedió, y los “si hubiera...” solo pueden pertenecer al plano de la ficción que permite acceder al imaginario explorando otras circunstancias y realidades que se pudieron haber efectuado de haber actuado de distinta forma. Al respecto de este desdoblamiento del autor en personaje Ana Casas (2020: 1-2) señala que:

La realidad, para ser percibida como plenamente real, debe intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos, es decir, debe espectacularizarse. Ello tiene un efecto directo sobre el autor, que es justamente la figura que la autoficción discute, al convocar determinadas concepciones críticas en torno a él.

Casas toma como ejemplo el cuento “Borges y yo” (1957) del escritor argentino en el cual se observa el recurso literario de la otredad, del “Otro Yo” personaje, o del “Yo” construido, en este sentido, el autor sigue siendo él mientras es otro en la ficción, alterna dos realidades de las que el autor forma parte, siendo lo que fue en un pasado³⁰. La ficcionalización se relaciona con la formulación de la pregunta ¿quién escribe el texto?, si es el autor³¹ o el testimonio³², o el autor guiado por la memoria del testimonio, en este caso la historicidad resuena con un eco más plausible y la representación del yo le concede marcas de realidad en la que lo sitúa dentro de una posición histórica-social.

³⁰ Como es el caso de Campobello, quien se desdobra en el personaje recuerdo de ella misma siendo niña, testigo de algunos acontecimiento de la Revolución.

³¹ El que es (en presente).

³² El que fue (pasado).

Una vez dejado en claro esta idea de que la ficción no está desprovista de historicidad, o dicho de otro modo, de realidad, pues retoma de ésta la base para acceder a otras realidades y posibilidades; es importante analizar cómo la ficcionalización está directamente ligada a la forma en la que se capta la realidad que se percibe y a la condición en la que se organizan las experiencias. Casas (2020: 3) dice que:

La autoficción explora la posición paratópica del escritor, entendiendo por paratopía, según la definición que de ella ofrece Dominique Maingueneau, aquel lugar paradójico que ocupa el autor con respecto al espacio social, en la medida en que pertenece y no pertenece a él. Su alejamiento es lo que le permite singularizarse del grupo, tener algo que decir sobre éste, pero es el grupo el que “autoriza” al escritor, que sólo así deviene autor.

Este artificio literario que permite no solo ver la posición social del testimonio frente al hecho histórico que narra, también deja ver el impacto que esos hechos causaron en la vida de la autora y en la de los lugareños, desbordado de esta manera el género del testimonio, reanimando a un pasado que se perpetúa en sus páginas a través de usos retóricos, indagando los límites de lo interpretable y representable, devolviendo la voz a los silenciados. Por esta razón es importante insistir en que la ficción no niega la verdad, ni le resta realidad a su discurso, se sobrepone a dos mundos en los que la creatividad sitúa significados y símbolos de manifiesto anulando líneas fronterizas imbricando lo real con lo posible.

La disciplina histórica reconoce a la ficcionalización como una necesidad de su discurso, mientras que la historicidad del discurso recae en “la verdad en la que se puede confiar” de acuerdo a la documentación³³; la ficción es “lo creíble o lo que se puede creer”; el hecho histórico puede conocerse y volverse perdurable a través del lenguaje que pasa a adquirir estatuto de verdad-realidad o lo que parece verdad. Para Martina Guzmán Pinedo (1993) y para Françoise Moulin Civil (2004), la ficcionalización del discurso historiográfico se ha vuelto una constante debido al revestimiento que el historiador realiza en su discurso al efectuar la recreación de un acontecimiento. No obstante la disyuntiva de la legitimidad del discurso historiográfico, en él se encuentran latente las marcas de las

³³ Me refiero a las fuentes que le dan carácter de legitimidad a la información que se maneja en la disciplina histórica. Las fuentes son la base de esta historicidad.

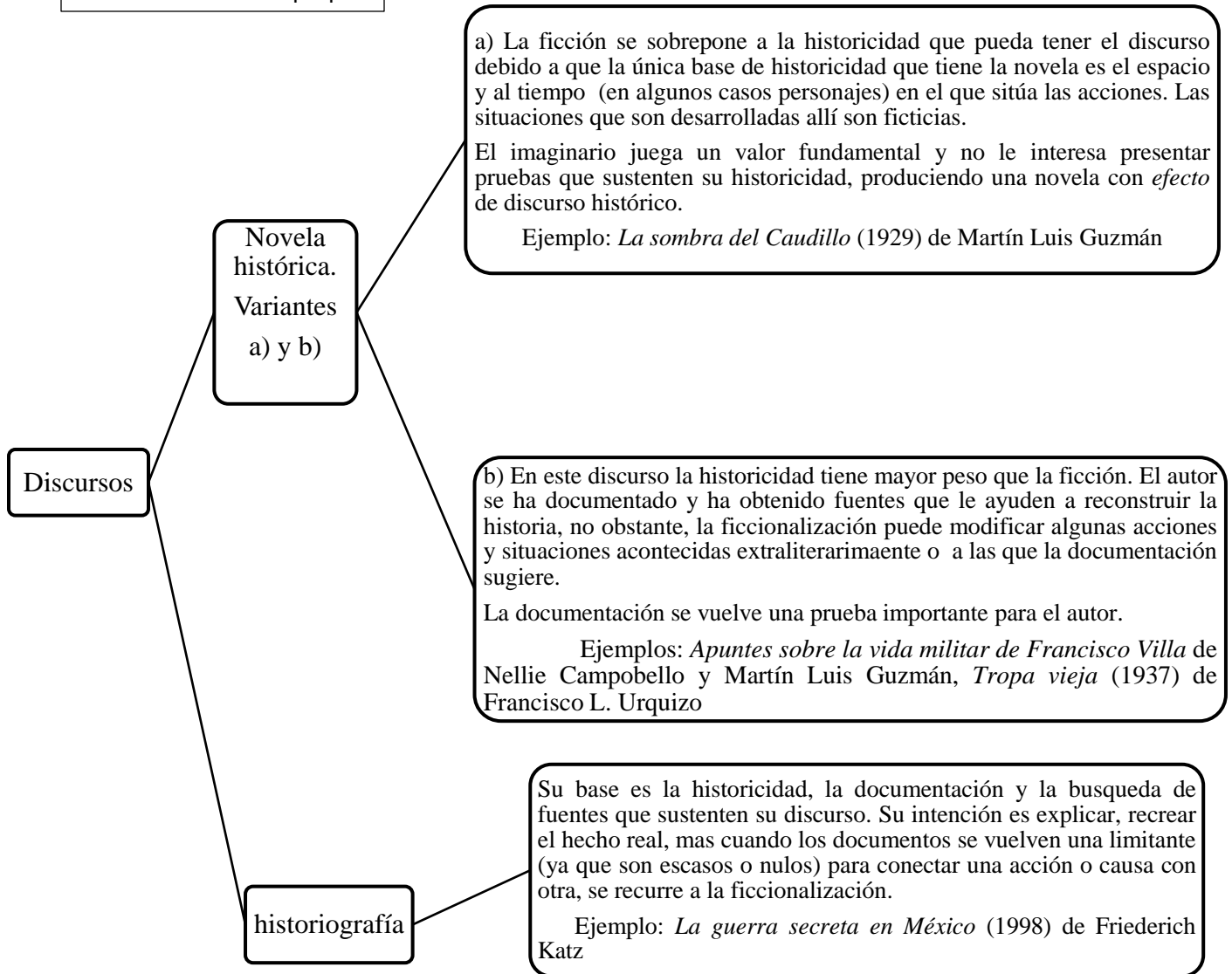
fuentes y la documentación con la cual se puede corroborar que lo escrito es “verdad”, mientras que lo ficcional solo tiene marcas de lo “creíble”, puesto que parte de la percepción de la realidad. He aquí la diferencia entre las bases sobre las cuales se teje el discurso ficcional y el histórico; en el primero la corroboración de datos no es una necesidad, parte de un hecho conocido el cual le otorga valores de historicidad, mas explora a través de la ficción las posibilidades de la realidad que presenta; mientras que el segundo tiene como base los documentos de los cuales se valió para reconstruir los hechos reales acontecidos en el pasado pero del que no puede obtener detalles, los cuales de la única forma de la que puede adquirir esos hilos conectores entre una acción y otra es la ficcionalización, accediendo al imaginario y a la posibilidad más cercana de lo que pudo haber sucedido.

Francoise Moulin (2004) reconoce que la historia como disciplina al explorar en la ficcionalización las posibilidades de reconstrucción de un hecho del cual las fuentes fungen como limitantes en ciertas investigaciones, este recurso narrativo dinamiza al discurso permitiendo la conjunción entre el hecho histórico real, la visión que de él se tiene (interpretación) y los artificios literarios (ficcionalización) que es parte del estilo de la narración para hacer de ésta una lectura intelectual y atractiva a la vez. Moulin señala que “hay tantos componentes históricos en el discurso narrativo como componentes narrativos e imaginarios en el histórico,” (2004: 467)

Francoise Moulin y Martina Guzmán (1993) reconocen en dos tipos de discursos las características de la ficcionalización y la historicidad que subyacen en ellos con un peso distinto de acuerdo a las disposiciones, disciplinas e intenciones del autor, de uno de estos discursos se dependen dos variantes y uno es precisamente la llamada *novela histórica*³⁴.

2. Discursos comparados

Fuente: Elaboración propia



³⁴ El género “novela” ha limitado seriamente los textos que se pueden incluir dentro de su contexto, ya que a pesar de ser el género que más tendencia tiene a articularse con lo histórico, los cuentos y relatos, así como algunos versos tienen ciertas características.

Al respecto de este esquema y la diferenciación entre el discurso a) y b), Josebe Martínez (2017:152) señala que existe una diferenciación entre la ficción de los hechos de armas que tiene relación con el primer discurso y la interpretación del testimonio de los hechos que sería el discurso en el que se inserta *Cartucho*:

Para Campobello testificar es un acto beligerante que confronta las categorías de lo real y lo verdadero como construcciones históricas al mostrar que están sujetas a códigos de referencialidad convencionales; señala de paso, en la impiedad de su relato, que los traumas colectivos están determinados también por una cultura o una tradición.

A diferencia de las obras de Mariano Azuela, por ejemplo, no se trata de la relación ficticia de los hechos de armas, sino que, como señala Max Parra, presenta un hecho subjetivo pero de igual trascendencia: reproduce “la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva”. La crítica en general percibe a *Cartucho* como una producción autobiográfica; prueba de ello es que la mayoría de los artículos se centran específicamente en este carácter de la obra o hacen hincapié en dicha faceta.

La interpretación y representación se encuentra en la obra de Campobello, tal y como se señala en el esquema y como lo refiere Josebe Martínez; la diferenciación es clara entre estas dos categorías de discurso, aunque si bien la apuesta, como señala la española, ha sido analizar a *Cartucho* como una autobiografía, es preciso señalar que la crítica no se arriesga a proponerla como un referente para la historiografía debido a que su estilo es literario aunque su objetivo sea histórico.

Martina Guzmán Pinedo (1993) señala que la *Novela histórica* es una reescritura de la historia en la escritura de ficción, en la que es posible “leer” el discurso historiográfico. En el esquema anterior se han señalado dos tipos de discursos en la novela histórica, uno en el que predomina la historicidad y otro que se inclina por la ficción, en ambos se encuentran elementos de uno y otro en mayor o menor medida. Guzmán Pinedo dice que a esas variantes entre textualidades ficcionales se podrían clasificar en:

- a) Aquellas en las que es posible detectar el discurso histórico *en presencia*
- b) Aquellas en las que es posible detectar el discurso histórico *en ausencia*

Para Guzmán Pinedo los discursos historiográfico *en presencia* son aquellos en los que es posible detectar las huellas de la documentación y las fuentes de los datos que proporciona el autor en el que sopesa el apego a la disciplina histórica sobre la literaria; el segundo

soporta las conexiones entre acciones y causas que los documentos no son capaces de otorgar. En el discurso historiográfico *en ausencia*, las marcas canónicas de la historia se pierden y la historia solo se hace visible por medio del espacio y tiempo en el que sitúan las acciones y los personajes.

De acuerdo con Françoise Moulin Civil (2004:479), esta ruptura epistemológica de la historia como disciplina rígida que atendía exclusivamente a los documentos y fuentes escritas se da en las décadas de los sesentas y setentas, reconociendo para estas fechas la necesidad de acceder al imaginario:

Se inaugura en Cuba la desacralización del discurso historiográfico atendiendo así las consideraciones hacia los intereses de la *Novela histórica* en la que el entramado de hilos ficticios e históricos adquieren una visión crítica del pasado. Este tipo de relatos celebra la reconciliación entre disciplinas que antaño parecían perseguir objetivos e intenciones distintas.

La relación conexas entre historicidad y ficcionalización en el discurso permitió comulgar a ambas en discursos que contenían intereses, objetivos y propósitos de acuerdo con quien los escribía; no obstante, el entramado entre ambos no significaba que por ello las marcas de ambas disciplinas fueran confundibles.

No obstante el aporte de estos autores por analizar la tipología de los discursos en los que ficcionalización e historicidad coexisten, tanto como el mundo de lo “real” y lo “creíble”, de lo que “fue” y las “posibilidades”, considero importante incluir otro tipo de discurso; me refiero al discurso en el que el valor del testimonio del sujeto que ha sido parte del hecho histórico en cuestión, se torna la base histórica del discurso y en el que la ficcionalización es parte de la interpretación y del problema de traer los recuerdos en algunos casos poco nítidos; no obstante, en este discurso, ahí la historicidad y la ficcionalización parecen equilibrarse sin que una subyugue a la otra, de tal forma que puede aportar elementos que adicione a la historiografía oficial.

¿Este discurso denominado C) se encontraría como otra variante de la denominada *Novela histórica* o sería parte de la vertiente de la historiografía? El esquema que se elaboró en la página 49 muestra dos variantes: en la primera y una opción en la segunda, el tipo de discurso se hallaría dentro de la primera categoría (*Novela histórica*) a pesar de que

el género no sea el adecuado en todos los casos como lo es en el de *Cartucho*, ya que no se trata de una novela, sino de relatos cuyas características son las siguientes:

3.- Propuesta del discurso C)

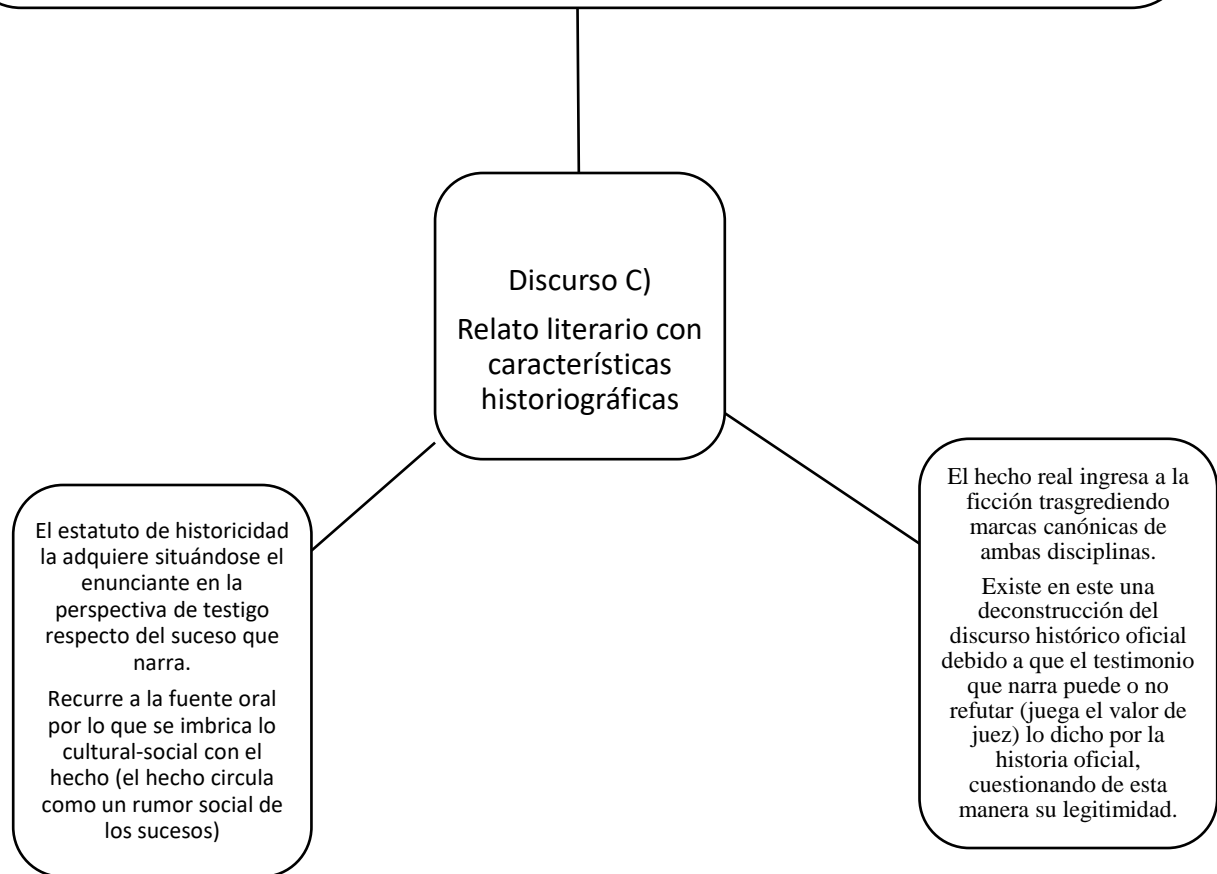
Fuente: Elaboración propia

Su base histórica y narrativa es el testimonio del enunciante, sustituyendo la documentación y el trabajo de archivo por:

- 1) su "verdad"
- 2) interpretación
- 3) la fuente oral

La ficcionalización es parte de la narración por dos razones:

- 1) El recuerdo puede que idealice al hecho real
- 2) Es un recurso estilístico y estético de su narrativa, utiliza metáforas como vehículo para mostrar la parte oculta de la verdad histórica.



Este tipo de discurso propone una relectura de la historia, del hecho real tal como la historiografía oficial la ha propuesto, en ella tiene cabida lo que Moulin Civil (2004: 469) señala:

Este propósito permite rehabilitar a los héroes oscuros. Lo que se enuncia es que la Historia como disciplina se construye como las historias tanto oficiales y preclaras como ocultas y recónditas; también que la historia se ha relativizado al integrar otras disciplinas. De esta forma la historia se construye como las historias, es decir, a partir de fragmentos oficiales pero también marginados, de elementos auténticos pero también inventados, de documentos, testimonios, relatos de vida.

Moulin³⁵ se refiere a la desacralización de la historia como disciplina, propone una mejor reescritura de ésta, un mayor espacio de libertad y creación; no se refiere a cualquier novela o relato, sino a los que pretenden una relación sincera con la historia, aquella que ya sea por el testimonio del enunciante o por la documentación de este, adquiere historicidad en su discurso.

Wolfgang Iser (2004: 939-955) destaca el papel del desdoblamiento en la vida de los hombres, lo que se denomina como *doppelgänger* o automodelización del autor que se convierte en personaje³⁶:

Las ficciones literarias revelan una disposición profundamente engranada de nuestro constructo. ¿Qué puede ser esto? Las siguientes respuestas, como la necesidad de la ficcionalidad, se sugieren a sí mismas: sólo podemos presentarnos a nosotros mismos en el espejo de nuestras propias posibilidades; estamos determinados como mónadas, al cargar todas las posibilidades imaginables dentro de nosotros mismos; sólo podemos lidiar con la apertura del mundo, mediante las posibilidades que derivamos y proyectamos hacia el mundo desde nosotros mismos; o, al espectacularizar nuestras propias posibilidades, estamos batallando incesantemente para posponer nuestro propio final.

En el tipo de discurso propuesto, permite al autor testigo de la Revolución desdoblarse; el personajes es su alter ego, su proyección e idealización, ejemplo de ello son las obras: *Los de debajo* de Mariano Azuela, en el que el personaje Luis Cervantes se presenta como el alter ego de Azuela, y *Cartucho* de Nellie Campobello, la narradora es el recuerdo que tiene

³⁵ Cabe destacar que el autor se expresa de esta forma en relación con su objeto de estudio, *El mar de las lentejas* (1979), novela histórica para la cual Benítez Rojo recurre a la documentación y juega con las posibilidades de lo que pudo haber sido. La ficcionalización y el discurso historiográfico también son visibles en su novela a pesar de no contar con el valor testimonial de los hechos que narra.

³⁶ En párrafos anteriores ya se había mencionado este artificio, no obstante se cita al autor para ampliar este concepto de desdoblamiento en la ficcionalización.

de sí misma. En ambas narraciones los alter ego de los autores son construidos desde el cierta distancia temporal.

Al respecto de esta propuesta de discurso C)³⁷, se retoma a Gustavo Faverón-Patrian (2003) con su estudio “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”, que analiza la importancia del testimonio para la disciplina histórica en *Cartucho*, sin atreverse a proponer un discurso diferente a los conocidos, amplía sobre la “singularidad del discurso” y “el compromiso con un retrato verdadero de hechos históricos” de la autora al entretener las verdades de lo testimoniado y la ficción cuando incorpora la voz de una niña capaz de recrear sus referentes. Para Faverón-Patrian el testimonio como re-escritura de la historia tiene en la obra un valor fundamental, ya que se origina en lo vivencial, la prueba más fehaciente es la que dejó Nellie Campobello (1960: 343) en el Prólogo a sus libros:

Escribí a solas, sin consultar ni pedir consejo; no podía hacerlo, y si tal hubiera sucedido, sé que me habrían rechazado tan infantil idea. No obstante que conocí a personas de gran talento y pude haberles pedido que me orientaran, no me atreví. Comprendía que el material con el cual yo contaba no era del agrado de esos grandes talentos, y digo que eran grandes talentos porque es cierto que eran grandes entre los mejores. Me refiero a personas que habían estudiado en Europa (...) de modo que yo tenía razón al no querer consultar, o pedir permiso, para escribir acerca de aquellos que siempre supe eran los verdaderos héroes de la Revolución (...) por eso yo tenía que escribir verdades en un mundo de mentiras en que vivía.

Al analizar estas confesiones, el lector notará que Nellie Campobello busca desacralizar la Historia oficial que de la Revolución se tenía en el momento en el que *Cartucho* es editado por primera vez; ella “buscaba decir la verdad” reconociendo la perspectiva del testimonio de una mujer que no tuvo las mismas posibilidades de acudir a escuelas europeas, viviendo la Revolución de cerca, con una madre que alimentaba a sus hijos de su trabajo de costura, y no escribiendo desde el exilio. Esta revelación demuestra el valor de su discurso y lo que hasta este momento se defiende; los elementos del discurso C) se diferencian de los demás presentados, teniendo en cuenta el recuerdo, la ficcionalización y la interpretación de una joven que no pertenecía a las clases privilegiadas; asumir una posición política podía valer

³⁷ Ver las características del discurso propuesto en el esquema de la pág. 53.

el exilio o la buena acogida de una obra importante para ella, la verdad, la justicia y la libertad que había encontrado en la literatura fueron las bases de su escritura. Al respecto Josebe Martínez, Francoise Moulin y Martina Guzmán (1993) reconocen en dos tipos de discursos las características de ficcionalización e historicidad que subyacen en ellos con un peso distinto de acuerdo a las disposiciones, disciplinas e intenciones del autor, de uno de estos dos discursos se dependen dos variantes y es precisamente de la llamada *novela histórica*³⁸.

La rebelión sacudió individuos, conciencias y sistemas sociales e hizo que códigos de expresión no habituales anteriormente alcanzaran vías de publicación provenientes de sujetos de enunciado, como en el caso de Campobello, no favorecidos por el discurso oficial. En esta autora “la otra historia” accede a la memoria y al espacio letrado americano para convertirse en la voz que apela a la alabada democratización y que muestra el horror que generó al gobierno revolucionario, por lo que su testimonio es un referente histórico-social. (2017: 151)

Campobello decidió escribir la “otra historia” ocultada por la historia oficial, aquella manipulada a favor de algunos; reconoció el terreno peligroso al que accedía al expresar su verdad a sabiendas de que su postura sería cuestionada, sin buscar el agrado y la aceptación de la élite cultural; su objetivo era saldar una deuda con los héroes olvidados y con la región en que había vivido y entendido la Revolución de manera distinta a los discursos con pretensiones absolutas sobre la verdad nacional.

El juego de ángulos y planos que articulan la historicidad como texto fundante y la ficcionalización como discurso secundante³⁹ le otorga al texto características narrativas más libres, accediendo a las licencias literarias para expresar las verdades del pueblo y las leyendas a las que hace referencia en la dedicatoria que le escribe a su madre en la edición de 1940: *A mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolos*; reconociendo con estas palabras el valor de la historia oral como fuente y herencia de su estilo narrativo. El valor de lo

³⁸ El género “novela” ha limitado seriamente a los textos a los cuales se pueden incluir dentro de ésta, ya que a pesar de ser el género que más tendencia tiene a articularse con lo histórico, los cuentos y relatos, así como algunos versos tienen ciertas características

³⁹ Cabe aclarar que en otras obras este orden se invierte.

imaginario en el discurso histórico es relevante porque forma parte de la cultura; y la reconstrucción social que se hacen de los hechos de los que se es parte o se participa, la ficcionalidad y la historicidad convergen en el mismo discurso permitiendo ver la doble preocupación por la forma literaria y la escritura de la historia no oficial.

Al respecto de esta dedicatoria que Campobello suscribe a la segunda edición de su obra, en la que hace una diferencia entre los términos “cuentos” y “leyendas”, Josebe Martínez (2017:153) apunta que:

Doris Meyer, Gustavo Faverón Patriau y Kristine Vanden Berghe, diferencian “cuentos verdaderos” de “leyendas fabricadas”: el primer término haría referencia a la narración auténtica, y el segundo, a las malas interpretaciones partidistas sobre los hechos de la insurgencia. Así aparece en los textos de Campobello: mientras el concepto de cuento guarda connotaciones positivas que aluden a la versión auténtica y popular (“mi tío abuelo [...] narra como si fuera un cuento”), en el prólogo a *Mis libros*, sobre los relatos de la Revolución, señala que “estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas [...] engendros diabólicos” emparentados con los “calumniadores organizados”. Por el contrario, Jorge Aguilar Mora considera que tanto cuentos como leyendas son términos correlativos: “Con los cuentos verdaderos se fabrican leyendas y es tanto el dolor que éstas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo el sentido”. Evidentemente el sintagma “cuentos verdaderos” se asocia a la autenticidad simbolizada en la madre de la autora, a quien se atribuye la oralidad propia del pueblo y toda la credibilidad, máxime al conocer la carga de autoridad que Campobello imprime al adjetivo verdadero en su producción y en su vida: factor de causalidad esencial, como manifiestamente reitera en sus entrevistas.

La cita considera a ambos conceptos con el afán de exponer la importancia de las fuentes orales en *Cartucho*, la preservación de la memoria colectiva a través de estos discursos, pero también de aclarar que tanto los cuentos con el adjetivo “verdaderos” como las leyendas formaron parte del entorno de la autora, aunque la calidad de su testimonio contribuyó a discernir a aquellos que eran aceptados por convención popular de aquellos que pudieran haber sido alterados.

La lectura de este tipo de discurso⁴⁰ busca que se reconozca el valor del testimonio como una base historiográfica que permite observar otras perspectivas, incorporar lo marginado y lo oculto de la historia; y desde la ficcionalización propone el rechazo a la concepción de la ficción como sinónimo de mentira, falsedad, sino de ver en estas narrativas un discurso verosímil, en el que lo objetivo y lo subjetivo tienen cabida, lo

⁴⁰ El discurso C) que en esta investigación se propone como otra variante.

unívoco no ocupa un papel preponderante, y se destaca su compromiso con la intertextualidad, lo polisémico y la interdisciplinariedad.

Cartucho de Nellie Campobello es un discurso tipo C, en el que el valor de su testimonio es su fuente histórica, reconstruye la realidad percibida explicando los hechos como los interpretó, sin soslayar sus fuentes orales de las que se sustentó y que tan valoradas eran en el país; jugando con la poética del lenguaje, asumió formas más libres y diferentes; esto no significa que su artificio literario sea en su discurso un límite para otorgar datos que suman a la historia oficial. Sara Rivera López (2006:55) señala sobre *Cartucho*:

Esta obra ofrece un nuevo testimonio sobre la Revolución. Y por ende habría que considerar que uno de los logros más valiosos de este relato-histórico que hace pensable un hecho real; valioso porque propone interpretaciones posibles que responden a las dudas históricas que aún siguen flotando en el espacio social respecto de lo acontecido tiempo atrás. Su literatura, en este sentido, contribuye a explicar mejor una interpretación más de lo ocurrido.

Rivera López observa la pretensión de Nellie Campobello por rescatar la parte oculta de la historia de la Revolución Mexicana, incorporando su testimonio de los hechos. Campobello recurre a la distancia de su memoria por el anhelo de legitimación identitaria que se esfuerza en reconstruir, de ahí que en sus entrevistas siempre manifestó la necesidad de hacer justicia con su obra, a su memoria a fin de encontrarse ella misma en ese mar de recuerdos que debía aclarar para entender su carácter, los giros y la necesidad de su vida.

Campobello no fue la única autora con un discurso de estas características, Mariano Azuela, con *Los de abajo* (1916), es otro ejemplo; la Novela de la Revolución es rica en este tipo de narrativas, cuyo valor testimonial las eleva al estatuto de historicidad; sus perspectivas narrativas tienden a ser íntimas, entendiendo que la historia es susceptible de comprenderse desde el enfoque del testimonio que cuenta su verdad. Valdría la pena reconocer en investigaciones futuras esta tipología, analizarla y proponerla como un modelo literario- historiográfico en el que la historia oficial se retome para ponerla bajo la luz de la crítica, de la interpretación renovadora de quien vivió de cerca los hechos. No obstante, basta concluir con lo que Moulin Civil (2004: 470) resalta acerca de los discursos con entramados históricos-ficcionales: “Los textos con una transgresión permanente de los límites disciplinarios y de los géneros permiten revelar recurrencias y ramificaciones que

contribuyen a edificar un sistema de lectura en el que caben tanto la aprehensión objetiva como la subjetiva.” La ficción y la historicidad pueden coexistir en una misma narrativa, desplegando cada una sus características, su función, sin confundirse, la articulación se teje para enriquecerse y permitir otras perspectivas y dimensiones de la realidad.

2.4 Novela de la Revolución o Novela revolucionaria

Los movimientos literarios son formas de estudiar la literatura, de dividirla en periodos o corrientes según los autores que la componen y que dan pauta a nuevos estilos narrativos, considerando las formas de pensar, sentir y la condición en las que surge esa forma de escribir que está ligada al contexto histórico; de acuerdo a estos movimientos, se puede observar predilección por alguno de los géneros literarios que es cada una de las clases en las que se dividen los textos literarios según sus características⁴¹; sin embargo, esto no implica que los movimientos literarios sean exclusivos de un género; en algunos casos, son denominados bajo conceptos que resultan imprecisos al momento de la clasificación y desembocan en la confusión del lector, del autor y de la crítica que buscan circunscribir en alguna corriente literaria o dentro de un género a una obra que por ser híbrida resulta difícil de clasificar.

Tal es el caso de la *Novela de la Revolución*, un género que surgió tras la culminación del movimiento armado de 1910; esta denominación no fue la más apropiada debido a que, a pesar de que la novela fuera el género predilecto por escritores de la época, el concepto es limitado; en el momento en que *Cartucho* fue editada tuvo que clasificarse dentro de este género aunque no fuera una novela.

El realismo literario es una corriente que surgió en Francia hacia la segunda mitad del siglo XIX; sus principales exponentes fueron Gustave Flaubert, Stendhal, Émile Zola y Honoré de Balzac. En contraposición al romanticismo pero también al mito, a los grandes héroes de hazaña comparados aún con dioses y semidioses griegos, el realismo dejó de buscar la nostalgia por las hazañas y los héroes, por las pasiones, y se interesó por los problemas sociales, los acontecimientos cotidianos contemporáneos. La novela fue su

⁴¹ Novela, cuento, poesía, teatro, ensayo, crónica, memorias.

género predilecto; ahí la sociedad era protagonista: los rostros cotidianos, los marginados, los que pasaban desapercibidos; otorgaba voz a todo aquello que ha sido relegado, era un llamado a la conciencia de saber sobre lo que estaba aconteciendo. Los escritores realistas trataron de recrear con sinceridad escenarios y situaciones empíricas, dieron cabida no sólo a lo bello sino también a lo feo y a lo grotesco, procuraron encontrar la luminiscencia en lo ordinario y mantuvieron un estilo sobrio, ameno, un poco alejado de los juicios de valor que los efusivos románticos no escatimaron.

En México, el realismo literario se desarrolló durante el porfiriato con novelistas como Emilio Rabasa, José López Portillo, Rafael Delgado, Federico Gamboa, entre otros, que proponían el nacionalismo, la mexicanidad, la búsqueda de la justicia social; pretendían narrar los sucesos con objetividad; esta corriente literaria se potencializó con la Revolución Mexicana⁴². Si bien el realismo literario, como construcción cultural en cada país y de acuerdo a las circunstancias históricas específicas, delineó en sus autores la perspectiva que interpretaban su contexto, representando sus referentes en articulación con estos elementos y vinculándolo con la cercanía de su experiencia con la situación bélica del país.

Las obras literarias que se escribieron durante la Revolución o poco después narraron parte de la realidad que se vivió durante esta lucha armada, la realidad tenía un sentido más profundo, no en la de quien observa su cotidianidad para criticarla desde arriba⁴³, sino del que experimenta el holocausto cotidiano del mundo del que es parte, que en algunos casos se narra el presente de los acontecimientos y en otros, desde el recuerdo. Mariano Azuela, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Agustín Yáñez y Juan Rulfo configuraron un periodo narrativo prolífico, relacionado con lo que los autores habían vivido o documentado desde distintas perspectivas.

⁴² No obstante a pesar de verse potencializada es importante dejar claro que el estilo se diferencia de los autores mencionados con el de los propiamente insertados en la *Novela de la Revolución*, el tema central es el conflicto armado, y aunque se apegan a la realidad vivida, las técnicas narrativas marcan una frontera entre uno y otro movimiento literario.

⁴³ Haciendo referencia a las perspectivas desde las cuales se escribe la historia (arriba o abajo) según el estrato social al que pertenece quien escribe. El realismo literario tenía como características hacer una copia fiel de la realidad, la descripción, rechaza la subjetividad, el autor hace una denuncia de los males que aquejan a la sociedad, no obstante la mayoría de los autores que escribían pertenecían a la clase privilegiada; mientras que el realismo que retomaron los escritores de la *Novela de la Revolución* fueron desde su experiencia, como testimonios de la verdad, de la crueldad también que habían vivido, narrando algunos desde su presente y otros desde el recuerdo.

Antonio Castro Leal (Rodríguez Coronel, S.F: 77) reconoce que la Revolución creó una realidad nueva e insospechada que se impuso como tema de composición a los que tenían anhelos literarios. La actuación dentro de esa realidad o la visión de ella, se transformó en literatura, en narraciones apasionadas y verídicas, palpitantes y autobiográficas. “El espíritu, el tema y el estilo de los autores varían, como es natural, de acuerdo con su edad y temperamento, con su grado de participación en la lucha y con las circunstancias en las que les tocó ser testigos de esos sucesos.”

Adalbert Dessau (1996:18) dice que este movimiento literario surgió a partir de una tensión político-social en México por el estallido de la Revolución, las situaciones que ahí se dieron, el caudillismo, hizo de este género una literatura nacional; si bien el realismo había llegado casi por las mismas fechas, este hecho histórico otorgó suficiente material a los autores que lo aprovecharon literariamente.

La culminación de la Revolución y sus estragos fueron temas de inspiración para los escritores, y se consolidó una de las narrativas representativas de México. Dessau (1996:17) señala que, si se exceptuara a Mariano Azuela⁴⁴, el desarrollo de la novela de la Revolución va de 1928 hasta mediados de los años cuarenta; esta producción tardía de los hechos acontecidos en la etapa revolucionaria se debió a las condiciones de austeridad que atravesó el país una vez concluida; no sólo se trataba de narrar el conflicto revolucionario, sino la manera en la que los distintos estratos sociales involucrados percibieron esta lucha, la forma en la que había impactado en cada uno, la posición en la que se encontraban los autores en el momento de escribir sus obras.

Antonio Castro Leal (S.F.: 77) apunta que Novela de la Revolución es el “conjunto de obras narrativas inspirada en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos de la Revolución”; de acuerdo con este autor, las primeras novelas de la Revolución estaban escritas por actores⁴⁵

⁴⁴ Señalo que Dessau hace esta omisión de Mariano Azuela debido a que la obra *Andrés Pérez Maderista* del autor mencionado se edita en 1911 a inicios de la Revolución Mexicana y se escribe antes de que estallara ésta, por lo que es considerada la obra que inaugura a la denominada *Novela de la Revolución*. Además esta novela se publica con mucha anterioridad a las obras que se editan en 1928, fecha que retoma Dessau como el desarrollo de esta corriente literaria.

⁴⁵ Entiéndase por actores a figuras que estuvieron inmersos en la Revolución Mexicana, escritores que vivieron esta etapa y participaron de manera activa o pasiva en la lucha. El concepto *actor*, se retoma de la teoría Social de Pierre Bordieu, en la cual señala que los actores son grupos, instituciones o individuos que

o testigos del hecho histórico. Danaé Torres de la Rosa (2015: 160) dice que en 1925 se reconoció, tras una polémica periodística, *Los de debajo* de Mariano Azuela (1915) como texto fundacional de la Novela de la Revolución. Posteriormente, el gobierno y las organizaciones culturales lanzaron convocatorias de concursos literarios exhortando a que se escribieran obras con el estilo y tema parecido a *Los de abajo*, lo que tuvo como consecuencia el surgimiento de novelas, memorias y cuentos que conocemos ahora.

A pesar de que hasta este momento se ha hablado de la Novela de la Revolución como el género literario que se caracteriza por ficcionalizar el movimiento armado, y en el cual predominaron las novelas, es importante señalar que no fue el único género de expresión; en ocasiones las memorias, los poemas y los cuentos fueron géneros en los que artistas se sintieron más cómodos escribiendo acerca del mismo tema, por lo que cabría dar respuesta a la pregunta acerca de qué tan apropiado es el término que denomina específicamente al género “Novela”, puesto que en esta corriente tuvieron lugar otros géneros discursivos, como menciona Laura Cázares (2006: 17) dice que “hasta el momento no se ha escrito una obra que abarque todo el proceso revolucionario, no hay *una* novela de la Revolución Mexicana.” Jorge Aguilar Mora opina que (2012:22):

Por mala fortuna o por condiciones históricas adversas o por imposiciones de un discurso crítico de pensamiento muy holgazán y débil, o por todo esto junto (y algo más tal vez), se ha creado ese comportamiento absurdo y dañino llamado “Novela de la Revolución Mexicana”. En algún momento, esa clasificación pudo servir para “salvar” o “rescatar” obras que de otra manera hubieran terminado en el total olvido. Pero es dudoso que ese beneficio fuera mayor que el maleficio que hizo caer sobre muchos de esos textos. Algunos lograron superar el enclaustramiento perezoso del “género” como *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, pero otras como las de Muñoz o Nellie Campobello, han quedado encerradas en ese circuito que solo las recupera como síntomas de una época, y no se les reconoce su valor como discurso narrativos de repercusiones que van más allá de ser meros “testimonios”.

Por lo que es importante insistir en que lo que existe es una multiplicidad de novelas, parciales, episódicas, testimoniales, que en conjunto permiten reconstruir esa etapa histórica. Al respecto Eugenio Chang- Rodríguez (2013: 527) asevera que:

luchan o juegan dentro del espacio de acción para mantenerlo intacto o cambiarlo. En esta teoría los actores dentro del espacio de acción, poseen la capacidad de decidir entre actuar o no.

El nombre novela de la Revolución Mexicana es bastante inapropiado porque en realidad abarca tantas novelas como biografías, autobiografías, memorias, colecciones de estampas, cuadros y hasta de cuentos largos, que tienen por tema dominante a la Revolución. Tales son por ejemplo la unidad temática y la tendencia especial de los autores a combinar la literatura con la historia, con la política y con la sociología. Puesto que fue el tema el factor decisivo en su caracterización, siguiendo este mismo criterio podemos clasificarlas en tres grupos: 1) las que tratan de la época prerrevolucionaria, 2) las que tienen por tema el periodo bélico, y 3) las que se ocupan de la post-revolución. La clasificación facilita el estudio de su desarrollo y permite analizar mejor sus características más distintivas. Algunos críticos consideran a Emilio Rabasa y a Heriberto Frías como precursores de la novela de la Revolución y tienden a incorporarlos en el proceso de su evolución. A mi juicio ellos pertenecen exclusivamente a la escuela realista y no entran en el primer grupo propuesto. Es verdad que escribieron novelas que pintan las condiciones sociales y políticas prerrevolucionarias, pero esto no basta para enlazarles con la novelística de la Revolución, la cual precisamente trató de superar el realismo.

Esencial es lo que menciona Eugenio Rodríguez Chang en los tres puntos que sugiere, la inadecuada denominación en cuanto al género, debido a que limitó este movimiento literario a la prosa y específicamente a la novela, que a pesar de otorgar apertura y acoger cuentos, memorias y crónicas, ha llevado a la confusión de algunos lectores. La segunda afirmación se refiere a la articulación entre historia y literatura; culmina con la clasificación de las obras revolucionarias con discrepancias a las que posteriormente se rescatan de Adalbert Dessau, quien también realiza una clasificación; no obstante, lo que deja en claro Rodríguez Chang es que ni Emilio Rabasa, ni Heriberto Frías pueden considerarse como precursores de este movimiento literario⁴⁶, aunque son autores visionarios que marcan la frontera entre las características de un movimiento y otro.

De acuerdo a los tres momentos de la Novela de la Revolución propuesto por este autor, Nellie Campobello se clasificaría en la segunda: las que tienen por tema el periodo bélico. Menciona Rodríguez Chang (2013: 530) que:

Los autores del segundo grupo basaron sus novelas en la repetición de lo experimentado y lo sentido. Es decir, usaron una técnica muy parecida a la que Gertrude Stein inculcó en Hemingway y en los otros novelistas que integraron la generación perdida. Por eso los mexicanos trataron de captar el torbellino de pasiones, dejando fluir en sus páginas una corriente de impresiones sensoriales. Forjaron frases que estimularan los sentidos del lector y le hicieran vivir el mundo emotivo que ellos vivieron en la Revolución. Pero precisamente

⁴⁶ Leer el artículo de La novela de la Revolución Mexicana y su clasificación.

porque fueron testigos de la violenta conmoción social, llevaron a sus obras el espíritu de rebelión que sintieron en las trincheras, declarándose contra el orden y la organización tradicionales de la novela. Renunciaron a la retórica, descartaron la predica moral, supeditaron la potencia imaginativa a la historia.

Esta etapa puede considerarse la cúspide de los tres momentos de la Novela de la Revolución, debido a que proliferaron las memorias, las obras basadas en testimonios, escritas por autores que vivieron la intensidad del conflicto armado. Los novelistas en su mayoría hombres que publicaron sus obras durante este periodo fueron canonizados, clasificados dentro de esta etapa y Nellie Campobello, a pesar de no haber escrito novela, fue la primera mujer acogida dentro de la denominada Novela de la Revolución. Es decir, actualmente se conocen otras mujeres que escribieron acerca de la Revolución Mexicana, podrían clasificarse dentro de alguno de los tres momentos; no obstante, hay que aclarar que muchas escribieron después de Campobello y otras, a pesar de haberlo hecho un poco antes no fueron conocidas hasta después; de ahí la importancia de la autora duranguense en este género, a la cual se le debe reconocer su lugar dentro del canon. Al respecto del problema del género en la obra de Nellie Campobello, Irene Mathews (1997: 96) apunta:

La obra de Nellie Campobello no cabe dentro del rubro “novela”, la novela es nada más y nada menos que “una estructura de lo inmediato, una versión imaginaria del presente- histórico que representa en forma narrativa los intereses y las realidades de la vida cotidiana, en vez de la vida idealizada” y que el contexto y la intención de una obra son más importantes que las restricciones tradicionales alrededor de lo que se entiende por “género”.

Esta no es la única disyuntiva que gira en torno a la novela de la Revolución, no solo se trata del género que limita a las obras que se engloban en ella por las razones ya mencionadas; otra de las disputas es con respecto al aspecto estilístico y creativo que aportó a la literatura hispanoamericana. Estudiosos del tema se cuestionan acerca de la innovación, las rupturas literarias que generaron los textos que surgieron a partir de la Revolución Mexicana.

Se ha hecho una distinción, la Novela de la Revolución es la que los escritores realizaron sin estar presentes en ella, mientras que las novelas revolucionarias fueron escritas por los que estuvieron presentes y ligados con la lucha, ejemplos de ello es Rafael F. Muñoz, quien fue reportero de un periódico de Chihuahua y conoció a Francisco Villa;

Nellie Campobello es un testimonio de esta lucha, radicó en Parral, Chihuahua, lugar estratégico del general Villa. Sin embargo, estas diferencias entre novela revolucionaria y Novela de la Revolución han confundido a lectores e investigadores. Dessau (1996: 19) afirma que en cuanto al mensaje de la Novela de la Revolución en su sentido más limitado, se ha dicho que la mayoría de sus autores se muestran escépticos o aún hostiles ante el movimiento espontáneo de las masas, y que su crítica del desarrollo posrevolucionario parte de puntos de vista liberales.

Con frecuencia se encuentra la afirmación de que la novela de la Revolución Mexicana no es revolucionaria. Dessau (1996: 19) observa que Luis Alberto Sánchez y José Luis Martínez no están de acuerdo en que la novela de la revolución no es revolucionaria. Luis Alberto Sánchez escribió en su historia de la literatura: “La Revolución no ha producido una literatura revolucionaria.”. Parece ser que ni los críticos a los que se refiere Dessau, ni él mismo saben que hay esa distinción, ellos parecen hablar de este género como no revolucionario en el sentido de proponer aportes a la literatura mexicana, lo cual tampoco es correcto. Y es que ya lo ha señalado León Guillermo Gutiérrez (en Aguilera Navarrete, 2016:94):

Son incontables lo estudios sobre el llamado fenómeno de la Revolución Mexicana sin que los investigadores lleguen a ponerse de acuerdo en cuanto a su clasificación debido a la prodigalidad con que se escribió sobre el tema durante épocas.

Castro Leal (S.F.: 83-84) dice que la novela de la Revolución Mexicana de la primera época “es vivida”: los autores recogieron sus impresiones, directas y penetrantes, en toda su frescura, “cuando todavía vibran en su sensibilidad y en su recuerdo”; para ellos, esa realidad nueva “ha impuesto una técnica literaria, la de los vibrantes cuadros sucesivos, la cadena de visiones episódicas”. Adalbert Dessau observa tres momentos de la narrativa de la Revolución Mexicana. El primero va de 1910 a 1917, “los autores tienen frescos los recuerdos militares” de los sucesos; el segundo se sitúa entre 1927 a 1928, ahí los autores narran desde el recuerdo, y articulado con la interpretación de los hechos realizan una crítica; el tercero corresponde a las “novelas críticas” que cuestionan problemas importantes de la vida nacional y sus consecuencias para el pueblo y que aparecieron

después 1928. Dessau menciona ligeramente a Nellie Campobello; *Cartucho* sería un híbrido de los tres momentos.

Campobello vivió en Parral, Chihuahua, que era una zona de combate entre los bandos villistas y carrancistas; era una niña que observaba y escuchaba lo que decían los adultos sobre los acontecimientos de la región; creció con esos recuerdos “militares e íntimos” que ficcionalizó en *Cartucho*.

La Novela de la Revolución es considerada el primer género auténtico de México, que recreó un periodo de esencia épica, como dice Castro Leal, con estilos que modificaron los paradigmas. Bernardo Subercaseaux (2016:153) menciona que la Novela de la Revolución es también una revolución en la novela, diferente en su temática y en el tratamiento de la misma; todo llevado al plano de la representación, con argumentos ágiles presentan realidades en trance de ocurrir; no se habla de la cultura oral y popular, sino que se muestra en vivo, operando a través del lenguaje, de las estampas y episodios. Castro Leal (S.F: 80- 85) dice que la visión directa de una realidad nueva e impresionante, sea en los simples testigos o en los que toman parte para estructurarla, es una de las características que presiden el nacimiento de la Revolución Mexicana; el hecho de que esta visión directa arroje sobre la narración reflejos autobiográficos es natural; esa visión varía según las circunstancias y el temperamento del testigo y según la clase de realidad que le toque en suerte contemplar; más que una cinta cinematográfica, que recoge el continuo proceso de la acción, puede compararse a una serie de cuadros que ilustran las acciones principales.

Los estilos de estas narraciones significaron formas genuinas de representación, vertientes de críticas, teorías y reconfiguraciones en la literatura y otras disciplinas humanísticas y sociales. Se trataba de un momento crucial en el que el otro tenía rostro, el dolor de un sujeto tenía un efecto en ese otro. Ya no era solo la literatura de personajes ilustres, sino también de rostros antes anónimos; aparecían los marginados, los de abajo que luchaban por cambiar sus condiciones. Tomaba forma una literatura con mayor consciencia, con capacidad de análisis, de crítica y denuncia; los discursos, aunque parecían herméticos o advenedizos, contenían fuerza y coraje por lo que trajo consecuencias para algunos autores que al demostrar en su novela su postura e inclinación hacía algún personaje, fueron exiliados del país. Flor Aguilera Navarrete (2016:94) dice que: los escritores fueron violentados, afectados por la crueldad del movimiento armado.

Dessau (1960) apunta que la Novela de la Revolución ensalza las acciones épicas; los personajes tienen nombre y personalidad, historia y caracteres propios, pero no dejan de ser exponentes de un pueblo en un momento de acción común y de arrebatos unánimes; había cabida para los marginados, esa parte del pueblo en que la literatura poco se había profundizado, los obreros y campesinos, el rostro de un joven que podía ser cualquiera, de una mujer temerosa ante la incertidumbre, los rostros de este sector tenían importancia en este género⁴⁷.

Muchos de los escritores retomaron la figura de Doroteo Arango como representativa de la Revolución, Villa era un líder popular que había vivido las penurias de los abusos infringidos por hacendados, como dice Oscar Mata (1931: 29):

La narrativa inspirada en la Revolución prestó especial atención a la figura de Doroteo Arango, en todo el mundo conocido como Pancho Villa, sin duda el personaje más popular de la época. Martín Luis Guzmán publicó *Memorias de Pancho Villa* (1951), una biografía fruto de su trato personal con el Centauro. La obra de Rafael F. Muñoz (1899-1972) es una oda al Jefe de la División del Norte y la lealtad de su gente. *Vámonos con Pancho Villa*.

La gente seguía a Francisco Villa porque se identificaban con un sujeto que perseguía ideales y ofrecía resistencia a los abusos de los dueños del poder y del dinero; era el estandarte de la lucha que habían comenzado. Flor Aguilera Navarrete (2016:98) dice que “la narrativa de la Revolución pone énfasis en la fuerza del pueblo, en la resistencia de los campesinos y, en general, en la voz colectiva de los marginados.”

Las novelas de la Revolución tienen un trasfondo de desesperanza, como lo explica Bernardo Subercaseaux (2016: 142):

El concepto de desencanto implica un momento previo de encanto, de entusiasmo, de una seducción, que luego decae y se traslada a las antípodas. En el México de 1911, el entusiasmo inicial, con el fin del Porfiriato, obedeció a las expectativas de la democratización del país y de la satisfacción de demandas agrarias. En el plano internacional, el encanto inicial, que luego dio lugar al desencanto, también se hizo presente en algunos ensayistas y estudiosos.

⁴⁷ Si bien antes de este periodo aparecía el pueblo en las sátiras, comedias y la picaresca, éstas ponían énfasis en los marginados de las urbes, no en el sector rural. El realismo y el naturalismo voltean a ver a esta población campesina; la Novela de la Revolución la enaltece poniéndola en su mira.

Finalmente, la Novela de la Revolución Mexicana es una Novela Revolucionaria, dejando de lado el hecho de haber presenciado los hechos directamente o estar en el exilio mientras se escribía, este género vino a modificar la forma de escribir literatura; los escritores tenían una verdad que contar, con estilos diversos y capacidades extraordinarias para recordar los hechos, recurriendo a los recursos cinematográfico para ofrecer imágenes vívidas al lector; la fuerza de sus palabras suscitaron un género propiamente mexicano, surgido del conflicto, del dolor y angustia, testimonio de un proceso de cambio en la historia del país.

La denominación ante la cual se esgrime esta corriente literaria, a pesar de no ser la más apropiada, y que ha dado pauta a que se hable del Cuento de la Revolución para separar géneros, ha servido para repensar estas denominaciones utilizadas en las corrientes literarias y que encasillan a obras genuinas que revolucionan la literatura, obras que, como *Cartucho*, son denominados relatos, mini ficciones o estampas, que rompe paradigmas, por ser una narrativa híbrida todavía inclasificable por ser disruptiva con los cánones establecidos dentro de un movimiento que en su momento también implicó la ruptura de arquetipos.

La Novela de la Revolución llevó a la literatura mexicana a ser conocida internacionalmente entre otros aspectos por su sentido testimonial y por su fuente para la historia de la Revolución, actualmente son muchos los estudiosos que se interesan por las características de este movimiento.

Capítulo III

Expedición literaria: Estilo narrativo, ediciones comparadas y construcción de los personajes

3.1 La creación de *Cartucho*

Como ya se ha mencionado, *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México* fue publicado en 1931. Nellie guardaba una libreta verde con los manuscritos de estos relatos. En 1929, de julio a noviembre, durante su estancia en La Habana en compañía de su hermana, conoció al escritor José Antonio Fernández de Castro, quien fue hospitalizado a

causa de un accidente. En sus visitas al hospital, Nellie le relató las historias escritas en su libreta verde:

Todos conocían a José Antonio y él conocía a todos. En aquel entonces tiempo Federico García Lorca era muy conocido y visitaba la ciudad. José Antonio le enseñó mi libro de versos, y el gran poeta fue a nuestra casa para verme: mi persona le había inspirado gran curiosidad. Cuando él y José Antonio llegaron, yo estaba asomada a un barandal altísimo. Contesté – desde donde yo miraba- el tímido y cortés saludo de Federico y el de José Antonio, que reía como un niño. (Nellie, 1960: 345-346)

Así fue como cada tarde le llevaba las historias de sus fusilados. Parecían cuentos, pero no lo eran. Blanca Rodríguez (1998:79) dice que Nellie le confesaba al periodista cubano José Antonio:

Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la Iguana, y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas las palabras de aquellos Hombres del norte. Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.

La Segunda del Rayo fue el punto desde el que ella observó, la casa en la que vivió estaba situada en esa calle, desde ahí observó, ese espacio se volvió el centro del escenario, y ella el ser omnipresente que escuchaba y recreaba el ambiente de los paisanos en Durango a través de las noticias y rumores que llegaban a sus oídos. A través de los recuerdos, cuentos orales que guardó y redactó en su libreta verde dio forma a *Cartucho*. En la entrevista con Emmanuel Carballo, y que es parte de *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986: 409)⁴⁸ dijo:

⁴⁸ En la misma entrevista Emmanuel Carballo señaló: “Nellie Campobello es, en la literatura mexicana contemporánea, una figura aislada. Lo peculiar de su sensibilidad y de su estilo la instalan en un sitio aparte. Su obra no entronca, visiblemente por lo menos, con nuestras más visibles corrientes narrativas; por otra parte, su obra no influye en las de los nuevos escritores. El único parecido que encuentro a sus libros es con su autora; y es tan grande que deja de serlo, se convierte en copia, en plagio. Plagian, principalmente dos de ellos: *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, los acontecimientos significativos y triviales de la infancia de Nellie Campobello”.

Intento abrir los nudos vírgenes de la naturaleza, referirme a la entraña de las cosas, de las personas, ver con ojos limpios el espectáculo que me rodea. Me sobra imaginación de novelista: todo lo convierto en imágenes. Y efectivamente los pequeños cuentos son recuerdos convertidos en imágenes.

En la misma entrevista mencionó que los relatos son el resultado de un proceso de creación entre el recuerdo y la reconstrucción, entre la memoria y la pluma, pero también del rigor por no hacerlos una obra sentimental ni caer en falsedades, por ello recurrió al rigor metodológico para investigar los datos históricos:

Me propuse, desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos. Pero querer no me hacía capaz, necesitaba yo una disciplina. Los datos históricos que tenía que escribir debían ser narrados con toda atención y cuidado, sin caer en la bisutería tipo miscelánea, ni en el sentimental plañir del que implora piedad. (1960: 346-347)

Esta cita explica el vínculo del narrador con la realidad histórica; su lenguaje literario no se desprendía de los regionalismos; trataba escribir lo que había escuchado, como lo había presenciado, con cierta nostalgia en la voz pero sin dejar de lado su propósito narrar su verdad con datos que le brindaran fuerza a su obra y con un posicionamiento de reflexión ante lo que había acontecido. Sin duda Rafaela Luna influyó en su estilo, la historia oral se refleja en los “cuentos” de los revolucionarios que su madre le regalaba, en esa necesidad de ser contenida por alguien más, confesaba a su hija las noticias por más crueles que parecieran. La comunicación y fabricación de leyendas se mezclan en *Cartucho*, que articula las historias con una voz de la adulta que reflexiona e interpreta lo ocurrido cuando era niña.

Las figuras retóricas son referentes para comprender su obra. *Cartucho* es prolífico en metonimias, epítetos, prosopopeyas y metáforas, que juegan un papel importante en los relatos comunicando una verdad incluso más profunda que la histórica, esa verdad oculta que solo puede expresarse de esa forma; ¿qué es un cartucho? Es un contenedor de balas; los había de distintos tipos; el 30-30 al que la autora hace referencia en los relatos: “Él”, “Cuatro soldados sin 30-30”, “Los 30-30” y “El general Rueda” era un rifle de palanca o de cerrojo, usado en su mayoría para matar venados, que también

requiere de cartuchos; un cartucho es indispensable para que funcione el arma. El título del relato con que inicia el libro habla de “Él”; no conocemos su nombre pero es comparado con un cartucho.

Irene Matthews (1997:78-79) dice que Germán List Arzubide prometió a Nellie editar la primera edición del libro “exactamente como estaba escrito” y que en *Cartucho* se encuentra la perspectiva que domestica el caciquismo local e invoca la vida de una pequeña burguesía regional y de una clase obrera humilde, urbana, campesina, también amplía el enfoque “revolucionario” que normalmente incluye únicamente a los soldados, a los hombres de México, en su lucha por la democracia y complica la simple interpretación que normalmente se hace del papel de la mujer en tiempos de guerra. Más que ver caciques Campobello delineó los personajes, delimitó el espacio y señaló la importancia que tuvo en la lucha armada y cómo las gentes de la región participaban. La autora duranguense dice al respecto:

Hidalgo del Parral, Estado de Chihuahua, foco del Villismo. Mejor que te cuente la primera impresión fina, limpia, agudita que me dieron los balazos (...) Allá en el Norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la iguana y el Gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas palabras de aquellos HOMBRES DEL NORTE (1931:4).

Nellie también incluyó el papel que asumieron ciertas mujeres durante la Revolución⁴⁹. Los relatos compilados en *Cartucho* son independientes, pero se conectan; los personajes se articulan en las narraciones sucesivas; un relato representaba un acontecimiento por día, de eso habla Begoña Herráez Pulido (2011: 41):

En el caso de *Cartucho*, los cuentos que Campobello va cosiendo uno al lado del otro, o si utilizamos la imagen que proporciona el título a la obra, los cartuchos que va colocando uno tras otro como en una cartuchera villista, en una imagen que a todos nos viene a la cabeza cuando pensamos en la Revolución o cuando recordamos fotos de Francisco Villa, están enhebrados por la percepción del mundo propia del juego.

⁴⁹ Algo que de manera efímera se había mencionado en los predominantes discursos masculinos.

La autora reconocía desde la construcción de *Cartucho* su preocupación por su estilo narrativo, que era diferente al canon narrativo de la época; y para dar el tono adecuado recurrió al decir sincero y directo como podía hacerlo una niña:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. [...] 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. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo. (Campobello, 2007: 339)

Expresó también lo que sintió al ver publicado *Cartucho*:

Cuando de pronto apareció mi libro *Cartucho*, me sorprendí, fue como si un relámpago disparará infinidad de astros dirigidos hacía mi cabeza; creía ver un personaje fantástico, que me tomaba el pulso y clavaba sobre mí, sin parpadear, los globos de sus ojos, los cuales, por momentos se agrandaban, fijos al mirarme, como bombillas eléctricas. Me horroricé, quería huir a mi rincón, esconderme detrás de un árbol; porque no sabía que aquello era la travesura más grande que había cometido (...) Había armado un fantasma y lo levanté con placer vengativo. (:354-355)

La portada del libro fue elaborado por Leopoldo Méndez, aparece la espalda del joven “Cartucho”. En cuanto a la impresión de obra, comparte datos importantes en el prólogo de 1960 para reconocer el proceso de construcción del libro. Desde la idea hasta la primera impresión de *Cartucho* hubo un proceso largo de esfuerzos por escribir sus memorias sobre la Revolución; fue también un anhelo por reconocerse, ser escuchada y comprendida por sus lectores, hibridando lo literario con los datos históricos, dando su voz a la de la protagonista:

En el acto comencé a escribir *Cartucho*, a narrar su tragedia; pude al fin hablar de su generoso sacrificio, trayendo su voz a mi voz, retratando lo exterior y lo interior mediante la acción, gracias al impulso divino que movía a aquellos hombres, y que era en ellos tan natural como es en los santos el hecho de hacer la caridad, convertida así en deber.

Los relatos se conjugan y desembocan en uno largo; Jorge Luis Borges decía que una novela era una sucesión de cuentos cortos; precisamente, estos relatos representan el cada día de la Revolución Mexicana y su impacto en una niña púber; al respecto, Laura Cázares (2006) apunta que cada relato tiene pleno sentido en su individualidad, pero también

adquiere nuevos significados al enlazarse con los demás y formar un conjunto muralístico del villismo; son historias que surgen de las entrañas, de la necesidad de contar la verdad de la autora, su testimonio, y lo logró sin caer en la demagogia de continuar con estilos narrativos que pudieran ser más atractivos a los lectores de esa época, no obstante no se trata de una novela aunque fuera considerada en el género denominado Novela de la Revolución.⁵⁰

En cuanto al título *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, es importante detenerse en la palabra “relatos”; en la dedicatoria, la autora dice que su madre le “regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adornada de dolor oyéndolas”. En esta dedicatoria se refirió a cuentos y no a relatos; se tratan de sinónimos; sin embargo, llama la atención la frase “en un país donde se fabrican leyendas”. México es destacado por la riqueza de la cultura oral, los relatos orales son imprescindibles en el país, se transmiten de generación en generación; las leyendas se perpetúan, constituyen el patrimonio de un pueblo, cada región tiene sus propias leyendas, son los que Campobello recupera refiriéndolos con el nombre de cuentos, Blanca Rodríguez en “Imágenes bélicas en *Cartucho*” también destaca el valor del lenguaje, heredero de la comunicación verbal.

La autora privilegió el origen de su cultura lingüística y cultural; parte de la oralidad, de la tradición popular, ahí se encuentra su núcleo argumental, su fuente primaria, y lo lleva al plano de la escritura ficcionalizando la oralidad y la historia; son recuerdos de la infancia destinados a no permanecer solo en el artificio verbal, también en el escrito. Nellie Campobello recupera estas historias orales y a través de la escritura las inmortaliza; llegaría el momento en que harían justicia a los poetas del pueblo y a su madre, que le narró sucesos sobre la lucha de sus paisanos.

La obra rompió con la estructura narrativa del género Novela de la Revolución en la que había predominado la perspectiva masculina; había colocado a la novela como género predilecto; se trata de una serie de relatos; cada relato está relacionado con el siguiente, el verso y la prosa se conjugaron, la cultura oral y escrita se fusionaron.

⁵⁰ En el primer periodo de este movimiento literario. Es la única autora que reconocen en las compilaciones que se hicieron del género estudiosos como Castro Leal, Adalbert Dessau, Rand Morton y Emmanuel Carballo.

3.2 Variantes literarias entre la primera y segunda edición (1931-1940)

La autora realizó modificaciones a la primera edición de 1931; en la reedición de 1940 hubo cambios. Es importante tener en cuenta estas variantes para apreciar la interpretación del suceso y el propósito histórico, el estilo y aporte literario.

La primera contenía treinta y tres relatos que narraban el desarrollo y decadencia del villismo. Aparece la voz de los recuerdos de una niña. En 1940 se llevó a cabo la reedición; es más voluminosa, contiene cincuenta y seis relatos; con algunos títulos modificados y otros sustituidos, como el de “Villa”, que en la edición de 1940 se elimina, sustituyendo la autora ese cuento por “Las cintareadas de Antonio Silva”; la voz que narra se modifica, los relatos son elaborados con mayor conciencia⁵¹.

4.- Comparación de los títulos Fuente: Elaboración Propia

Títulos de la primera edición 1931	Títulos de la segunda edición 1940
(primer apartado) I. Hombres del Norte	I. Hombres del Norte
“cartucho”	“Él”
“elías”	“Elías”
“el kirilí”	“El Kirilí”
“bustillos”	“El coronel Bustillos”
“bartolo”	“Bartolo”
“agustín gracia”	“Agustín García”
“villa”	“Las cintareadas de Antonio Silva”
II. Fusilados	II. Fusilados
“4 soldados sin 30-30”	“Cuatro soldados sin 30-30”
“el fusilado sin balas”	“El fusilado sin balas”
“epifanio”	“Epifanio”
“zafiro y zequiel”	“Zafiro y Zequiel”
“José Antonio y othón”	“José Antonio tenía 13 años”
“Nacha Ceniceros”	“Nacha Ceniceros”
	“Las cinco de la tarde”
	“La muleta de Pablo López”

⁵¹ Con la voz narradora de una niña, pero la crítica es de Campobello adulta.

	“La camisa gris”
	“La sonrisa de José”
	“Tomás Urbina”
	“El jefe de las armas los mandó fusilar”
	“Las Águilas verdes”
“los 30-30”	“Los 30-30”
“por un beso”	“Por un beso”
“el corazón del coronel bufanda”	“El corazón del coronel Bufanda”
“la sentencia de babis”	“La sentencia de Babis”
“el muerto”	“El muerto”
“mugre”	“Mugre”
“las tarjetas de martín lópez”	“Las tarjetas de Martín López”
“el centinela del mesón del águila”	“El centinela del Mesón del Águila”
“el general rueda”	“El general Rueda”
“las tripas del general sobarzo”	“Las tripas del general Sobarzo”
“el ahorcado”	“El ahorcado”
“desde una ventana”	“Desde una ventana”
“los hombres de urbina”	“Los hombres de Urbina”
“la tristeza de “el peet”	“La tristeza del Peet”
“la muerte de felipe angeles”	“La muerte de Felipe Ángeles”
III. En el fuego	III. En el fuego
“el sueño de “el Siete”	“El sueño de El Siete”
“las cartucheras de “el siete”	“Las cartucheras del Siete”
“los heridos de pancho villa”	“Los heridos de Pancho Villa”
“los tres meses de gloriecita”	“Los tres meses de Gloriecita”
“mi hermano “el siete”	“Mi hermano y su baraja”
	“”El cigarro de Samuel”
	“Las balas de José”
	“El milagro de Julio”
	“Las sandías”

	“Las rayadas”
	“La voz del general”
	“Las lágrimas del general Villa”
	“El sombrero”
	“Las vigías”
	“Los dos Pablos”
	“Los oficiales de la Segunda del Rayo”
	“Abelardo Prieto”
	“Las hojas verdes de Martín López”
	“Tragedia de Martín”
	“Las mujeres del Norte” ⁵²
	“Ismael Máynez y Martín López”

El primer apartado, “Hombres del Norte”, está compuesto por relatos sobre los nombres más destacados de Durango y Chihuahua. El segundo apartado, “Fusilados”, incluye a los personajes anónimos que murieron fusilados; en estos se resalta más la situación trágica, el error o exceso que los condujo a la desgracia. El último apartado, “En el fuego”, incluye relatos que presentan las batallas, también los elementos íntimos de la autora: sus hermanos son protagonistas como “Los tres meses de Gloriecita”, en el que la inocencia y ternura de “Gloriecita” persuade a los soldados federales de seguir en casa de la narradora e impide que continúen molestando⁵³, “Mi hermano y su baraja”, “El sueño del siete”, “Las cartucheras del Siete”, el “Siete” es el hermano de Nellie quien se involucra en la lucha y el cual es exiliado; la figura del general Villa se vuelve más constante, los personajes forman parte de la experiencia trágica y las mujeres son reivindicadas en estos relatos, se valoran su carácter y psicología ante la Revolución.

La edición de 1931 contenía un prólogo escrito por su editor Germán List Arzubide y una introducción titulada “Inicial”, escrita por la autora; la segunda edición carece de

⁵² En la segunda edición presente con mayor énfasis las figuras femeninas y les dedica este relato.

⁵³ Leer relato “Los tres meses de Gloriecita”.

prólogo e introducción⁵⁴, mientras que la tercera edición aparece en 1999 con prólogo de Fernando Tola de Habich, bajo el sello de Factoría Ediciones; una vez más se publicaba bajo un sello editorial poco reconocido; Tola Habich hacía un llamado a reconocer la obra, a valorarla; sin embargo, la novela tomó fuerza hasta la edición de 2005, publicada por Era con prólogo de Jorge Aguilar Mora.

List Arzubide dijo que *Cartucho* contenía verdades sin “almibarar” las palabras para agradar al público o a los políticos e intelectuales de ese momento hablando de “Revolución” desde sus posiciones estratosféricas; con prosa poética, el poeta estridentista desestimó los discursos que precedieron a la obra de Campobello por no haber vivido la lucha que experimentó la duranguense. Desafiando los predominantes discursos masculinos, Nellie incluyó en su narrativa a los hombres humildes que llevaron a cabo la Revolución.

Para saber cómo rebotó de la montaña al llano y dominó el desierto el paso de los HOMBRES DEL NORTE, habrá que venir aquí para siempre, donde una niña, que ha visto a esos hombres quebrarse ante sus manos indolentes de inocencia, jugaba con la risa crepitante de las ametralladoras. Nellie campobello saca de su recuerdo el primer muñeco desquebrajado por las balas (...) tiene entre sus manos la cabeza del último Bautista, profeta de discursos de incendio: Pancho Villa. (...) un desafío a los escritores que con el membrete de “realidad” fotografían los reportajes de segunda mano que escupen rotativas mercenarias. “INTEGRALES” saluda a las empresas editoriales del mundo con el guantelete de hierro de este libro, que por ser de mano de mujer, está limpio de desmesuradas ambiciones, pero seguro de su signo creador. (Arzubide, 1931).

En la primera edición, el primer cuento se titulaba “Cartucho”, al editarse la segunda (1940) cambia a “Él”, pero se refiere al mismo personaje. Cabe señalar que en la primera edición de *Cartucho* es visible lo que List Arzubide prometió a la autora, no realizó ninguna modificación a sus textos, se aprecian en la falta de mayúsculas y minúsculas, y en los títulos de los relatos⁵⁵.

“El coronel Bustillos” en la edición de 1931 se titulaba “Bustillos”; “José Antonio tenía trece años” antes se titulaba “José Antonio y Othón”; “Sus cartucheras” antes “Las

⁵⁴ La primera y segunda edición se encuentran en la biblioteca de la Universidad Autónoma de México, en el Fondo Reservado denominado Fondo Revolución; la segunda edición carece de prólogo, se anexan fotos en el apartado “Anexos”.

⁵⁵ Ver anexos.

cartucheras del siete”, “Mi hermano el siete” pasó a ser “Mi hermano y su baraja”; en el apartado tercero, “En el fuego”, de la edición de 1931, contenía cinco relatos; cuatro estaban dedicado a sus hermanos, eran ellos los personajes claves de la narración señalando la injerencia a nivel local que su familia tenía, la madre conocida de Villa y su hermano “el Siete” quien participaba en la Revolución.

Parece que la modificación de los relatos de 1940 se debió a la influencia de Martín Luis Guzmán, quien reeditó el libro y tuvo amistad estrecha con la autora. Begoña Pulido Herráez (2011: 35) dice que no hay duda de que la corrección y la ampliación de los pequeños cuentos que Nellie Campobello fue acumulando durante años en su “libreta verde” se deben, en buena medida, a la relación estrecha con el autor de *La sombra del caudillo*.

Las modificaciones realizadas a la primera edición son de corrección, se pretendió mejorar la escritura de los textos, se sustituyeron palabras; se suprimieron algunos regionalismos, se modificó la sintaxis de algunas oraciones; la escritura adquirió mayor cadencia. Algunos datos proporcionados con especial precisión por la autora son omitidos en la segunda edición; los sentimientos, emociones e impresiones de la narradora son eliminados o hiperbolizados en la segunda edición. En la siguiente tabla se mencionan algunos ejemplos de los señalamientos mencionados; cabe destacar que estos no son los únicos, no obstante bastarán para ejemplificar:

5.- Modificaciones realizadas a la segunda edición. Fuente: Elaboración propia

Ejemplo de palabras sustituidas por otras más elegantes:	“el Kirilí” Kirilí <u>usaba</u> chamarra roja y mitazas de cuero amarillo. Cantaba <u>mucho</u> (1931:23)	“ <i>El Kirilí</i> ” <i>Kirilí portaba</i> chamarra roja y mitazas de cuero amarillo. Cantaba <u>ostentosamente</u> (2005 ⁵⁶ : 50)
Ejemplos de datos históricos que omite en la segunda edición:	“bustillos” Un día Villa dijo a mamá, -ya cuando estaba pacífico en Canutillo- “¿Quién mataría a su Pancho Villa?” <u>Esta pregunta se la hizo en Hidalgo</u>	“El coronel Bustillos” Mamá contó que cierta vez en Parral, en la casa de los Franco, estando ya pacífico, el General le preguntó: ¿Quién mataría a su Pancho

⁵⁶ La edición de 1940 es la que actualmente se ha editado y reimpresso, posterior a la edición de 1940 no se hicieron modificaciones, por lo que la edición de 2005 que se toma para la comparación es la misma que la de 1940.

	<p><u>del Parral, en el mes de diciembre de 1921</u> (1931:27).</p> <p>“los heridos de pancho villa”</p> <p>En la falda del cerro de la Cruz, por el lado de la peña pobre, está la casa de Emilio Arroyo; Villa la había hecho hospital. Allí estaban los heridos de Torreón, con las barrigas, las piernas, brazos clareados –<u>Obregón había perdido su brazo en Celaya y Villa era sólo un hombre de la sierra-</u> (1931:127).</p>	<p>Villa? (2005:51)</p> <p>“Los heridos de Pancho Villa”</p> <p>En la falda del cerro de la Cruz, por el lado de la peña pobre, está la casa de Emilio Arroyo Villa la había hecho hospital. Allí estaban los heridos de Torreón, con las barrigas, las piernas, los brazos clareados. Villa en esos momentos era dueño de parral (2005:117).</p>
Ejemplo de las modificaciones de la sintaxis de las oraciones:	<p>“los hombres de urbina”</p> <p>Llegaron las tropas del difunto Urbina a Parral. Aquello era espantoso. Andaban destanteados; chorreras de hombres por las calles, con las caras desencajadas de coraje; algunos grupos eran altos, daba dolor verlos, aquellos miles de huérfanos todavía tenían la esperanza de que su jefe viniera. Lo buscaban, lo pedían a las gentes, a los postes a las banquetas (1931:102).</p>	<p>“Los hombres de Urbina”</p> <p>Llegaron las tropas a Parral-decía Mamá que todo fue tan espantoso, andaban tan enojados, las caras las tenían desencajadas de coraje-. Por todos lados iban y venían, preguntaban, tenían la esperanza de que apareciera su jefe. No creían que estuviera ya muerto. Nadie lo sabía más bien lo adivinaron (2005: 89).</p>
Ejemplo de los regionalismos que se omiten en la segunda edición:	<p>“por un beso”</p> <p>“Había caído una terrible helada las gentes <u>titiritando</u> de frío (1931:63)”.</p> <p>“epifanio”</p> <p>“Epifanio tenía que morir porque era <u>“colorado”</u> (1931:49).”</p> <p>“los tres meses de gloriecita”</p> <p>“Una tarde bajaron por la Segunda del Rayo unos <u>gorrudos</u> (1931:133)”</p>	<p>“Por un beso”</p> <p>“Había caído una terrible helada las gentes <u>muertas</u> de frío (2005: 72).</p> <p>“Epifanio”</p> <p>“Epifanio tenía que morir porque era un <u>traidor</u> (2005:63).”</p> <p>“Los tres meses de Gloriecita”</p> <p>“Una tarde bajaron por la calle Segunda del Rayo unos hombres <u>guerreros</u></p>

		(2005: 120).”
Ejemplos de la subjetividad y objetividad con la que la narradora maneja sus discursos en las ambas ediciones:	<p>“los hombres de Urbina”</p> <p>Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, yo estaba pendiente, las oí rebien <u>entristecida</u> por no haber podido ver los fusilamientos. – <u>Los muertos y la sangre era alimento necesario para mí, mi espíritu de niña se agrandaba y mis ojos se abrían inmensos, no quería perder detalle de nada.</u> - oí los balazos desde la carpintería de Reyes, a una cuadra de distancia, eran descargas muy seguiditas, sofocadas, parecían dentro de un jarro (1931: 104).</p> <p>“el muerto”</p> <p>-Va blanco por el ansia de muerte”, dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos, porque lo que yo sentí en ese momento, lo que ví, fue un muerto montado en su caballo (1931:73).</p>	<p>“Los hombres de Urbina”</p> <p>Oí las descargas desde a puerta de la carpintería de Reyes, me puse la mano en el pecho, me dolía la frente, yo también corría, no supe qué hacer, luego , cuando oí los tiros de gracia, ya no di un paso más, me volví llorando (2005: 90)</p> <p>“El muerto”</p> <p>-Va blanco por el ansia de la muerte- dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos (2005:76).</p>

Asimismo, algunas modificaciones en el nombre de los personajes son realizados, por ejemplo, en el relato “Agustín García” (2005) o “Agustín Gracia” (1931) como era titulado en la primera edición, el apellido García es una anagrama de “Gracia”, juego de palabras común en la narrativa de Nellie Campobello. En el mismo relato, “Elías Acosta” (2005) amigo de Agustín, era en la primera edición “Elisa Acosta”, el personaje femenino se vuelve masculino con un cambio en el orden de las letras. La prima de la narradora y sobrina de “Mamá”, llamada Irene en la segunda edición, era María Luisa. Probablemente este cambio de nombres en la edición definitiva se debió a la protección por resguardar la intimidad de los personajes más allegados a la narradora.⁵⁷

⁵⁷ Ver anexos donde se señalan los cambios de nombres.

En la edición definitiva, la primera letra de “Mamá” es escrito con mayúscula; en la primera edición, “mamá” sin minúsculas era un personaje al cual se refería sin ninguna de las distinciones a la que le hace gala en la segunda.

Algunos datos de la primera edición son eliminadas en la segunda; por ejemplo, cuando en el relato “por un beso”, una señora le pide a un soldado que le lleve un huesito de Villa para hacer una reliquia; en la primera edición la autora específica que se trata de “la herida de Columbus” sufrió Francisco Villa en este lugar.

En la primera edición, se señala que los personajes José Antonio y Othón tenían 14 y 13 años, respectivamente; “José Antonio tenía trece años”. En “el corazón del coronel bufanda” (1931:

66) fue eliminada parte de este relato el cual mencionaba cómo es que conoció la narradora al personaje: [Él era] “mal encachado, con la cara muy bien parecida. Yo no sabía de dónde era, lo había visto andar a caballo, junto con Ramón Barreno, el sobrino de Tita. Estaba tirado boca arriba, los brazos y las piernas no me acuerdo cómo las tenía, guardo su cara y muy presente la bolsa del chaquetín”. Otro ejemplo se encuentra en el relato “el general rueda”: “Ella ni con una ametralladora hubiera podido pelear contra ellos, Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huir hombres, hoy no podía hacer nada” (1931:90), este fragmento se elimina en segunda edición. Estos son elementos que dotaban de mayor claridad la relación entre el recuerdo y su representación y otorga mayor peso a la verosimilitud del relato.

En la segunda edición, el propósito de la autora cambió; en la primera se trataba de hacer justicia a Francisco Villa, que entonces era considerado el villano de la lucha; sin embargo, ya en 1940 es considerado un héroe y la historia oficial es cuestionada; se privilegia el discurso de los personajes anónimos de la Revolución, los que participaron e



Imagen 3, Relato Villa en la primera edición, fuente Cartucho, primera edición, fondo Revolución, Biblioteca de la UNAM.

incidieron en la historia y yacían olvidados; algunos eran desertores del villismo, Santos Ortiz es uno de los ejemplos, también Epifanio y al coronel Bufanda.

En la edición de 1940 fue eliminado el relato “Villa” que se encontraba en el primer apartado Hombres del Norte. Jorge Aguilar Mora (2005: 19-35) señala que “solo los treinta y tres relatos de la primera edición mostraban el testimonio, admirable por su precisión y por su fidelidad a sí mismo”, y añade, “la velocidad y la narración que antes borraban las fronteras entre lo personal y lo histórico (...) esa intensidad y esa velocidad han disminuido notablemente en 1940.”

El relato “villa” mostraba la relación que el personaje de “Mamá” y “Villa” tenían, razón por la cual el primero era respetado a nivel local; “Villa” como personaje es descrito en su carácter y algunos rasgos físicos, así mismo en la posición social que asumía como “padre de las viudas de sus hombres” (1931: 38), más no se mostraba flexible a ayudar a “las piedras sueltas”, que se referían a las mujeres que al quedar viudas se dedicaban oficios “poco dignos”, y probablemente a las amantes de los hombres que acompañaban a Francisco Villa, ya que eran típicos estas prácticas que también aparecen en *La Sombra del Caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán.

La parte final de “los hombres de urbina” es diferente en la edición de 1940; en el relato “Ismael Máynez y Martín López”, los protagonistas principales son estos personajes, mientras que en la segunda edición se modifica en favor de la exaltación de la figura materna: “se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la virgen la recibía (2000: 161). En “Nacha Cenicerros”, la versión de 1931 concluía así: “Hacia una bella figura imborrable para todos los que vieron el fusilamiento. Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada”; en la segunda edición se continúa reivindicando el propósito histórico, la autora aclaró que lo único no histórico de su obra era el dato de fusilamiento de Nacha Cisneros; ella no había muerto de esa forma. Por lo que modificó el final con la verdad de lo que le sucedió a esta soldadera:

Hacia una bella figura imborrable para todos los que vieron el fusilamiento. Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada.

Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Cenicerros 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 una de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho 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 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, 2005: 66-67)

Este relato pretende reivindicar a Villa como un general no malvado; el personaje Nacha Ceniceros se presenta como un modelo de soldadera que regresa a su hogar para reconstruirse a sí misma a pesar de saber lo que pudo haber logrado en la Revolución con sus habilidades. La narradora cuestiona los discursos que enaltecían a figuras políticas de doble moral.

En la segunda edición agrega “Las mujeres del Norte”; ahí destaca la presencia femenina en medio del caos social, el papel que desempeñaba en el movimiento armado. La cantidad de diminutivos e hipérbolos presentes en la primera edición disminuye en la segunda: “hubo un combate con fuerza”, dice el relato “mugre”, en la segunda edición se omite la frase “con fuerza”. Se suprimen referencias a la narradora en el mismo relato; se citan dos fragmentos para apreciar estas omisiones en la segunda edición:

6.- Ejemplos de omisiones entre primera y segunda versión. Fuente: Elaboración propia

<p>Al ruido del automóvil, Tona⁵⁸ se ponía en la rendija del zaguán; mi muñeca era la única que no se escondía para verlo. A veces él se reía al ver la casa, “Pitaflorida” no se reía, <u>yo sí le pelaba los dientes</u> (1931:76).</p>	<p>Al ruido del automóvil, Toña se ponía en la rendija del zaguán; mi muñeca era la única que no se escondía para verlo. A veces él se reía al ver la casa, <i>Pitaflorida</i> no se reía (2005: 178).</p>
<p>“Aquel es, -dije corriendo- “El Siete” quiere mucho a su caballo”, <u>dijeron mis trenzas pegándome en los cachetes</u>; al voltearlo, era un</p>	<p>“Aquel es -dije corriendo- <i>El Siete</i> quiere mucho a su caballo”. Cuando ella lo volteó, vimos que era un muchachito cualquiera, tenía</p>

⁵⁸ Cabe mencionar que las minúsculas, los errores ortográficos o cambio de nombres, falta de tildes son propios de la primera edición, si modificaba y corregía estos detalles, el lector no podría apreciar el trabajo de corrección de estilos que hubo en la siguiente edición y es precisamente lo que se pretende señalar.

<p><u>muchachito que yo conocía rebien, sabía un montón de canciones, yo creo no tenía mamá, pero yo le tenía envidia</u> (1931:78).</p>	<p>un ojo abierto y las manos “engarruñadas” sobre el caballo, yo creo que no tenía mamá (2005:79).</p>
<p>“El sueño de “el siete”” El Peet” era mejor; cuando yo tenía dos meses, me velaba porque me iba a morir. “El Peet” no tenía padres, era mi primo (1931:120).</p>	<p>“El sueño del Siete” <i>El Peet</i> era mejor, no tenía padres, era su primo (2005: 115).</p>

La segunda edición salió más objetiva, como en los relatos donde sus hermanos son protagonista: “En el Fuego”, “El siete”; se cita un ejemplo de ello:

<p>“mi hermano el siete” Una vez en 1924, vimos a mi hermano “El Siete.” Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y solo nos vino a enseñar la cantidad y calidad de malas costumbres que aprendió allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano (1931: 143).</p>	<p>“Mi hermano y su baraja” Una vez él volvió. Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de Mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oros, su obsesión. Ahora, ¿dónde está? (2005:125).</p>
--	--

La versión definitiva impidió que se observara una faceta emocional de la autora y cerrara paso a la intimidad que develaba en principio y se tornó un texto más pulido y abocado a la disciplina histórica, prescindió de los detalles más estético para la disciplina literaria. Estas modificaciones de manera general son las más notables entre la edición y la reedición, cambios importantes realizó la autora ampliando, modificando y reestructurando sus relatos. Para el análisis discursivo, estas alteraciones se ofrecen reveladoras y aportan a la investigación, permitiendo visibilizar aspectos velados en la obra como son las intenciones narrativas, históricas, y lingüísticas.

3.3 Estilo narrativo, tótems y alter ego

En *Cartucho* (2005)⁵⁹ aparecen voces polifacéticas que se entretajan mediante un hilo conductor; la voz que hila las historias es la de una niña púber que recuerda y dialoga con la voz que interpreta y reflexiona en cada relato, la voz adulta de la narradora. Nellie Campobello mantiene un juego dialéctico en su discurso, permite a la niña expresarse, la que guardó en sus recuerdos, es la voz que convence al lector sobre la verdad de lo contado, de que su mirada de niña es tan válida como la de una adulta⁶⁰ y que voz también es la de su madre que le narra “cuentos” de fusilados cada noche, cuentos surgidos de una cotidianidad violenta. El estilo narrativo de *Cartucho* fue el punto de referencia para otras autoras como Carmen Báez, quien utilizó la voz infantil para su obra con tema revolucionario *La roba pájaros* (1957).

La niña dice lo que observó; la narradora, desde su posición de adulta, reflexiona y comprende la realidad que vivió, lleva a cabo juicios que algunos estudiosos han calificado de “crueles”; Jorge Fornet (1994:18) dice que es visible una injerencia de los juicios de Nellie adulta en la voz de Nellie niña, cuando la niña que recuerda trae al presente sus memorias para emitir un juicio. “Él”, por ejemplo, indica que la niña narradora está debajo de una mesa, lo que piensa, lo que escuchó de José Ruiz, y la preocupación de su madre ante la ausencia de este personaje:

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo jugando debajo de una mesa. Cartucho se quitó un gran sombrero que traía y con los ojos medios cerrados dijo: “adiós”. Cayó simpático ¡era un cartucho! (...) Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó. Entonces José Ruiz, de allá de Balleza, le dijo: -Cartucho ya encontró lo que quería. (Campobello, 2005: 47)

Las frases cortas y la forma en que se conjugan las palabras indican la forma de hablar de una niña; es un aspecto relacionado con su historia de Nellie, ésta así lo afirmó en la entrevista con Emmanuel Carballo (1986: 416): “En mis libros casi no uso adjetivos. Estos

⁵⁹ La versión definitiva de 1940 es la que se ha reeditado; retomo la del año 2005 por la cronología que realizó Aguilar Mora.

⁶⁰ La mayoría de las novelas de la Revolución escritas por hombres narraban desde la voz narrativa adulta que le otorgaba mayor credibilidad. Culturalmente a los niños suele no creérseles, por su condición de niños que pueden “confundir” o “mentir”; la palabra del niño suele ponerse en duda en México.

los emplean los maestros, no las escritoras sencillas como yo. Mi literatura es de sustantivos y verbos. Y también: Tengo un hermano mudito. Él y yo sosteníamos desde niños, grandes conversaciones a señas, de ahí que al escribir, mi vocabulario sea tan reducido”. Su estilo es dinámico, de frases cortas, léxico sencillo, directo; provoca horror en ciertos lectores al describir escenas violenta sin alterarse, esta falta de alteración es la herencia oral de su madre, que le contaba muchas de esas historias.

La madre se vuelve un tótem en la narración, el símbolo de la compañía, de la bondad, que atiende a los heridos, enseña los valores de lealtad y fortaleza; es la heroína que representa a las madres de esa región, a las de “Elías Acosta”⁶¹, de “El Kirilí”⁶², el “Taralatas”,⁶³ de Martín López⁶⁴; se vuelve una figura simbólica. *Cartucho* es un himno a la madre de Campobello, que parece haber sido importante en la región porque a su casa llegaban coroneles, generales, soldados; el mismo Francisco Villa era allegado a ella; su figura se enlaza con la de la virgen María que sufre el destino de su hijo a punto de ser fusilado y lo acompaña; el milagro ocurre cuando el hijo es salvado de la muerte, y ella se dirige al templo a dar las gracias.

En “El general Rueda”, el acontecimiento se lleva a cabo en el hogar de la narradora; sabiendo que “Mamá” es de la confianza de Villa, interrumpen ahí los rivales; el general Rueda no golpea a sus habitantes porque sabe que puede haber represalias debido a que ella es protegida de Villa. La narradora dice que volvió a verlo, una vez en Chihuahua y otra en la imagen de un periódico con el encabezado “EL general Alfredo Rueda Quijano, en consejo de guerra sumarísimo”; en este último se anunciaba su ejecución.

La narradora se va definiendo en la medida en la que se va construyendo el personaje de la madre; las preferencias de la narradora estaban ligados a la forma de pensar, sentir y actuar de la madre, el relato “Mugre” es un ejemplo:

El café le gusta a Mamá, yo creo que por eso me gusta; los cigarros de mamá son de cigarrera. Mamá es más bonita que Toña- decía yo para terminar mis pensamientos profundos y cansados.

⁶¹ Ver cuento titulado de esta forma, pág. 49 de *Cartucho* 2005.

⁶² Ver pág. 50.

⁶³ Ver pág. 149.

⁶⁴ Ver Pág. 111.

De José se enamoraron las muchachas de la Segunda del Rayo. Cambiaba de traje todos los días, se paseaba en auto rojo. Un día le contó a Toña que él odiaba el sol, por sus caras y sus manos. A ella le parecía muy bien y a mí (que me decían “solera”) me pareció mucho muy bien por *Pitaflorida*; yo nunca hubiera casado a mi princesa con un hombre prieto. (:78)

Llama la atención en el relato la importancia del color de la piel del personaje y el de Nellie, a quien llaman “Solera”, ella le da importancia a este rasgo al hablar con su muñeca *Pitaflorida*⁶⁵ y decir: “Yo nunca hubiera casado a mi muñeca con un hombre prieto”. La narradora juega con su muñeca convertida en su “otro yo”, en la que proyecta su idea del amor. La cita también otorga detalles del carácter de la narradora, sus rasgos físicos y su posición frente a los acontecimientos,

Cartucho, además de hacerle justicia a los rostros anónimos del Norte y contar la verdad de la autora acerca de la emblemática figura de Francisco Villa, es un himno a su madre, a la maternidad⁶⁶ en tiempos en los que esta figura representó la fuerza y la protección, Adriana Azucena Rodríguez (2014:27) dice que:

La familia de la protagonista resulta –como la de Nellie Campobello en *Las manos de mamá* y *Cartucho*- la entidad que mantiene a salvo a las niñas. El sufrimiento y la necesidad constante engrandecen al jefe de la familia –el padre en el caso de Ocampo⁶⁷, la madre en el caso de Campobello-; pero el sufrimiento y el peligro son realidad innegable (...) para las familias, cuyo principal interés es mantener a sus miembros a salvo y proteger la integridad física y emocional de los más pequeños, sin dejar de reconocer las manifestaciones de valor y justicia que mueven a los participantes de la lucha armada.

Jesús Vargas Váldez y Flor García Rufino (2006:65) dicen que Rafaela⁶⁸ se dio a conocer entre la tropa, y muchos de aquellos revolucionarios encontraron en ella a la compañera que les brindaba su ayuda y afecto, por eso la procuraban en los momentos difíciles, visitándola en Parral para contarle las aventuras y tragedias que les había tocado vivir. “Mamá” se

⁶⁵ La cual no es más que una extensión de ella en la que proyectaba sus deseos, es su “otro Yo”, como lo menciona Blanca Rodríguez en *Imágenes bélicas en Cartucho* (2006)-

⁶⁶ Con esto me refiero al esfuerzo de todas las madres que se sacrificaban por sus hijos, que sufrían por su muerte en el contexto revolucionario.

⁶⁷ María Luisa Ocampo escritora de la Revolución Mexicana.

⁶⁸ Nombre de la madre de Nellie Campobello.

volvió una figura sumamente importante en el pueblo, un estereotipo a seguir, y a la que Nellie le debe su estilo narrativo⁶⁹.

Conforme se avanza con la lectura, se puede ir construyendo a la narradora testigo, su figura corporal, sus gustos, ideas y comportamiento; su perfil y el de su madre se observan, por ejemplo, en “El ahorcado”: “Santa Rosalía de Camargo, todos comían sandías; mi nariz pecosa la hundí en una rebanada que me dio Mamá”; y en “Los hombres de Urbina” dice:

Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. Muchas veces me acercaba a sus conversaciones sin que ella me sintiera. Un día me agarró de la mano, me llevó caminando, íbamos a casa de mi madrina, era una señorita muy bonita, de ojos verdes, rubia, y tenía novio. Torcimos allí en San Nicolás y nos fuimos a Las Carolinas, en un llanito se paró, yo no le pregunté nada, me llevaba de la mano, me dijo: “Le voy a enseñar a mi hija una cosa”. Miró bien y seguimos. “Aquí fue- dijo ella deteniéndose en un lugar donde estaba una piedra azul-. Mire- me dijo-, aquí en este lugar murió un hombre, era nuestro paisano, José Beltrán; les hizo fuego hasta el último momento; lo cosieron a balazos. (2005: 91-92)

Con la nariz pecosa y la de su madre afiladita, el rostro comienza a tener forma, sus ojos presencian los acontecimientos; a veces un gesto castiga a los que las injurian, se llenan de lágrimas ante la presencia de la muerte de sus paisanos, se abren para encontrar al hijo y al hermano perdidos; se expresa la relación estrecha entre Nellie y su madre en el plano de los relatos aunque “Mamá” solo sabe contar tragedias, hechos que guarda en su memoria para su hija, que la escucha:

-Mamá se secaba las lágrimas, sufría mucho-. Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, fusilados; me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de Mamá, al contarlos, lloraran. Ella sufrió mucho presenciando estos horrores. (2005: 91)

⁶⁹ Fue su madre quien le narraba los cuentos, la que le heredó la cultura por la historia oral.

La duranguense dijo: “Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror”; pero no por crueldad, no por una fascinación por el horror sino porque la niña había naturalizado la violencia, era parte de su cotidianidad, su inocencia y la continua observación de horriblos acontecimientos le permitieron referir los sucesos con tal naturalidad. Begoña Herráez (2011) dice que los soldados y los cartuchos son parte de los juguetes personales que la entretienen. El personaje de la narradora se construye en la medida en que “Mamá” es en los relatos una extensión de ella, como en “Los 30-30”:

Llovieron sobre su cuerpo ágil y nervioso como veinte balas, recibiendo nada más dieciséis y quedando con vida. Un 30-30 le dio el tiro de gracia, desprendiéndole una oreja; la sangre era negra negra- dijeron los soldados que porque había muerto muy enojado-. Mucha gente vio este fusilamiento, era el medio día. Mamá presenció todo. (2005: 69-70)

También se potencializa la admiración en la fuerza con que protegía a sus hijos tal como lo menciona Irene Matthews (1997: 92): El poder de Mamá no reside únicamente en la fuerza de la resistencia: ella toma la iniciativa y asume los riesgos. La hija estaba orgullosa de su mamá. Ejemplo de ello se encuentra en el relato “Los tres meses de Gloriecita”, ante la entrada de los federales a su casa, la madre toma en brazos a Gloriecita⁷⁰ para despertar compasión; estos, al ver la escena, abrazan a la bebé y los dejan en paz:

Comenzó el saqueo. Mamá contaba que al oír los culatazos de los rifles pegando en las puertas, les gritó que no tiraran, que ya iba abrir. Decía que había sentido bastante miedo. Entraron unos hombres altos, con los tres días de combate pintados en su cara y llevando el rifle en la mano. Ella corrió desesperada a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses. Al verla con su muchachita abrazada, se la quitaron besándola, haciéndole cariños; se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita. (2005: 120-121)

Francisco Villa aparece como la figura paterna, el defensor del pueblo y el que ordena a sus hombres de no abusar del poder que tienen y distinto del villano que había construido la historia oficial; Luzelena Gutiérrez Velasco (2006:95) señala que Nellie Campobello se propuso rescatar la figura de Francisco Villa que ella captó entre sus coterráneos, que percibió mediante las palabras de su madre, y de los recuerdos de su infancia en Villa Ocampo y en Parral.

⁷⁰ Hermanastra de Nellie, Gloria Campobello, la que llegó a tener el título de Prima Ballerina de México.

En la primera versión de *Cartucho* (1931), Campobello había escrito el relato “Villa”⁷¹, en el que se narra el encuentro de éste con su madre en Parral y la relación entre ambos. Este relato fue eliminado en la segunda edición porque el propósito histórico de Nellie Campobello había cambiado. Respecto al personaje de Villa en *Cartucho*, Matthews (1997:92) señala:

El otro héroe de Nellie Campobello, el general Villa, aparece en una serie de anécdotas atractivas a propósito de su voz, sus lágrimas, su sombrero, su pan predilecto. Algunas de ellas resaltan su carácter de “joven campesino”: lo temible, lo inocente, lo jovial y lo impulsivo, lo cruel y lo justo en su temperamento- cualidades todas de las masas revolucionarias, del perfecto guerrero revolucionario, de la perfecta figura paternal.

El personaje de Villa tal y como es señalado contiene vicios y virtudes equitativas que lo equilibran, el propósito de la autora era llegar a retratarlo en ese punto medio y posicionarlo como a un héroe⁷². Friederich Katz (1998: 39) dice que Villa impresionó a los pobladores cuando recogió a más de sesenta huérfanos que vagaban por las calles y los envió a la escuela, en Chihuahua; esto acrecentó su fama como un Robin Hood mexicano; sabían además que los hombres de Villa tenían órdenes de pagar lo que consumieran y respetar a la gente que los apoyaba; la autora de *Cartucho* así lo presenta, como un personaje que protegía a sus aliados y les hacía justicia, pero era implacable con quienes lo traicionaban:

Contaron que al general Villa le había sorprendido mucho la noticia de la muerte de su compadre Urbina, pero todos supieron que Fierro le dijo que Urbina se andaba volteando y que realmente él había tenido que intervenir a balazos. Mamá decía que todo se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte. (2005: 89)

Según Roberto Rodríguez Rebollo (2019) Urbina fue fusilado por órdenes de Villa por recibir dinero del bando contrario. “La camisa gris” y “Tomás Urbina” son otros relatos en los que se muestra la conducta del general frente a los desleales; la autora presenta también su lado sensible en “Las lágrimas del general Villa”:

⁷¹ Ver el cuento en los anexos.

⁷² Aunque este propósito era más propio de la versión de 1931, en la segunda a pesar de reivindicar a los personajes anónimos, mantiene al personaje de Villa como héroe.

Entro Villa y encarándose con ellos les dijo: “Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden juyéndole? ¿Por qué le corren a Pancho Villa? ¿Por qué le hacen la guerra si él nunca los ha atacado? ¿Qué temen de él? Aquí está Pancho Villa, acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres, los concheños son hombres completos.

(...)

Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos. (2005: 134)

Se observa en otros relatos el gesto de no dañar a los demás, de resarcir su imagen de bandolero, como en “Las sandías”:

Entre Chihuahua y Juárez no había agua; ellos tenían sed, se fueron acercando a la vía. El tren que viene de México a Juárez carga sandías en santa Rosalía; el general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo.

(...)

Al grito de ¡viva Villa! Detuvieron los convoyes. Villa les gritó a sus muchachos: “Bajen hasta la última sandilla, y que se vaya el tren”. Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa. (2005:131)

La frase “Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa” tiene el propósito de presentar a Villa como un héroe que tomó lo que necesitaba sin hacer daño a terceros, a diferencia de los federales y de otros grupos que atracaban a la gente desprotegida.

En “La voz del general”, Villa es la figura paterna, el modelo de hombre valeroso, protector de los indefensos. “En el fuego” también aparece como héroe y figura paterna; “El sueño de *El Siete*” es el relato dedicado a su hermano; éste se refiere a Villa como “Tata Pancho”:

El joven de los sietes, entre risas graciosas, contó a Mamá que cuando se vio sin compañeros creyó en Dios. Ya en despoblado, entre unos árboles, se sentó a pensar; estaba tan cansado que se fue quedando dormido sin sentir. El caballo se lo había amarrado de una mano; dijo que cuando él estaba soñando que *El Ratoncito* tenía alas y volaban juntos, oyó un grito que era a voz de Villa, que decía: “Hijo, levántate. Dice que lo oyó tan bien que, abrió los ojos en el preciso momento que Villa le volvió a decir: “Despierta, hijo, ¿dónde está tu caballo?” Riéndose Villa junto con los hombres que le acompañaban, vio cómo el chamaco, rápido, soltó sobre su mano derecha y señaló su caballo. Esto no lo olvida él. Fue el único momento feliz de su vida, porque oyó la voz del general Villa. “Me recompensó Dios –decía cerrando los ojos- , oí a Tata Pancho.” (2005: 115-116)

“Tata” era una forma de referirse a la figura paterna en México, en las ciudades ha caído en desuso, en algunos pueblos continúa utilizándose este modismo. Padre, héroe, favorecedor de muchos también odiado, de mala suerte para algunos y reliquia para otros, esa es la imagen de Villa que aparece en *Cartucho*:

Iban a perseguir a Villa a la sierra y querían ir comidos de frijoles o de algo que estuviera cocido.

Vamos a traer la cabeza de Villa- gritaban las parvadas caballería al ir por las calles.

Una señora salió a la puerta y le gritó a uno de los oficiales: - Oye, cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia.

Gutiérrez de Velasco (2006:96-97) menciona que el personaje de Francisco Villa se encuentra presente en *Cartucho* aunque de manera sutil, pero sin desplazar la restitución que busca hacer de un héroe:

Paulatinamente, la escritora entretene la presencia de Francisco Villa con la de otros soldados y los describe tanto en *Cartucho* (1931) como en *Las manos de mamá* (1937) (...) Prevalece la imagen: “El pueblo ayudaba a Villa” (...) Nellie campobello no solo reconstruye la imagen y la capacidad de mando del militar, sino también su sensibilidad ante los opositores temerosos, como los concheños.

Jorge Fornet (1994: 20) hace hincapié de la presencia constante de los personajes de Villa y Mamá en *Cartucho*, son los que contextualizan; “Mamá” es la tabla de salvación y Villa es el personaje al que Campobello apoya porque su madre lo hace; su interpretación de las acciones y de la figura de Villa contribuyó en la disciplina histórica a reconsiderar lo que se conocía del personaje, reconstruirlo y mostrar la dimensión humana del que consideró un héroe.

El juego madre-hija es un distintivo de la obra. Los ojos de “Mamá” que observaron son también los de la niña; sus oídos rescataron lo que cantan los rapsodas del pueblo a los héroes anónimos; es la microhistoria recuperada a través de las voces, los testimonios que contribuyeron a construir cada relato de *Cartucho*.

En “Desde una ventana” la niña observa; refugiada en su hogar, es testigo de lo que acontece afuera; desde ahí conversa con “Babis”, escucha balazos, cuida a sus muertos para

que no se los lleven y pueda analizarlos haciéndose una experta en esos asuntos. Su “mente de niña”⁷³ se asombraba, todo era motivo de curiosidad, la violencia naturalizada y la cercanía con “Mamá” la fortaleció y comenzó a pensar y actuar como mayor, una niña producto de las circunstancias, observadora y creadora.

La figura de Villa desde distintas perspectivas ha sido representada en la literatura e historia; en Nellie, encontramos desde la voz de distintos personajes en sus relatos a Villa como un personaje constructo de varios imaginarios, pero sobretodo del imaginario de los actores⁷⁴ de Parral. Francisco Villa figura de manera tácita en algunos relatos, mientras que en otros se acentúa, aparece, actúa; en algunos casos se hace referencia a la lealtad de los personajes regionales que en su mayoría eran villistas, y otros en los que el personaje de Villa aparece siendo protagonista de los relatos. Azucena Rodríguez (2014: 23) dice que la intención reivindicadora de la figura histórica surgida de los acontecimientos recientes es el rasgo que une a Nellie Campobello y a Antonieta Rivas Palacios. No obstante a diferencia del héroe militar y las campañas bélicas de Villa en Campobello, Rivas se centra en el héroe intelectual y su campaña política: José Vasconcelos.

Si bien, la obra total y reivindicadora de la figura de Francisco Villa es la que hace Campobello en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), en *Cartucho* también se observa la figura de este personaje y su importancia simbólica en la narradora, en los personajes y en las circunstancias de las acciones. Estos tres personajes son los emblemas de la obra, y los que unen a los actores⁷⁵ regionales con lo nacional; permiten ver la historia íntima de una familia, de un pueblo y su cercanía con otra región.

⁷³ Leer, “Por un beso” (2005:71): “¡Qué barbaridad, cuánto hombre, pero cuánta gente tiene el mundo! Decía mi mente de niña”.

⁷⁴ Entiéndase por actores a figuras que estuvieron inmersos en la Revolución Mexicana, escritores que vivieron esta etapa y participaron de manera activa o pasiva en la lucha. El concepto *actor*, se retoma de la teoría Social de Pierre Bordieu, en la cual señala que los actores son grupos, instituciones o individuos que luchan o juegan dentro del espacio de acción para mantenerlo intacto o cambiarlo. En esta teoría los actores dentro del espacio de acción, poseen la capacidad de decidir entre actuar o no.

⁷⁵ Retomado el concepto de la teoría social de Pierre Bordieu antes señalada.

3.4 Héroes trágicos, personajes femeninos marcando circunstancias

Los personajes de *Cartucho* (2005) tienen una base real; se mencionan en otros documentos que se refieren a la Revolución Mexicana: *La Revolución en el estado de Durango* de Everardo Gámiz (1978), *Pancho Villa* (1998) y *La guerra secreta en México* (1981) de Friederich Katz, *México Insurgente* de John Reed (1914); en el archivo histórico de Parral se encuentran actas y documentos que dan fe de estos nombres. Nellie es la rapsoda de la Revolución Mexicana. En *Cartucho* tiene aplicación lo que dice Paul Ricoeur (2013: 912):

Volvemos a encontrar el poder que tiene la ficción de suscitar una ilusión de presencia, pero controlada por el distanciamiento crítico. También aquí, pertenece el imaginario de representancia “pintar” “poniendo ante los ojos” (...) Fusionándose así con la historia, la ficción conduce a esta a su origen común en la epopeya. Más exactamente, lo que la epopeya había hecho en la esfera de lo admirable, la leyenda de las víctimas (...) preserva la memoria del sufrimiento, a escala de los pueblos, como la epopeya y la historia en sus comienzos habían transformado la gloria efímera de los héroes en memoria duradera. En los dos casos, la ficción se pone al servicio de lo inolvidable. Permite a la historiografía emparejarse con la memoria. De hecho, una historiografía puede no tener memoria cuando está animada por la sola curiosidad.

Gracias a Campobello sabemos quién fue “el Peet”, “Babis”, “José Antonio”, “Kirilí”, entre otros; se ha preservado la memoria del pueblo. Ricoeur dijo que “hay crímenes que no deben olvidarse”, Nellie decía que con *Cartucho* hacía justicia a muchos hombres y a su madre, y es en la escritura donde los perpetuó. *Cartucho* rescata del olvido a hombres destacados por su valentía, determinación y por su carácter y que afrontaron con dignidad el destino que se les impuso, así como a las mujeres que desempeñaron un papel activo durante la lucha armada.

El relato tiene una lógica, una línea narrativa, una especie de parábola que inicia con la configuración del personaje, se suspende en el punto álgido que es la acción con la que afronta el protagonista su desgracia, y finaliza con el retorno al origen, pero ahora ya edificado héroe digno de ser rememorado.

Señalado lo anterior, es importante destacar los elementos con los que debe cumplir todo personaje trágico. Para Jesús Maestro (2003), la tragedia representa el

sufrimiento humano asociado con el impulso de heroísmo desde el cual se dignifica; ahí se reflexiona sobre la capacidad de la persona para experimentar dolor, llegando de esta forma a la constitución de una sabiduría del sufrimiento; se acepta con dignidad el sufrimiento porque es parte de la fragilidad de la existencia; el hombre se halla ante algo superior que lo rebasa y mueve su destino. El albedrío es imprescindible en la experiencia trágica del personaje; su acción lo encumbra y, al mismo tiempo, lo lleva al sufrimiento. La capacidad de soportar la verdad, el conocimiento y la conciencia sobre el mundo y sobre sí mismo convierte al personaje en héroe, como sucede con los personajes de *Cartucho* a los cuales la autora mencionó en el *Prólogo a mis libros* (1960: 347):

En el acto comencé a escribir *Cartucho*, a narrar su tragedia; pude hablar al fin de su generoso sacrificio trayendo su voz a mi voz, retratando lo exterior y lo interior mediante la acción, gracias al impulso divino que movía a todos aquellos hombres, y que era en ellos tan natural como es en los santos el hecho de hacer la caridad, convertida así en deber. Los míos también daban su caridad, pero la suya consistía en entregar la vida en el acto heroico de rescatar la libertad en bien del pueblo.

La misma Nellie otorgó la categoría de héroes a los hombres a los que inmortalizó como personajes, fue la razón por la que los rescató del olvido, porque era así el carácter de “los hombres del Norte” a los que ella se refería, los que guardó en su memoria para rendirles homenaje en las páginas de su libro. En “Él”,⁷⁶ Cartucho no sabía coser ni pegar botones; conocía a la madre de la narradora por buena costurera en el pueblo; Cartucho lleva ahí sus ropas. La narradora dice que el amor lo volvió un “cartucho”; el personaje reconoce que hubo un amor por el que se volvió un “cartucho”. En *La Poética*, Aristóteles dice que el personaje trágico es inevitablemente culpable, sea de un crimen, un error, un exceso. A Cartucho le gustaba cargar a Gloria, hermana de la narradora,⁷⁷ que es una muestra de confianza que había entre la familia y él; era villista; un día llegaron los Carrancistas; él sale a defenderse, llevaba a “Gloriecita” en brazos hasta que se la quitan para ponerla a salvo, y él se queda en una esquina haciendo uso de su cartuchera; de acuerdo a la narración, días después no llega y “Mamá” le pregunta a “José” por “Cartucho”, éste le dice que ya había encontrado lo que estaba buscando el personaje, la muerte, un cartucho se dirige a matar y en ese asesinar también el cartucho se quema y acaba, pero es recordado porque “el amor lo hizo un cartucho”.

⁷⁶ Relato con el que inicia *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*

⁷⁷ Gloria Campobello de bebé.

Se observa en este relato lo que Jesús Maestro señala: el personaje sufre una tragedia; toma la decisión de luchar cuando los carrancistas entran, se va a la esquina de Don Manuel a descargar sus cartuchos; elige morir valientemente, haciendo honor a su sobrenombre. Otro ejemplo es “Elías”, que comienza con la descripción del personaje; posteriormente se menciona la naturaleza de su carácter por el que era respetado; “¡Viva Elías Acosta!, gritaban las gentes cuando él pasaba por la Segunda de Rayo”. Además, Elías Acosta tenía aspectos de héroe: porte de dignidad y cierta belleza: alto, piel color de canela, pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro; “usaba mitasas de piel de tigre, una pistola nueva y la cuera de generales y coroneles (...) era bastante elegante, yo creo que miles de muchachas se enamoraban de él”; además, era valiente, famoso por villista y por bueno”. Los epítetos que asigna a su personaje, se asemejan a los que en *La odisea* se atribuyen a Odiseo.⁷⁸ “Nunca mató a nadie: era jugando y no se disgustaban con él”, hasta que llega el día en el que no por diversión ni de broma hace un blanco, lo que provoca su desgracia, que se mueve hacia la conciencia del acto, lo asume y busca regalar las balas de su pistola a los niños en señal de su amistad con ellos y de un acto con la redención.

El lenguaje es otro elemento a tener en cuenta en la tragedia; según Maestro, la tragedia sucede dentro de éste. El verso representa para la tragedia la forma clásica; la prosa actualmente es su forma abierta. Sin embargo en *Cartucho* podemos encontrar ambos, la forma abierta y la expresión clásica; para ejemplificar lo mencionado se toma el relato “Abelardo Prieto” en los que la tragedia toma forma de verso:

Háganse rueda, muchachos,
vengan todos a cantar
la tragedia de Abelardo,
yo se las voy a enseñar.
Salió Abelardo y su padre,
el Capitán y su gente;
tienen que ser aprendidos
por orden del presidente.
Salió Abelardo y su padre,

⁷⁸ Epítetos como “astuto Odiseo” y “divino Odiseo”.

dispuestos para salir,
de su familia y esposa
se fueron a despedir.
Abelardo nos decía:
Me avisa mi corazón
que estos son preparativos
de una terrible traición.

Abelardo nos decía:
Quiero ver su remisión.
Le presentaron la carta
de muy buena condición.

Y en la carta le decían:
No tienes ni qué temer,
entrega tus armas,
no te vamos a ofender.

Su padre le dice:
Hijo, no tenemos qué temer.
Si no tenemos delito
ahora lo vamos a ver.

(...)

La gente que traiba Prieto
descogida con despacio,
la prueba ahí se la dieron
lo sacaron de palacio.

(...)

Sábado 15 de julio
qué triste quedó la plaza.
A Abelardo lo mataron
en la puerta de su casa.

Su madre lloraba triste
con el corazón partido:
Ya mataron a Abelardo
y a Francisco mi marido.
(...)
Los cuarteles de la Sierra
se quedaron azorados
de ver a Abelardo Prieto,
cómo tumbaba soldados. (2005: 149)

Los poetas locales cantaban la tragedia de estos héroes regionales; el rapsoda reconoce que narra el infortunio de Abelardo y de su padre, comienza por invitar a que escuchen lo que cantará. La narradora dice quién fue Abelardo, las razones por las que la gente lo conocía, su importancia en la región; posteriormente el poeta da indicios del ambiente en el que se desarrolla la tragedia, señala las razones y las acciones que llevan a los personajes a la muerte. “Abelardo tenía veintiún años”, por su valentía, por ser maderista y por su poder de convocatoria fue conocido”, “empezó siendo cabecilla de cuatro amigos y terminó teniendo una tropa”; “los Herrera lo mandaron a asesinar”. El poeta busca inmortalizar el nombre de este héroe que asumió su destino con valor, tomó la decisión de dejar sus armas a pesar de la corazonada que tenía de que se trataría de una traición; dos figuras importantes también aparecen en el poema: la madre que sufre la pérdida de su hijo y la esposa; como antihéroes, los Herrera, quienes engañando cometieron el asesinato.

En México tomaron relevancia los corridos, que contaban⁷⁹ tragedias; fue el género musical con mucha aceptación durante y después de la Revolución; los poetas y artistas regionales componían los versos, los musicalizaban y se volvían populares, a veces más allá de sus regiones de origen.⁸⁰

⁷⁹ Actualmente es uno de los géneros musicales más importantes y escuchados en lo que llaman música regional mexicana.

⁸⁰ Ver el apartado titulado: producción cultural femenina de 1929 a 1940 en la que se mencionan a cantantes de corridos.

En “Tragedia de Martín”, el título indica que se trata de la desventura de un personaje rebelde y valeroso, que no huía a los enemigos; aunque no era de los favoritos de Pancho Villa, el caudillo lloró su muerte; el punto álgido es cuando Martín manifiesta su valentía ante la inminencia de su fusilamiento. Su rebeldía es uno de los elementos que lo conduce a las experiencias trágicas. Maestro (2003:S.P.) dice que la tragedia tiene su origen en la rebeldía y la protesta de una acción:

La tragedia es expresión de un sacrificio humano que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. Toda tragedia expresa las posibilidades de un desorden, de una entropía cuyo espíritu protesta indignado. El discurso trágico trata de justificar, en cierto modo el ideario de una rebelión.

Aristóteles también menciona el error, el acto de rebeldía del héroe trágico como factor desencadenante del sufrimiento excesivo o su muerte; de este error no era plenamente consciente el héroe, por eso lo lleva a cabo; cuando se da cuenta de su error y de la desgracia en la que ha caído, se vuelve más maduro, adquiere conciencia de su situación y de sus decisiones; así lo menciona Aristóteles en *La poética*; el personaje trágico es culpable de un error o exceso; sin embargo, actúa desconociendo sus motivaciones ocultas; y es ahí donde yace la burla o el juego que le tenía deparado el destino, una fuerza superior a él. Un ejemplo de esto halla en “Tomás Urbina” y “Por un beso”; en el primero, el tío abuelo de la narradora está recordando el año en el que nació Tomás Urbina, la familia de la que provenía y sus características distintivas: su forma de vestir, sus gustos y preferencias en bebidas, sus habilidades por las que llegó a ser general; la acción que lo conduce a la desgracia.

A Villa le llegan rumores de que su compadre Tomás Urbina había aceptado dinero de compañías petroleras para no invadir sus pozos y evitar la caída de tan buen negocio, y se decía que había hecho tratos con los carrancistas, por lo que Francisco Villa viaja disfrazado hasta el cuartel de Urbina para preguntarle acerca del asunto:

Tomás Urbina Reyes tenía la muñeca de la mano izquierda seca. En el momento de los balazos lo hirieron en el brazo derecho, partiéndole completamente el antebrazo. Tenía

otro balazo en el costado y, no pudiendo ya disparar, se rindió. Sus heridas no eran de gravedad. Se quedó dentro del cuarto hasta que el general Villa entró, recibiendo a Urbina con estas palabras:

-Yo nunca me esperaba esto de usted, compadre.

A lo que Villa contestó, textualmente:

-Pues ya verá las consecuencias (Había el antecedente de que doña Refugio, la mamá de Urbina, y el general Villa, se querían entrañablemente, así que cabía la esperanza de que no pasaría nada, a pesar de ciertos tratados que según se decía Urbina tenía con los carrancistas).

(...) Aquella conversación de Urbina herido y de Villa duró más de dos horas.

Cuando se desprendieron de la esquina, Villa traía a Urbina del brazo y se venían riendo; se veía que estaban contentos.

Nadie se esperaba lo que pasó un minuto después. (2005: 104-105)

Villa deja en manos de Fierro a su compadre Urbina, quien es llevado a “Las Catarinas”, donde es asesinado. En este relato se observan las características de la experiencia trágica del personaje que Jesús Maestro menciona; Tomás Urbina, compadre de Villa y uno de los generales más importantes, reconocido por su valentía y capacidad de estratega, tiene todas las características de un héroe, pero comete un error, aceptar dinero de los enemigos creyendo que los rumores no llegarían hasta oídos de Villa; no tiene plena consciencia del acto de traición que acababa de cometer. La parábola se cumple en el relato, el personaje inicia, toma fama, mantiene su estatus hasta que se comete el error que desencadena su caída.

El segundo ejemplo de héroe trágico es el relato “Por un beso”; ahí las mujeres marcan el destino de un hombre, cambian el rumbo de su vida:

Al otro día, a la salida de las fuerzas de Murguía al pasar por el panteón, de X regimiento sacaron a X soldado, el que nunca había visto a Luisa mi prima; ellos dijeron a la tropa: “Este hombre muere por haber querido besar a una muchacha.”

El hombre era yaqui, no hablaba español, murió por un beso que el oficial galantemente le adjudicó.

(...) Yo creo que mi tía hizo una sonrisa de coquetería para el general de los changos. (Campobello, 2005:71-72)

El soldado es un personaje trágico, que no tuvo intenciones de robarle un beso a “Luisa”, no obstante la tía de la narradora causa el fusilamiento del soldado yaqui⁸¹, que muere inocentemente. La tía miente para que sea fusilado y sirva de ejemplo para los demás controlaran sus instintos primarios. El juego del coqueteo entre la tía y el general yaqui es otro factor; el general complace a la madre “ofendida”, y ésta con una sonrisa le agradece la ejecución del soldado que quiso “robarse” a su hija. Esta ejecución indica lo fuerte que podía ser la influencia femenina. “Nacha Ceniceros” es otro ejemplo; al estar limpiando su pistola se le escapa un cartucho que asesina al hombre del cual estaba enamorada y por esto mismo es ejecutada. En “Bartolo de Santiago” y “Agustín García”, los protagonistas son víctimas de amores equivocados, quieren a mujeres que no pueden corresponderles. Otras mujeres fueron víctimas o estuvieron a punto de serlo como se observa en el relato de “Agustín García”:

Se oyó un tropel. Mamá ansiosa le ordenó que se metiera por una chimenea y procurara llegar hasta la azotea y se fuera hasta la casa de doña Rosita –una señora amiga de Mamá, que tiene cabellos rojos-. Ya estaban rodeando la casa. Mamá se puso a cantar alto. Entró un hombre arrastrando las espuelas y otro y otro más: “Tenemos una orden”. Se metieron por todos lados. Mamá dijo: “Están en su casa”. Fueron y vinieron, Mamá estaba tranquila, torciendo un cigarro. Entró García, alto alto y arrastrando los pies. Traía una cuarta en la mano (...). El general Agustín García había ido a robarse a Irene y se contentó con la guitarra. Se puso a cantar: “Prieta orgullosa, no te vuelvo a ver la cara”. (2005: 54-55)

En “Bartolo de Santiago” las mujeres desatan la desgracia o la terminan de sellar.⁸²La desgracia de Bartolo inicia al matar al pretendiente de su hermana, tiene que salir de su lugar de procedencia y toma conciencia de que su hermana será “una piedra suelta” porque no puede asesinar a todos los que la pretendan; el amor que le tiene no puede ser, por lo que al reconocerlo sufre; su tragedia es saber que su hermana por su belleza “tenía muchos enamorados”.

⁸¹ Los yaquis eran una tribu de Sonora, conocidos igual que los “mayos” que luchaban apoyando a las facciones revolucionarios.

⁸² Como se observa en *Edipo Rey*, que sella su tragedia al tomar a Yocasta por su esposa, sin tener conciencia de que se trataba de su madre.

Irene Matthews (1997:87) dice que en “Las mujeres del Norte”, el papel principal de las damas es ser testigos de las tragedias, también el de presagiar el retorno del guerrero; son las que esperan y llevan consigo la historia de los hombres que cayeron. Campobello consideraba a los protagonistas regionales héroes trágicos que merecían ser inmortalizados a través de la literatura, al respecto Adriana Azucena Rodríguez (2014: 25) apunta:

Nellie Campobello tiende a asociar a Villa, no con los héroes trágicos, sino con los grandes militares de la historia; el sentido trágico se lo atribuye a sus soldados. Coincide en la identificación con las figuras marginales de la historia y una identificación con las cualidades que definirían sus respectivas personalidades: la reflexión intelectual y furor combatiente, cualidades que reiterará en su obra.

Campobello potenció la grandeza trágica de sus personajes villistas; reunió una serie de litografías que acomodó en su cartuchera femenina; gracias a ella conocemos los nombres de los héroes regionales; las mujeres se consolidaron también como personajes que se sobrepusieron a las fatalidades y peligros, que haciendo gala de su feminidad lograron consolidar su papel en la Revolución Mexicana y en su situación de madres que sufrieron la muerte de hijos y esposos, así como la angustia de saber que sus hijas podían ser raptadas.

Los personajes de *Cartucho* brindan una oportunidad de análisis que contribuye a la historia nacional de la Revolución Mexicana, al reconocer la importancia de esta obra que incluye lo regional, rescatando la historia oral y haciéndoles justicia los personajes que representan los rostros anónimos de muchos revolucionarios.

Capítulo IV

***Cartucho*: Obra literaria y fuente historiográfica**

4.1 Aspectos históricos en *Cartucho*: entre microhistoria e historia regional

En este apartado se analizan dos enfoques históricos en *Cartucho*: la microhistoria y la historia regional; tanto el espacio, como territorio estratégico, y la voz de los personajes olvidados por la historia oficial son tomados por la autora con el afán de reivindicarlos y

ofrecer su testimonio sobre cómo se vivió la Revolución desde su posición social, en una región importante para los Villistas⁸³.

¿Qué se entiende por microhistoria e historia regional en esta obra literaria? Para responder, se toman aquí las ideas de Jaume Aurell, Luis González y González y de Juan Pedro Viqueira; el primero lleva a cabo un recorrido histórico por las principales escuelas historiográficas y sus propuestas, su obra más representativa es *La escritura de la memoria: de los positivismos a los posmodernismos* (2005); el segundo es considerado el más importante exponente de la microhistoria en México; el último también proporciona información valiosa sobre el tema.

Cartucho se encuentra dentro del canon de la Novela de la Revolución porque narra uno de los hechos históricos más importantes de México; su perspectiva, además de ser femenina y aportar otra mirada sobre el movimiento, corresponde a la voz de un testigo de los hechos, que pertenecía a la clase marginada de la región y desde la cual recuperó sus vivencias, las escribió e interpretó.

De acuerdo con Sara Rivera López (2006:51-52), la autobiografía⁸⁴ es un discurso híbrido en el que se intercala la historia personal con la social, como ocurrió con Nellie Campobello. En *Cartucho* confluyen dos aspectos: la biografía de los hombres del norte y la autobiografía de la escritora.

La hermenéutica histórica, la microhistoria y la historia regional dan mayor peso a las narraciones que parten del hecho histórico, la documentación, la interpretación y su representación; obras que en su momento fueron vistas como textos literarios hoy son susceptibles de constituirse en fuentes historiográficas; Jaume Aurell (2005: 184) dice que “las nuevas tendencias del narrativismo, el relativismo y la apuesta por la pluridisciplinariedad se fueron concretando, poco a poco, en nuevos gustos temáticos y en el desarrollo de nuevas metodologías en el campo de la historiografía”; han surgido nuevos enfoques, desligados del historicismo clásico y del materialismo histórico, que toman en

⁸³ Es importante tener en cuenta el capítulo I para relacionarlo con lo que se rescata en este apartado.

⁸⁴ Al respecto del enfoque de Sara Rivera López: la biografía, es otra perspectiva desde la cual se estudia la obra, no obstante, debido a los elementos que Campobello presenta en *Cartucho* sería más adecuado pensar desde la disciplina histórica en el enfoque microhistórico que sería lo que la autora menciona como “la biografía de los hombres del norte”, y la hermenéutica histórica como la interpretación de los hechos que vivió la autora. Sin embargo, es destacable el reconocimiento que hace la autora de la obra afirmando que ésta es un híbrido donde historia y literatura se articulan.

cuenta lo particular para aportar a lo general; se interesan por los personajes ordinarios que expresan mayor naturalidad en sus acciones y formas de entender el mundo; postularon que no hay una historia unitaria, sino muchas historias que se entrecruzan.

La microhistoria se basa en la narración de un hecho singular con aspiración globalizante. La Revolución Mexicana es un ejemplo; se habla de ella como si hubiera sido un acontecimiento que se vivió de manera homogénea en el país; sin embargo, hubo regiones en las que tuvo efectos distintos.

La microhistoria pone en práctica la metodología histórica en cuanto a la documentación de datos; pero a la disciplina literaria la hermenéutica le permite integrar elementos subjetivos sobre la forma en que se perciben los acontecimientos; además, incorpora la imaginación que fusiona lo factual con lo verosímil, llenando huecos, la falta de datos que limitan al historiador. La historia desde arriba no tomaba en cuenta las significaciones y las acciones de los sujetos cotidianos.

La falta de documentación en microhistoria se ha presentado como un limitante importante debido a que se toma en cuenta a los sujetos que han sido ignorados por la historia de la élite; la historia desde arriba no tomaba en cuenta las significaciones y las acciones de los sujetos cotidianos; en *Cartucho*, el testimonio y la historia oral es la fuente directa; recurrir a documentos para sustentar lo dicho no cabía para una autora que había vivido esa situación, como lo expresó en el prólogo de sus libros (1980) y en las entrevistas; escribía lo que le constaba, no lo que le habían contado: “En la época en la que escribí *Cartucho*, yo no había leído ningún libro de la Revolución”.

Para Jaume Aurell (2005: 188-189), *Martín Guerre* de Natalie Z. Davis (1982) es un ejemplo de hermenéutica historiográfica en conjunción con la microhistoria, ya que va más allá del procedimiento hermenéutico y cuestiona radicalmente la existencia de una frontera entre el hecho y la ficción; la obra, relatada a manera de novela, no deja de lado la documentación, no obstante reconoce la importancia de la literatura para cubrir esos vacíos que crea la falta de fuentes.

En cuanto al concepto de historia regional, Juan Pedro Viqueira (2008) apunta que ninguna obra historiográfica dejó de interesarse por el centro del país y soslayaban lo que sucedía en las periferias; la historia de ambiciones totalizadoras quedaba en un intento, desembocando al final en una microhistoria. Hablar de un hecho histórico de forma general

es un error, en los detalles se encuentran diferencias del vivir cotidiano, de las interpretaciones de eventos de suma importancia y de la cultura de dicho espacio.

Michel de Certeau dijo que si había una industria historiográfica, se debía señalar que la mayoría de los estudios se llevaban a cabo desde una perspectiva “centralista”, en el sentido de que sus aportaciones estaban basadas en lo acontecido en la capital, en el centro; de ahí la importancia de ver lo micro y lo regional como complemento de lo nacional; constituye la mejor forma de comprender las relaciones de los fenómenos que se dan entre los lindes de lo nacional y los alrededores, permiten además reconocer las diferencias entre interpretaciones de un mismo momento histórico.

Viqueira (2008: 4) señala que el enfoque microhistórico nos recuerda que entre un fenómeno “objetivo” y otro median lecturas “subjetivas” y que las personas no reaccionan ante la realidad sino ante lo que ellos creen que es la realidad y ante lo que ésta puede llegar a convertirse el día de mañana.

De ahí la importancia de las novelas de corte histórico, que narran acontecimientos o un poema que expresa una verdad íntima, una historia subalterna de lo vivido, el hecho percibido desde abajo. De acuerdo con Viqueira (2008), este enfoque supone la presencia de actores⁸⁵ que relacionan lo local con lo nacional, una personalidad que liga a lo de abajo con lo de arriba, en el caso de *Cartucho*, el general Villa sería el actor de dimensión nacional ligado con lo regional, y los actores difusos.

Hayden White (1999) señala que la narración no solo es una forma, sino que implica un contenido y una intencionalidad, se escoge deliberadamente lo que se considera más significativo y se relata del modo más conveniente, es ahí donde se observa la legitimación de la hermenéutica como modo de acceso a la realidad histórica.

La idea de microhistoria en esta investigación es pertinente porque la autora incluye en *Cartucho* los rostros populares que participaron en la Revolución, interpreta los acontecimientos y distingue la cultura del norte, específicamente la de Parral, Chihuahua y de Durango; Blanca Rodríguez (2006: 39) dice que al escribir *Cartucho* Campobello no

⁸⁵ Entiéndase por actores a figuras que estuvieron inmersos en la Revolución Mexicana, escritores que vivieron esta etapa y participaron de manera activa o pasiva en la lucha. El concepto de actor se toma de la teoría social de Pierre Bourdieu, según la cual los actores son grupos, instituciones o individuos que luchan o juegan dentro del espacio de acción para mantenerlo intacto o cambiarlo; los actores dentro del espacio de acción, poseen la capacidad de decidir entre actuar o no.

estaba ajena una sangrienta historia de su región, ni a los sucesos de la historia nacional que afectaron al aislado y extenso territorio del norte mexicano. La historia nacional había reflejado la generalidad, pero no había reparado en las particularidades y la importancia de algunos territorios los cuales habían provocado que el desarrollo de la historia se llevara a cabo de esta forma y no de otra.

Cartucho distingue entre lo que se vivió en estas regiones y en el resto del país, así como el papel que jugó el espacio para los villistas, Blanca Rodríguez afirmó el valor que tenía vivir en un lugar estratégico (1980:339): “Nosotros teníamos un ritmo de vida sujeto a cambios violentos. Vivíamos en uno de esos lugares estratégicos y muy codiciados”; Campobello señaló en su obra la importancia que esta región. La Revolución no solo fue del centro hacia las periferias, Chihuahua y Durango contaban con recursos y su gente tenía características distintivas que la autora señaló:

 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 silenciosas se adhieren al paisaje, sus pasos son lentos, sus voces suaves, suaves, solo dicen sílabas contadas (...) Nacieron guerreros en un lugar de guerreros. A las gentes extrañas las albergan como sus iguales. (1960: 341)

Esta cita expresa la concepción de la autora sobre las gentes de esta región y que se refleja en *Cartucho*. La afirmación “sus voces suaves, solo dicen sílabas contadas” es fundamental en el estilo narrativo de la autora porque constituye el habla de las personas que habitaban ese espacio; son cualidades que tenuemente se delinean los rasgos de la historia regional y de la microhistoria. Begoña Pulido Herráez (2011: 34) ya había observado estos aspectos:

 La de Nellie Campobello es la microhistoria de la Revolución mexicana por dos razones, por recoger la historia de los anónimos, del pueblo, y proporcionarles un nombre, una identidad, un ser, aunque sea por un tiempo efímero, pues son los relatos que rodean y preceden a la muerte, a menudo al fusilamiento, seguido siempre del tiro de gracia, y por tener su lugar de origen en una niña.

Su narración da cabida al lenguaje regional, lleva imágenes vivas a los ojos de los lectores, rescata del anonimato a los hombres que murieron heroicamente y que fueron olvidados; Pulido Herráez (2011: 37) dice que es evidente la intención de Campobello de relatar estas

historias de la Revolución construyendo imágenes, instantes congelados, fotografías que podrían asimilarse, en el plano de la escritura, a esas fotos en blanco y negro que han quedado como testimonios de las personas anónimas que participaron en las luchas revolucionarias.

Para hablar acerca de estos enfoques históricos, la autora tenía conocimiento sobre lo que implicaba la realización de su trabajo literario.

De pronto comprendí lo que significaba ir al encuentro de las verdades, aprender las direcciones para saber usarlas. Porque no basta la voluntad de aprender, y querer aprender para distinguir donde empieza la simulación. Se necesita malicia. Desconfiar de la cátedra que imparten aquellos cuyos problemas económicos no están resueltos (...) Esas clasecitas historiadadas y sin base práctica, muy adornaditas de Teorías elásticas, ayunas de verdadero conocimiento. Campobello (1960: 352)

La autora aclaró en el prólogo que le hizo a sus libros en 1960 que lo único no histórico de su obra era el dato de fusilamiento de Nacha Cisneros; ella no había muerto de esa forma, pero todo lo demás estaba documentado, por lo que la disciplina histórica está presente en *Cartucho* y no solo por la corroboración de datos, sino por los enfoques microhistórico y regional que le otorga; no homogeniza a la Revolución Mexicana, limita desde el principio su espacio, la Segunda del Rayo es el ángulo desde el cual observa atenta, es Parral, Chihuahua el lugar en el que se centran los conflictos; de esa región y de su gente habla la autora: “una perspectiva de las luchas desde un ángulo que no es propiamente político sino intimista, se narra desde la interioridad de una pequeña ciudad, un pueblo, una calle, una familia.” (2011: 37), no son los datos que ya conocemos de la Revolución, es algo más intrínseco.

Viqueira y González y González, en cuanto a la microhistoria, reconocen que la metodología se torna problemática debido a la falta de fuentes escritas; las fuentes orales solo pueden ser citadas. Para escribir *Pueblo en Vilo* (1968), una de las mejores fuentes que González y González consultó fueron las literarias, el *Llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *Al*

*filo del agua*⁸⁶, lo cual viene a revolucionar el campo historiográfico debido a que se reconoce a las novelas históricas como posibles fuentes historiográficas que, aunque no son parte de la historia oficial, otorgan datos que no podrían hallarse en otro tipo de fuentes.

Una vez aclarada la idea de microhistoria e historia regional, que se halla presente en la obra de Nellie Campobello, es importante tener en cuenta el primer capítulo del trabajo de investigación porque destaca el contexto en el que vivió la autora y la importancia de Chihuahua y Parral en la Revolución Mexicana y en su obra.

Nellie Campobello habla de Parral, Chihuahua, el ambiente en el que se desarrollan los relatos de *Cartucho*; la Segunda del Rayo es fundamental, pero Durango, Las Nieves, Ocampo, Balleza, aparecen como nostalgias; para la autora es indispensable señalar los lugares de donde eran originarios los personajes y donde murieron violentamente; por ejemplo, en la primera edición, señala el lugar exacto donde se ubican “Las Cuevas” de donde era originario Felipe Reyes; Las Cuevas es un pueblo situado entre los estados de Chihuahua y Durango; también lo hizo John Reed en *México Insurgente* (1914) al señalar a Las Nieves, cuarto distrito de Durango; Nellie reconoció en Reed una fuente histórica importante, si bien no para la construcción de *Cartucho*, debido a que Reed había estado presente como corresponsal de una revista norteamericana para cubrir el movimiento armado en México y mostraba una perspectiva distinta de la Revolución. La autora apunta en su prólogo (1960: 355):

Por aquella época aún no conocía yo el maravilloso libro de crónicas de la Revolución escrito en 1913 por John Reed, *México Insurgente*, libro que se tradujo cuarenta años después, aunque no en México, ni por mexicanos. Fue editado en la Argentina. Me llamó poderosamente la atención el hecho de que John Reed comienza su *México Insurgente* en Las Nieves, cuarto distrito de Durango.

John Reed (1954: 87) no solo habla de Las Nieves, Durango, sino también de Chihuahua y los llamó “los dominios de Villa”: “Muchos de los actuales soldados rebeldes pertenecían a su banda, y varios de los generales constitucionalistas, como Urbina. Sus dominios confinaban sobre todo al sur de Chihuahua y al norte de Durango; pero se extendía desde

⁸⁶ Ver el apartado de metodología de *Pueblo en Vilo* en el que se mencionan a las obras citadas como referentes para que González y González pudiera escribir su obra (1968).

Coahuila, cruzando la República, hasta el Estado de Sinaloa”; Reed acompañó a Villa durante cuatro meses, estuvo con él cuando derrotó a las fuerzas federales en la batalla de Torreón, momento decisivo para que avanzara la Revolución hacia la capital del país; los sucesos de los que fue testigo durante la odisea que vivió como corresponsal y parte del grupo de Villa es lo que narra en su obra.

Los personajes regionales incluidos en *Cartucho* se mueven entre Durango y Chihuahua, son dinámicos, su escala de acción no es local sino regional, un ejemplo de ello es el Kirilí:

Kirilí portaba chamarra roja y mitasas de cuero amarillo. Cantaba ostentadamente, porque se decía: “Kirilí, ¡qué buena voz tienes!” Usaba un anillo ancho en el dedo chiquito; se lo había quitado a un muerto allá en Durango. Enamoraba a Chagua: una señorita que tenía los pies chiquitos. Kirilí siempre que había un combate, daba muchas pasadas por la Segunda del Rayo, para que lo vieran tirar balazos. (2005: 50)

La autora conoce los movimientos de los personajes, qué se dice de ellos, lo que hacen no solo en la Segunda de Rayo. Otro ejemplo es “Las cintareadas de Antonio Silva”:

Antonio se llamaba, era jefe de la brigada Villa, fue uno de los generales que menos hicieron travesuras; valiente y atravesado, pero jamás dio que decir en Parral, ni en la Segunda. Había nacido en San Antonio del Tule, allá por Balleza (...) hombre que levantó mucha polvareda entre las gentes de Parral (...) en la segunda de Rayo lo querían mucho y cada vez que andaba de ronda le preparaban café. (2005: 56-57)

Este personaje de *Cartucho* tiene base histórica; nació en San Antonio del Tule, municipio que limita con Balleza; el municipio de Balleza se encuentra al sur del estado de Chihuahua en la frontera con el estado de Durango;⁸⁷ pertenecía a la brigada Villa. Otro relato con referencias a lo regional es “José Antonio tenía trece años”; José Antonio era oriundo de Villa Ocampo; sin embargo, al momento de ser aprehendido se encontraba en la Segunda del Rayo; por ser regiones colindantes los protagonistas se movían entre esos espacios:

Estaban en la esquina de la segunda calle de El Rayo, viendo y riéndose con una muchacha. Distraídamente uno de los dos se recargó en el poste; puso toda la mano sobre una circular; los vio un soldado del cuartel de Jesús; los aprendieron, los cintarearon mucho; llegó

⁸⁷ Información de Municipios.mx

Miguel Baca Valles y se le ocurrió interrogarlos. ¿De dónde son ustedes? Eran de Villa Ocampo, Durango, primos entre sí. (2005: 65)

Otro ejemplo del espectro de acción de los personajes se muestra en “La camisa gris”; Tomás Ornelas se mueve entre los municipios de Chihuahua huyendo de Francisco Villa:

Tomás Ornelas iba de Juárez a Chihuahua, cerca de Villa Ahumada, en la estación Laguna, el tren fue asaltado por el general Villa y su gente. Ornelas había sido hombre de su confianza. Tuvo algún tiempo el puesto de Jefe de las armas de Ciudad Juárez, pero se la entregó a los carrancistas, robándose muchas cosas y traicionándolo; después de esto tranquilamente se fue a vivir a El paso. (2005: 100)

El ejército villista se extendía en el norte del país; por ello la autora también menciona un par de veces a Columbus y a Guanajuato. “La tristeza de *El Peet*” es otro de los relatos significativos en los que menciona a estas regiones:

El Peet dijo que aquella noche todo estaba muy sospechoso; llegaron muchas fuerzas de Chihuahua, se atropellaban en las calles. Parral de noche es un pueblo humilde, sus foquitos parecen botones en camisa de pobre, sus calles llenas de caballería villistas, reventaban, nadie tenía sorpresa, los postes eran una interrogación (...). Dijo *El Peet* que no había tenido tiempo de asustarse. Que les había contado que toda aquella gente iba a Las Nieves a ver a Urbina, que Villa iba disfrazado, que nadie sabía a qué iban. (2005: 93)

Estos relatos ejemplifican los rasgos de historia regional presentes en *Cartucho*; no son los únicos, en toda la obra se señalan los municipios de procedencia de los personajes, el lugar en el que eran fusilados; la autora, además, señala las características de Revolución en Chihuahua y Durango diferentes a las del centro y sur del país.

4.2 Actores anónimos: Propósito histórico

Este subcapítulo recupera el propósito histórico de la autora y se encuentra vinculado con el subcapítulo anterior, específicamente con la microhistoria, ya que uno de los postulados de ésta es dar voz y espacio a los personajes anónimos de la Revolución los cuales son

reivindicados en *Cartucho*, otorgándoles espacio en la memoria, en la literatura y en la historia.

Se ha mencionado que entre la primera y la segunda edición de *Cartucho* el propósito se cambió; en la segunda, se fortaleció la base histórica, se presentaron fechas más exactas y se destacó a Francisco Villa sin soslayar a los personajes regionales: Elías Acosta, Kírili, Bustillos, Bartolo, Agustín García, Tomás Urbina, Pedro Gutiérrez, Antonio Silva, Rafael, Catarino Acosta, Zequiél, Maclovio Herrera, José Antonio, Nacha Ceniceros, entre otros, conocidos solo en Parral, Chihuahua o Durango; Francisco Villa aparece ahí porque su figura era importante para la región, alrededor de él giraban los demás, y constituía la articulación entre lo que tenía dimensión nacional con lo que acontecía en la región. Campobello (1960: 353) dice: “Yo busqué la verdad en el seno del hogar, en mis libros, en la vida cotidiana de los seres humanos, aunque muchos de sus movimientos y palabras no los pudiera analizar”.

Nellie menciona a personajes importantes que estuvieron en esta lucha, como John Reed aunque sin conocer su obra, que se publicó en español hasta 1954, veintitrés años después de la publicación de *Cartucho*. Entre los nombres que incluye la autora, y que John Reed también menciona en *México Insurgente*, se encuentran Maclovio Herrera⁸⁸, Tomás Urbina⁸⁹, Pablo⁹⁰ y Francisco Villa. Everardo Gámiz es otro autor que menciona algunos nombres de los personajes que aparecen en *Cartucho*. Friederich Katz, en *Pancho Villa* (1998), incluye algunos de éstos: Maclovio Herrera,⁹¹ carrancista y enemigo de Villa; Felipe Ángeles⁹², uno de los importantes estrategas revolucionarios; y Tomás Urbina⁹³, brazo derecho de Villa. Katz menciona a Eutiquio Munguía⁹⁴; Campobello se refiere a un personaje de apellido Murguía; existen algunas variaciones en nombres y apellidos, no obstante es importante recordar que muchos se cambiaban el nombre y apellido a conveniencia; incide también el factor acústico ya que la autora de *Cartucho* recuperó los testimonios orales con sus alteraciones fonéticas.

⁸⁸ Pág. 118 de la obra mencionada de Reed.

⁸⁹ Pág. 49.

⁹⁰ Pág. 62.

⁹¹ Pág. 63, entre otras.

⁹² Pág.45- 57, entre otras.

⁹³ Pág. 35, entre otras.

⁹⁴ Pág. 34.

En cada relato la autora presenta a los personajes; dice su nombre o sobrenombre, su lugar de origen, sus características físicas y psicológicas, qué hacían, con el propósito de reivindicarlos como protagonistas regionales de la lucha, como el coronel Bustillos:

El coronel Bustillos no odiaba al jefe – como él le decía-, pero nunca le gustaba oír que lo elogiaban; él creía que Villa era como cualquiera, y que el día que le tocaba morir, moriría igual que los otros (...) No se vestía de militar; portaba sombrero tejano blanco y vestido azul marino, un cinto apretado de balas y su pistola puesta del lado izquierdo (...) le encantaban los palomos (...) Un día le dijo a mamá: “este palomo es un Pancho Villa”.

El Palomo después de su fama de Pancho Villa apareció muerto, le volaron la cabeza de un balazo. Mamá se puso muy enojada; nosotros lo asamos en el corral, en una lumbre de boñigas; el coronel Bustillos nos ayudó a pelarlo. Yo creo que el mismo fue el que le tiró el balazo. (2005: 51)

El personaje es “Villista”, sin embargo mata en El palomo la grandeza imaginaria de Villa, su idea y su acción definen su personalidad. “Nacha Ceniceros” representa a las soldaderas aguerridas:

Ella era coronela y usaba pistolas y tenía trenzas (...) Se puso en su tienda a limpiar su pistola, estaba muy entretenida cuando se le salió un tiro (...) 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.

(...)

Nacha Ceniceros domaba potros y montaba potros mucho mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la Sierra; podía realizar con destreza 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. (2005:66)

Nacha Ceniceros es una protagonista valiente que no pretende pasar a la posteridad por sus hechos, era un actor regional que tenía causas e intenciones para estar en el bando villista. Además, se observa la posición en la que se encontraba, sus ideales y una postura claramente feminista en el sentido de que representaba a la mujer que mediaba dentro la historia regional y nacional; no actuaba de forma convencional, sino rompiendo el estereotipo de la mujer que debía casarse. En “Las mujeres del Norte” y “Los heridos de Pancho Villa”, aparecen las mujeres que no eran soldaderas pero alimentaban y curaban a los heridos o advertían cuando se acercaban los carrancistas.

“Por allí se fue, dicen aquellas mujeres. Iba solo y su alma, nomás miraba a los cerros se reía con nosotros. Pobrecito, Dios lo tenga en paz.”

Y Elías Acosta el de los ojos verdes y las cejas negras, hombre hermoso con su color de durazno maduro, venía por ese lado con su asistente y se detuvieron en casa de Chonita.

Apenas comenzaron a comer, cuando les gritaron de la calle:

-Ya vienen por el puente los changos.

-Madrecita-dijo Elías Acosta-, ahorita vengo, cuide que no se me enfríe mi caldo.

Su asistente le hizo a los changos el fuego. Elías Acosta, escondido en el callejoncito, les hizo fuego; jamás le fallaba la puntería.

Volieron a la casa de Chonita a buscar su caldo y su taza de atole.

Chonita les traía todo, corría, volaba; sabía que aquel hombre adornaba, por última vez, la mesa de su fonda.

-¿Cuánto le debo?- le dijo tímidamente-, ya nos vamos, madrecita, porque vienen muchos changos.

-Nada, hijo, nada. Vete, que Dios te bendiga.

-Por allí se fueron- decía, levantando su brazo prieto y calloso, Chonita la madrecita de Elías Acosta y de tantos otros.

-Las voces siguen preguntando:

-¿Y Gándara? ¿Y el Chino Ortíz?

-Sí-contestan aquellas mujeres testigos de las tragedias-, sí, cómo no, allí donde está esa piedra le tumbaron el sombrero y lo fueron a matar hasta allá, frente a aquella casa. (2005:156)

Chonita y las mujeres que brindaban comida a los villistas eran las “madrecitas”, auxiliadoras, que presentían cuando alguno de los hombres de Villa iba a morir. Los personajes femeninos o masculinos portan armas aunque no se encuentren directamente ligados a los grupos en la lucha. Katz (2011: 54) dice que eran campesinos especiales los que vivían en Chihuahua⁹⁵, había antiguos colonos militares que la Corona española había establecido en el siglo XVIII para luchar contra los apaches. Esto explica la postura defensiva de los personajes y la razón por la cual siempre estaban armados, predispuestos a la confrontación, leales al grupo al que apoyaban y temerarios.

En “Las rayadas” aparecen hombres que no militaban en la lucha, pero cuando Francisco Villa llegaba a buscar alguna ayuda se la proporcionaban y se sentían útiles por contribuir a las casusas del general. Uno de los discursos que ejemplifica lo que significaba ser del bando villista es “Las tarjetas de Martín López”; morir siendo leal al general era un orgullo y un acto heroico:

Martín López era general villista tenía los ojos azules y el cuerpo flaco. Se metía en las cantinas (...) recitaba una historia. “Mi hermano, aquí está mi hermano, mírelo usted, señora, este es mi hermano Pablo López, lo acaban de fusilar en Chihuahua (...) Mi hermano era muy hombre, ¿no lo ve cómo se ríe? Yo tengo que morir como él, él me ha enseñado cómo deben morir los villistas (...) ¿Cuándo me moriré como él?- decía dándose cabezazos contra las paredes-. Mi hermano terminó como los hombres, sin vender las veredas de los jefes allá en la Sierra ¡Viva Pablo López! (2005: 110)

Un factor importante para los actores regionales era que Villa enaltecía a los integrantes de su ejército como los más leales y aguerridos; potenciaba con ellos su poder y las cualidades de la población de esta región, como lo señala Katz (1998: 52):

Villa apelaba al orgullo de sus soldados, cosa por lo demás enteramente razonable: ellos habían ganado las más grandes batallas de la revolución, habían sufrido más, habían hecho los mayores sacrificios y, tras la vitoria, todo podía resultar vano. Ese recurso se vinculaba

⁹⁵ Ver pág. 43 de la investigación, cita de Friederich Katz.

con otro tema característico de la propaganda villista: el orgullo regional. El núcleo central de la División del Norte estaba compuesto por hombres y mujeres de Chihuahua y Durango.

Friederich Katz (1998: 37) dio a conocer el discurso de Francisco Villa por la muerte de Francisco I. Madero, que da cuenta la lógica de sus acciones ligada a su ideología:

La marca más negra que ha manchado jamás el honor de México es el asesinato del padre de la nueva república. Madero fue el único hombre que un día, en la historia de las naciones, se levanta y salva a su país de la ruina y el deshonor. Amaba a su pueblo y peleó por el honor y bienestar de la raza mexicana; le arrancó los grilletos a su pueblo y expulsó a los científicos de sus cargos y su poder. De no ser por Madero, los científicos todavía serían reyes y señores, y el pueblo llano de México, abyectos esclavos. El tiempo convertirá a Madero en la figura más grande de la historia de México. Desearía hacer más por él, pero con esta simple manifestación probamos que aún lo queremos y apreciamos. Que su glorioso ejemplo este siempre ante nosotros mientras trabajamos por la regeneración de nuestra amada patria.

Nellie buscó en su obra decir la verdad, no la oficial, sino la que ella vivió. Begoña Herráez (2001: 45) dice que la narradora de *Cartucho* ofrece un testimonio sobre los hechos “borrados” de la historia de la Revolución, como se observa en “Las cinco de la tarde”: “A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución”. Campobello dice que narra desde abajo, en contacto con esta clase oprimida: “De ahí que se hayan escrito libros que dicen las verdades históricas ocultas, y seguirán apareciendo muchas más, y seguirán cayendo ídolos que ayer se apropiaron los triunfos ajenos. Estos ídolos para mí representan a los malos que despojaron y asesinaron a los buenos”(1960: 375).

La autora resaltó el valor de la madre, la unión de las mujeres y su capacidad de comunicación y para atender a los heridos, al respecto Azucena Rodríguez (2014: 35-36) menciona:

En la obra de Campobello aparecen escasos personajes femeninos, incluso contando a las mujeres de su familia (...) La narradora de Campobello a diferencia de la de Nájera⁹⁶, parece sufrir en menor medida la angustia por la suerte de la mujer que ha tenido que prostituirse, por una probable razón que se desprende del contexto narrativo: Campobello recrea una red de mujeres más solidaria, en que la madre soltera o la prostituta no están

⁹⁶ María Esther Nájera, escribió “La Peseta” en *Pasajeros de segunda*, publicado en 1950.

devaluada como en el centro del país, más determinado por un predominio de los valores masculinos y religiosos.

Es cuestionable la afirmación de Azucena Rodríguez con respecto a los “escasos personajes femeninos” que se encuentran en *Cartucho* porque estos determinan el destino de los personajes masculinos, son coyunturales; Irene Matthwes (1997:80) apunta:

Las protagonistas femeninas de Nellie Campobello actúan por su propia voluntad y son conscientes de sus acciones. La versión narrativa de la vida de una madre ironiza y transforma a través de los detalles cotidianos, la masculinidad heroica y la feminidad históricas de José Vasconcelos en *Ulises criollo*. Además, aunque mucha literatura de la Revolución es documental y autobiográfica, normalmente casi no ofrece ninguna descripción de la vida privada de los protagonistas; el poco entendimiento que tenemos del mundo interior de los personajes es porque está apagado bajo los más grandiosos estrépitos de una sociedad en guerra. Las obras de Nellie Campobello representan una visión alternativa de la guerra civil de México: una visión femenina de la catástrofe popular que rompe los límites de la poética y ética convencionales.

Las mujeres en la obra de Campobello adquieren fuerza, reconocimiento ante los demás, el trabajo en el que se desempeñaban o la medida de su incidencia en la Revolución no fue obstáculo para desdibujarlas de la historia; ésta es la autora que más destacó a la mujer dentro del periodo revolucionario.

4.3 Historicidad en *Cartucho*: Datos que proporciona la autora

Las fechas en la obra son aproximaciones; los nombres pueden corroborarse con mayor facilidad aunque muchos no figuran en los documentos. La mayoría de los relatos, sobre todo los que se publicaron en la primera edición, no otorga una fecha exacta, se refiere a “un día”, “una mañana”, “hacia un mes”, “Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año? A Martín López lo fusilaron” (p.52); los lugares sí son especificados, “Fue en Nieves”, “en la Estación Laguna”; no obstante, la pérdida del detalle es prueba de la veracidad, del testimonio que no puede recordar con la precisión deseada los datos que le valdrían el reconocimiento de la disciplina histórica.

En la segunda edición la autora privilegia lo histórico con datos más precisos en cuanto a lo temporal: “Era febrero, llegaron las fuerzas de Villa” (p. 148); “La noche del 20 de noviembre se subieron al cerro”; “Era el invierno de 1904, entró a la tienda uno de tantos

rancheros” (p.138). En la segunda edición la autora ofrece las fechas con mayor exactitud para sustentar el propósito histórico, aunque es importante mencionar que los datos que mantiene velados o en anonimato son intencionales, confirman la infidelidad de la memoria que ha olvidado la fecha, el lugar, pero no el acontecimiento. Cabe destacar el prólogo de Aguilar Mora a la edición de 2005, ahí se incluye una “cronología” de los acontecimientos que la autora menciona.

Estas aproximaciones de datos históricos corresponde a lo que Paul Ricoeur (2013: 904) denomina lectura, traducción e interpretación de signos del calendario *perpetuo*, en el que una fecha y un lugar cualquiera en el sistema de las fechas posibles hace de un acontecimiento un hecho que lleva la marca de los tiempos presente, pasado y futuro:

Leer el calendario sigue siendo una interpretación de signos comparable a la lectura del cuadrante solar y del reloj. Sobre la base de un sistema periódico de fechas, un calendario perpetuo permite la asignación de una fecha, es decir de un lugar cualquiera en el sistema de todas las fechas posibles, a un acontecimiento que lleva la marca del presente y, por implicación, la del pasado o del futuro.

El principio de la datación en la narración consiste en la asignación de presentes potenciales, ya que no solo es un ejercicio de rememoración sino también de volver a vivir, situar al lector en ese pasado que se vuelve un presente y se immortalizan en el futuro a través de la palabra. Para Ricoeur (2013:905), los recuerdos acumulados por la memoria colectiva pueden convertirse en acontecimiento datados, gracias a su reinscripción en el tiempo del calendario; de esta manera, Nellie Campobello guardó en su memoria las imágenes vivas de lo observado por la ventana para perpetuarlos en *Cartucho*; al ser testigo se convierte en fuente de un testimonio directo. Sara Rivera López (2006:55) rescata los valores de esta obra y suma a lo mencionado por Ricoeur: “Uno de los grandes aciertos de *Cartucho* radica en su recuperación estética del tiempo vivido, una utópica utilización de lo sucedido que hace posible pensar el pasado, hacerlo presente y por lo tanto soportable”.

Continuando con el análisis de los datos, en “Tomás Urbina”, el general de este nombre nació en Las Nieves, Durango en el año de 1877; esto se puede corroborar en el sitio de las biografías de Durango. La fuente de Nellie es oral, la narradora dice que su tío abuelo le contó que Francisco Villa mandó a fusilar a su compadre Tomás Urbina; el relato

llega a un punto: “¿qué día?, ¿qué mes?, ¿qué año? Todos iban muy apurados y hablaban en voz baja” (p. 104); este hecho puede constatarse con *Relatos e historias en México* de Gerardo Díaz, en el apartado «Cuando Pancho Villa mandó matar a su compadre, el general Tomás Urbina ». El año de nacimiento y los pormenores que anteceden la muerte de Tomás Urbina son datos que la autora tomó en cuenta; sin embargo, los detalles que se incluyen potencian la historia de este personaje⁹⁷.

Friederich Katz proporciona datos de Felipe Ángeles en *Pancho Villa* (2011); Campobello lo caracteriza como un estratega cercano a Villa y presenta su fusilamiento en “La muerte de Felipe Ángeles”, que se puede comparar con el apartado “Captura, juicio y ejecución de Felipe Ángeles de la obra referida de Katz (1998: 303). Manuel Diéguez es otro de los nombres que menciona Katz (1998: 301) y que aparece en el mismo relato de *Cartucho*. En “El sueño del Siete” se habla de Cheché, que también es mencionado por Gámiz Olivas en *La Revolución en el Estado de Durango*⁹⁸; los nombres de Tomás Urbina, Maclovio Herrera y Francisco Villa son incluidos por ambos autores.

El nombre de los personajes de *Cartucho* aparecen en crónicas, memorias y relatos de otros autores, ejemplo de ello son John Reed, Friederich Katz, Everardo Gámiz, y otros documentos. La autora se basó en las narraciones orales de mujeres y hombres del norte, un ejemplo de ello es “Las hojas verdes de Martín López”, que concluye de esta manera: “(Así fraseaba un poeta del pueblo que me narró espontáneamente la muerte del general Martín López)” (p. 53); posteriormente, se presenta el relato en verso “Tragedia de Martín” semejante a un corrido de los que se cantaban en el norte y que se encuentran en otros relatos a manera de canción. Martín López también es referido por Katz (1998: 191); es decir, muchos de los personajes de *Cartucho* pueden encontrarse en obras importantes que le suman veracidad, credibilidad y rigurosidad. “El general Rueda” habla los encuentros que tuvo directamente ella y su familia con el general federal Alfredo Rueda Quijano, del que también habla Friederich Katz (1998: 301).

⁹⁷ Si bien es conocida la ejecución de Tomás Urbina, compadre de Villa, ya que éste se había enterado de que Urbina había recibido dinero de sus enemigos, la autora, en el relato mencionado, deja ver que Villa se arrepiente y pide que dejen que su compadre se cure, pero Fierro lo asesina.

⁹⁸ Pág. 44, y otras.

Campobello incluye en *Cartucho* lo que observó y vivió con su familia: su prima Irene, que estuvo a punto de ser secuestrada; su tía Luisa, a la que usan de pretexto para asesinar a un soldado, y sus hermanos “Gloriecita” y “El Siete”, este último es quien más aparece en los relatos; en la primera edición deja ver sus sentimientos hacia él:

Mi hermano “El Siete”, era un muchachito muy malo y demasiado consentido de Villa; creo que no sintió tristeza al saber las heridas de “El Peet”, yo sé que al verse sólo la noche de León, sí recordó la casa y a mamá; dice que no lloró; él era malo, pero “El Ratoncito” tenía luz en los ojos, yo quería más a “El Ratoncito” que a mi hermano. (Campobello, 1931:120)

Severino Ceniceros⁹⁹ es uno de los nombres que rescata Everardo Gámiz en *La Revolución en el Estado de Durango* (1978), que podría estar relacionado con el personaje de “Nacha Ceniceros”, ambos comparten apellido poco común, por lo que cabría la posibilidad de que Severino Ceniceros fuera el padre de “Nacha” debido a que en el relato se menciona que “se fue a la Revolución porque los esbirros de Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre” (:67); es decir, comparándolo con una fuente historiográfica como la de Gámiz, se puede corroborar a otro personaje con este apellido propio de la región, del cual Aguilar Mora en el prólogo de *Cartucho* (2005) escribe “Nacha Cisneros” en lugar de “Ceniceros”.

Cartucho contiene datos que hallamos en otros textos como *México Insurgente* (1914) de John Reed; *Pancho Villa* (1998) y *El Porfiriato y la Revolución en la historia de México* (2011) de Friedrich Katz; y *La Revolución en el Estado de Durango* (1978) de Everardo Gámiz; ahí aparecen hechos, fechas y nombres de personajes mencionados por Nellie Campobello; estas fuentes fortalecen el propósito histórico de la autora, que cuenta la verdad que se perdió en la generalidad; por ello, ¿podría considerarse una fuente historiográfica? ¿Qué es la historiografía?

La historia es el hecho tal como aconteció, José Gaos la denomina *realidad histórica*; historiografía se le denomina a todas aquellas fuentes escritas posterior al tiempo en el que sucedió el acontecimiento, constituyen las fuentes primarias a las que recurren los historiadores; no obstante, lo que se escribe posterior al hecho real es una representación,

⁹⁹ Ver página 51 de la obra de Gámiz en la que es mencionado el nombre de este personaje.

por lo que volvemos a las interpretaciones que sobre un mismo hecho se elaboran; para Ricoeur (2013), “narrar cualquier cosa es narrarla *como si* hubiera acontecido”.

El historiador pretende arrebatarse al tiempo lo efímero a través de las palabras, el acontecimiento histórico es en el tiempo, pero deja de serlo en la medida en que éste transcurre; la historiografía se encarga de rescatar esos acontecimientos, la tarea le corresponde no solo al historiador, sino al que se plantea propósitos históricos para su obra y logre cumplir con las formalidades que exige la disciplina histórica. Aunque el método, de la que cada estudioso se vale para “apropiarse” del pasado y preservar la importancia del acontecimiento de acuerdo con la formalidad de la historia como disciplina, la técnica narrativa puede variar según la posición y la sensibilidad artística de cada investigador.

George Lefevre (1974) dijo que “la historiografía es el relato de las cosas dignas de recordarse”; Charles Oliver Carbonell (1986) dice que es la historia del discurso que los hombres han hecho sobre su pasado. Ese discurso del que habla Lefevre se afirma como verdad, pero no es la única verdad, se trata de una verdad, que es la de quien escribe, la cual puede sumar integrándose al espacio de las realidades escritas, de la historiografía.

No basta encasillar una obra en una sola disciplina o limitarla, tampoco es válido caer en la arrogancia de creer que cualquier estudioso puede acercarse a cualquier objeto de estudio desde su disciplina. Se necesita ampliar panoramas, dejar que desde cada estudioso se sumen conocimientos que articulen diversas disciplinas. Campobello, si bien poseía una extraordinaria capacidad narrativa, logra que su obra conversen las disciplinas histórica y literaria, social y antropológica. La literatura es susceptible de integrar, observar y enunciar poéticamente los vínculos entre épocas, psiques, sociedades, culturas, economías y expresiones artísticas.¹⁰⁰

Nellie Campobello rescató los hechos y personajes memorables de la región, trasgredió la palabra hablada y preservó la historia oral en la escrita; escribió su verdad sobre los hechos históricos. *Cartucho* puede considerarse una fuente historiográfica periférica por su postura y los lindes que atraviesa entre lo literario y lo histórico; se ha mencionado que algunos historiadores cuestionan la literatura por los artificios literarios

¹⁰⁰ Ejemplos de ello son *Las uvas de la ira* (1939) de John Steinbeck, *El periquillo Sarniento* (1816) de Joaquín Fernández de Lizardi, *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, obras literarias en las que se enuncia el contexto histórico, la economía, el régimen, la cultura de la época, los problemas sociales, los personajes, sus roles, ocupaciones, preocupaciones y maneras de actuar ya sea que partiendo de algo general o particular desde la mirada nacional, regional o local.

presentes en los temas históricos, pero ignoran que con ello suele mejorar la calidad narrativa del acontecimiento; la creatividad no está divorciada de la objetividad histórica; cada versión histórica de un hecho es parte de una interpretación donde difícilmente se soslayan los intereses, las posturas y las perspectivas.

Celia Herrera, autora de *Francisco Villa ante la historia* (1989)¹⁰¹, al igual que Nellie vivió en Parral, muestra a un Villa sanguinario que dejó en la orfandad a muchos niños. Desde luego la posición, los intereses de Herrera están vinculados a los roces entre su familia y el caudillo; no obstante, se apoya en testigos que la autora buscó a propósito para encontrar esta parte del dolor y de las víctimas del movimiento armado.

Otro ejemplo es el de Raúl Herrera Márquez, sobrino de Cecilia Herrera, quien escribió *La sangre al río* y retomó la versión de su tía para exagerar el lado violento de Villa y minimizar el valor histórico de la “división del Norte”; dijo que fue un ejército de corta duración que solo permaneció nueve meses unido y participó en seis batallas, que pronto se disolvió; este autor también recurrió a informantes contrarios a Villa.

El historiador elige un objeto de estudio y se compromete con él bajo las formalidades y parámetros de su disciplina. Al igual que el historiador, que no solo recauda documentos y los reescribe de manera cronológica, sino que se vale de la imaginación para completar el ejercicio histórico¹⁰² y dar sentido a lo que parezca inconexo, el literato cumple con el compromiso histórico al documentarse para cargar de sentido la ficción con temas históricos.

Nellie Campobello es fundamental como factor testimonial; no se trata de una historiadora que basándose en documentación pudo reconstruir el pasado o que lo hizo valiéndose de la imaginación, sino de una autora que fue testigo de muchos de los acontecimientos que presenta en *Cartucho*; para lo que no recordaba con precisión se documentó, pero lo distintivo es que estuvo ahí; la verdad que narra es íntima; los relatos son historiográficos.

Michel de Certeau (en Conrado Hernández, 2003:13) dice que “el historiador no hace la historia, lo único que puede hacer es una historia”, parte de supuestos que se expresan en el manejo personal de lo histórico, el enfoque, tratamiento, planteamientos,

¹⁰¹ Herrera publicó su obra cincuenta y ocho años después de la primera edición de *Cartucho*.

¹⁰² Solo de esta forma puede llenar los huecos, vacíos que limitan algunas veces la falta de documentos.

periodo y estrategias metodológicas de las cuales se valdrá para representar su historia. Nellie Campobello ficcionaliza hechos históricos, acontecimientos de los que fue testigo; basándose en fuentes orales, documentos y en la observación logra su obra a través de recursos literarios que no desestiman al hecho, sino que enriquecen la prosa narrativa de manera que se vuelve más atractiva para el lector. Reyes (1944:145) señaló: “Un suceder real, acontecido y desaparecido como acto de los seres mortales, son hechos históricos, pero en el caso literario es representativo, por lo que en ninguno de los ambos señalados hay fingimiento o invención, sino ajuste interpretativo a un suceder real.” Es precisamente este “ajuste” interpretativo el que juega un valor fundamental en *Cartucho* y al que se le ha reprochado su grado de historicidad sin haber sido antes analizada minuciosamente.

La historiografía entonces es la historia escrita de los hechos memorables, de acuerdo a cada postura lo que le parezca importante de registrar por la relevancia injerencia del acontecimiento o personaje en la vida de los sujetos y en el tiempo. Para Evelia Trejo (2010) lo memorable es lo público (...) porque lo íntimo es prácticamente imposible de registrar puesto que es muy probable que se ignore o se oculte. No obstante para lo íntimo, lo regional o lo local encontramos las escuelas de microhistoria, historia regional e historia local. Nellie Campobello escribe entre los lindes microhistóricos y regionales de la Revolución Mexicana; da fe de los sucesos que se han vivido a través del tiempo y han determinado el curso actual de las formas de vivir, sentir, pensar, las estructuras culturales, políticas y económicas.

Nellie Campobello para 1931, fecha en la que se publica por primera vez *Cartucho*, reconoció que se había documentado, pero que su interpretación era una premisa de lo que representaba en su obra; hasta este momento, las nuevas propuestas historiográficas permiten observar la articulación de lo histórico con lo literario; *Cartucho* es una ruptura dentro del canon de la Novela de Revolución, también es una propuesta para analizar a partir de la nueva historia cultural y sus enfoques hermenéuticos historiográficos; la nueva microhistoria y la historia regional que no están divorciadas sino que se apoyan y articulan en el texto.

Debe haber la distancia adecuada entre el historiador como sujeto¹⁰³ y el hecho histórico como objeto de investigación para que se pueda ver desde “afuera”, y así realizar

¹⁰³ Como ser humano en el que su condición es natural a tener prejuicios, hipótesis, y a caer en tentaciones.

un verdadero estudio de lo acontecido. Nellie Campobello para escribir *Cartucho* tuvo un proceso de creación largo, bien pensado y planteado;¹⁰⁴ se editó en 1931, once años después de la culminación de la Revolución Mexicana, esos años marcan la distancia entre el objeto, la experiencia testimonial y el sujeto; por ello es que en cada relato, a pesar de escuchar la voz narradora de una niña, contiene la crítica sutil de la autora.

Esta es la razón por la que algunos críticos han considerado cruel que una “niña” deseara ver a otro muerto frente a su casa para hacerlo suyo¹⁰⁵, no entendieron que es una crítica a un contexto de guerra en la que niños eran testigos y habían interiorizado y naturalizado la muerte, y que la voz narradora de la niña es la de Nellie adulta también, se funden pero no se confunden; la función de la narradora y del personaje son los que estuvieron ahí, los que narran lo que vieron y escucharon, pero es la adulta la que se encarga de contenerlas de un desborde de pasión y de analizar y criticar, cumpliendo con el compromiso histórico.

El lector y el investigador deben saber que cuando se encuentran con *Cartucho* están ante una obra híbrida, vertiginosa, donde lo histórico y lo literario se conjugan. Jorge Aguilar Mora (2005: 15) dice que “*Cartucho* está justamente en todos esos vértices críticos de nuestro discurso histórico-literario: es quizás el libro más extraordinario donde se funden- sin solución de continuidad- la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar.

Cartucho representa una buena fuente historiográfica de la Revolución Mexicana, permite ver a los actores regionales que la historia oficial había soslayado, no centra su atención en lo que todos creemos conocer de la Revolución Mexicana; narra una historia más íntima, más rica en datos que invitan al trabajo documental y a ver, dentro de la disciplina histórica, otras formas de narrar, otras formas de hacer historia, de romper con lo tradicional y dar lugar a obras literarias que cuentan una verdad histórica.

Friederich Katz es un ejemplo de los historiadores que no solo se queda con el trabajo de archivo, recurre a otras fuentes como las literarias, los imaginarios colectivos, que algunos historiadores pasan desapercibidos. Katz en *Pancho Villa* (1998) pone de

¹⁰⁴ Constantemente mencionaba sus objetivos históricos en entrevistas o en el prólogo que le hace a sus libros, ya se han retomado algunas citas textuales de lo que decía.

¹⁰⁵ Me refiero al tan citado y criticado relato “Desde una ventana” pág. 88 *Cartucho* (2005) que ha sido retomada en estudios para ejemplificar la violencia en la obra. Al respecto, Aguilar Mora en el prólogo de esta edición menciona el escándalo que han provocado en la crítica ante la franqueza de la autora en este relato.

relieve fuentes como *Memorias de Pancho Villa* y *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* de Nellie Campobello.¹⁰⁶

Cartucho debe ser reivindicada no solo como un revolucionaria obra literaria sino también como una fuente historiográfica a la cual consultar para conocer más acerca la Revolución Mexicana en Chihuahua en un periodo importante y para entender la edificación del personaje Francisco Villa y su descenso a partir de la ruptura que se da en “La División del Norte”. No vendría mal reconocer que *Cartucho* son relatos de tintes historiográficos de la Revolución Mexicana en la que la autora reconfigura un papel fundamental en las formas de escribir literatura a partir de un hecho histórico, y de escribir historiografía incluyendo los documentos pero, ante todo, las fuentes orales y el testimonio propio.

4.4 *Cartucho*: Historia ficcionalizada

Desde la propuesta hasta el desarrollo de esta investigación se planteó demostrar que *Cartucho* no solo es un texto literario, también constituye un aporte historiográfico y una perspectiva diferente sobre la Revolución Mexicana. Parecía un camino trillado, pero observé que estos aspectos estaban presentes en sus relatos; sin embargo, ciertos criterios que fundamentan los trabajos de ciertos académicos sobre *Cartucho* se me ofrecían rígidos; la asociación de “ficción” y “mentira” es común entre ciertos historiadores que no han profundizado en la naturaleza de la literatura, sus géneros, su teoría y su carácter multidisciplinario.

En este estudio se ha expuesto un nuevo discurso al cual se ha denominado C) debido a sus características distintivas en relación con otros discursos que han sido reconocidos ya sea por la disciplina histórica o por la literaria, pero no por ambas en común acuerdo, basta recordar que hasta este punto la tesis ha sido la defensa de *Cartucho* como una narrativa en la que el discurso literario y el histórico se articulan; si bien la obra ha sido estudiada desde lo literario, no se habían analizado los aspectos historiográficos que en ella se encuentran, con propósitos históricos abiertamente declarados por su autora y en el que se busca la armonía entre ambas disciplinas. El entramado de relaciones entre historia y

¹⁰⁶ Ver pág. 435 de la obra ya referida de Friederich Katz.

literatura ha sido motivo de varios volúmenes; sin embargo, son evidentes ciertas resistencias de historiadores hacia las obras de ficción con propósitos históricos.

Este trabajo no pretende abordar con mayor amplitud la relación entre esas disciplinas; se centra preferentemente en el valor del testimonio de uno de los hitos históricos de México: La Revolución Mexicana, de la cual surgió un género literario prolífico y quizás uno de los más estudiados por extranjeros, que se interesaron en la ruptura que este acontecimiento provocó en la narrativa nacional. *Cartucho* se ha destacado por su valor testimonial y fuerza narrativa, por su propósito histórico que tanto defendió la autora en entrevistas y prólogos, por la posición desde la cual narró los acontecimientos que vivió, observó, interpretó y representó en cada uno de sus relatos.

La visita al Colegio de México me permitió hallar en las *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I* ((2007), el artículo “Entre historiografía y literatura” de Monika Wehrheim; ahí se analiza la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún, que en principio fue una obra considerada por la disciplina histórica como un texto propio de la historiografía mexicana y clave para el estudio de la época prehispánica y la recuperación de la cultura indígena; posteriormente, estudiosos alemanes percibieron la estética de su narrativa, el estilo poético de su discurso, lo cual llevo a una revalorización de la obra.

Precisamente este análisis de la recepción es el que realiza Wehrheim; el contexto y el análisis a partir de una teoría nueva le permite ver en textos que parecían ser exclusivas de una sola disciplina su hibridación, los tipos de discursos que en esa narrativa pueden hallarse. Actualmente, los nuevos enfoques permiten la observación de dos tipos de discursos en *Cartucho*, el literario y el histórico.

Wehrheim (2007) menciona la discusión que suscitó la incorporación de la obra de Sahagún al ámbito literario y la posición que tomaron algunos historiadores. El poeta Hans Magnus Enzenberger dijo en la revista cultural *Kursbuch* (1966) que las “glosas aztecas del Codex Florentinus no eran ciencia, sino “poesía capaz de recrear con palabras un mundo ya desconocido de la historia”. Esto, según la autora, muestra cómo un texto a través del tiempo, las teorías, metodologías y la recepción que tenga, es revalorado e integrado al campo de otras disciplinas distintas a las que fueron incorporados en un principio; lo cual

no es solo es mérito del texto, sino también del resultado de sus atribuciones discursivas¹⁰⁷ posteriores. Para Wehrheim (2007: 112-113), algunos textos relacionados con la conquista, escrita por sacerdotes y españoles, crearon un género en cuya narrativa participan la historia y la literatura, creando un nuevo género. Esta consideración puede aplicarse al caso de *Cartucho*, como un documento literario y un referente para la historiografía.

Campobello defendió su obra como una verdad histórica en el *Prólogo a mis libros* (1960: 347), reafirmó su necesidad de escribir los hechos observados para preservar la memoria del pueblo, la verdad no contada por los libros de historia:

Las narraciones de *Cartucho*, debo de aclararlo de una vez para siempre, son verdades históricas, son hechos trágicos visto por mis ojos de una niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas.

La autora recurrió al lenguaje literario para expresar los hechos vivenciados. Dos discursos se entretajan en *Cartucho*.

Los préstamos entre la literatura y otras disciplinas fueron estudiados por Alfonso Reyes en *El Deslinde* (1944); posteriormente, Octavio Paz retomó a Reyes para continuar analizando estos artificios en *El arco y la lira* (2003). La hermenéutica de la que se han encargado teóricos como Hans George Gadamer, Paul Ricoeur, Maurizio Ferraris, por mencionar algunos, se ha interesado por descubrir los mecanismos con los que la mente interpreta los hechos y los representa.

Cartucho fue una obra reivindicada en la literatura; sin embargo, en la historia no se tomó en cuenta como referente historiográfico de la Revolución Mexicana, debido a que la institucionalización de la disciplina histórica fue posterior a la fecha de su publicación, y porque en ese momento no se pensaba emparentar dos disciplinas consideradas disimiles. Para Josebe Martínez (2017: 160-161) señala que:

Inmersa en una tradición de narrativa oral que presenta los momentos espectaculares, *Cartucho* es la narración de la historia antes de que la fecharan los historiadores; el concepto de historia y la intuición sobre la relevancia de los momentos memorables forman un componente esencial tanto en la obra de esta autora la historia fuera del mundo de los historiadores, anterior al mundo letrado e inmersa en la tradición de lo espectacular como recurso de transmisión y memoria popular.

¹⁰⁷ Análisis de la recepción literaria.

La de Nellie Campobello fue una forma de hacer historia a través de la literatura, una narrativa encrucijada en la que la historia, la ficción, la memoria, representación, la historia oral como preservación de la historia regional se encuentra y desembocan en una narrativa inclasificable hasta ahora. El valor testimonial de su obra no había motivo de recuperar la posición social de la autora para comprender los hechos históricos, los estudios se enfocaron en acotarla como una biografía, soslayando la importancia de la hermenéutica en el discurso para el estudio de otros cauces que no fueran los mismos, y es precisamente esta la crítica que hacía Aguilar Mora en el prólogo a *Se llevaron el cañón para Bachimba* (2012:23) respecto de la narrativa de Nellie Campobello y Rafael F. Muñoz:

Ni siquiera se les otorga la calidad de ser verdaderos testimonios, sino para la elaboración de una cronología revolucionaria, no para la ilustración de algún hecho desconocido, sino para la incursión de las necesidades más vitales: comprender la posición existencial de los hechos históricos. En ese sentido, algunas de las novelas de la revolución Mexicana son una fuente ineludible, no de datos, sino de posiciones, perspectivas, de interpretaciones, son en un sentido global, un verdadero discurso hermenéutico; el único que hasta la fecha se ha escrito en nuestro país, no solo sobre la Revolución, sino, sobre la rebeldía popular, sobre la insurrección, la insurrección a secas. Nadie en México ha escrito páginas más lúcidas y rigurosas sobre la violencia, sobre la muerte, sobre la rebeldía, sobre la fidelidad, sobre el caudillismo, sobre el nacionalismo, sobre la pertenencia regional, sobre la nostalgia, sobre el dolor, sobre el sentido de la Historia, sobre la posición de los hechos en la Historia que Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz [...] Nadie como ellos ha propuesto tantos valores como ejes de la vida popular e histórica en México. Ninguna página de nuestros ilustres hermeneutas o ensayistas o historiadores se acerca siquiera a la profundidad y la virtualidad de tantas imágenes que contienen los libros de “esos novelistas de la Revolución”.

Nellie Campobello ficcionalizó el hecho histórico que vivió, los personajes, los corridos que cantaban los poetas del pueblo, entre otros; preservó e inmortalizó su testimonio en *Cartucho*. Semejante a un proceso de destilado del cual surgió una obra escrita con belleza literaria, cuyo estilo se distingue de otras novelas de la Revolución. Juan José Arreola admitió haberse inspirado en la estructura de estos relatos para escribir *La feria* (1963). La autora duranguense hiló en su narrativa datos, posición social e histórica del hecho histórico del que fue testimonio y al cual interpretó para poder otorgar no solo su perspectiva, sino el de toda una región; tal como señala Aguilar Mora, es su narrativa quizá no la única, mas si

pionera en su género, de un género que se está descubriendo y proponiendo en estas páginas.

Las formas de preservar los acontecimientos y conocimientos, los datos históricos de cada época, no son exclusivas de una disciplina, ni de un estilo; la ficcionalización de algún hecho histórico es resultado del distanciamiento temporal que existe entre el hecho real y el tiempo en el que se representa o interpreta¹⁰⁸, de la idealización que surge del recuerdo; no obstante, la calidad y el objetivo histórico con el que ha surgido permanece latente, fiel a representar el testimonio humano de los fenómenos sociales y naturales que lapidan en lo más profundo de la conciencia humana.

Los modos de aprehensión de la mente sobre los datos que selecciona son curiosos, la mente y la realidad se enfrentan, el recuerdo se interpone entre el hecho real y la forma en la que explica ante los demás, solo de esta forma vuelve a tener vida en el presente algo que yace quieto y a la vez dinámico en la dimensión de los tiempos perfectos. La literatura y la historia deben aceptar el aporte de cada una, apoyarse, enriquecerse y aprender sumando esfuerzos y reconociendo el valor de cada una.

Las verdades toman vehículos, en ocasiones la metáfora suele expresar las verdades ocultas, aquellas inaccesibles o indecibles para la disciplina histórica por el riesgo de emitir juicios, de lacerar apariencias, es por ello que encontramos historia hecha literatura, que encuentran en la disciplina la mejor forma de expresar libremente esas realidades. Obras literarias de este corte aprovechan el argumento histórico para desplegarlo en el lenguaje literario y se convierten en nuevos paradigmas.

Cartucho registra mediante la ficcionalización datos históricos que no habían sido recogidos por otras fuentes historiográficas. Nellie Campobello se aseguró de que la primera edición conservara su propósito histórico, incluyó la historia oral y la riqueza de sus regionalismos; en la segunda edición, la necesidad literaria toma mayor fuerza y los relatos se vuelven más estéticos; el esfuerzo memorístico provoca la revelación de otros detalles; a pesar de estos cambios, entre ambas ediciones la verdad latente palpitaba en cada palabra; aunque con el tiempo su interpretación transformó un poco la realidad que vivió, la reconstrucción y el valor de su testimonio es la fuente histórica que reconoce que la obra

¹⁰⁸ En el caso de estudiosos en los que interpretan los documentos y las fuentes como base para el trabajo de estudio o reescritura que realizan.

no se reduce ni se remite a “objetos imaginacionales”, no dispone a su capricho a los personajes, estos están más allá de sus manos, están a merced de una realidad latente en el recuerdo.

Cartucho se distingue no como una novela histórica convencional, de la cual se ha hablado en el capítulo II y que se ha integrado en el esquema¹⁰⁹, sino de una Historia ficcionalizada en la que en un solo discurso ensambló perfectamente dos métodos y modelos de escritura la cual desembocó en una nueva narrativa que pretende la historia a través de la literatura, ya que la esta es el vehículo para historizar. Esta narrativa se puede leer de ambas formas, en ella la interpretación ha jugado un papel fundamental que se refleja en la función representativa, la cual afirma un contenido tal como se vio y se vivió una época, un hecho que conlleva un proceso cognitivo complejo en el que la verdad de la autora se ficcionalizó al ser enunciada a través de la interpretación y recreación de los hechos. Algunos historiadores al analizar la obra de Campobello podrán aun tener resistencias, no obstante al comparar los datos e informaciones proporcionadas podrán corroborar la riqueza, contribución y complementariedad que realizó a esta disciplina con en un género en proceso de reconocimiento¹¹⁰.

Conclusiones

En el contexto en el que se editó por primera vez *Cartucho* (1931) no fue valorada como una obra revolucionaria que rompía con el canon establecido por los escritores de la Revolución; se trataba de la narrativa inauguradora de la perspectiva femenina del siglo XX que otorgó la pauta para que la voz de las mujeres incursionaran en temas como el de la Revolución Mexicana que algunas habían vivido. *Cartucho* es la obra femenina pionera que, publicada en 1931, inaugura propiamente el siglo XX en la literatura escrita en este estilo en México.

Con la lucha de 1910, la forma de escribir cambió, el realismo que nutrió novelas, relatos y poemas con ese tema fue el resultado del testimonio, de las vivencias que experimentaron durante este periodo, que transformó la manera de escribir, impuso una

¹⁰⁹ Ver página 49, en la que se identifican los tipos de novela histórica.

¹¹⁰ Es importante destacar que los conceptos como Historia ficcionalizada o literatura historiografiada no han sido utilizados antes y es una de las propuestas que se realizan en este trabajo.

nueva práctica del lenguaje. Nellie se convirtió en una fundadora de nuestra literatura desde las facetas de lo bélico.

La brevedad, la velocidad de sus oraciones y omisión de descripciones largas expuestas en *Cartucho* expresaron otra forma de concebir la narrativa, la literatura que hasta ese momento se había escrito por mujeres; su obra incluyó aportes a la disciplina histórica, sumando de esta forma aspectos como la visión de los actores locales, esos rostros que no se conocían y que con su participación incidieron en el curso de la historia. Puso en la mira a Parral, Chihuahua y Durango como centros estratégicos de los villistas donde tuvieron lugar batallas importantes.

Representaba un reto, había mucho que leer, que buscar; poco a poco me fui acercando a ella a pesar de los consejos que me daban quedarme en lo literario, fue un reto buscar la hendidura histórica en *Cartucho* de la cual en el proceso fui teniendo la certeza de que era más que una obertura, se trataba de un origen, una grieta profunda.

Nellie Campobello articuló los discursos históricos y literarios; su estilo artístico es de alta calidad y su experiencia en la Revolución están presentes en *Cartucho*; aunque si bien, la historiografía no la había recuperado hasta este momento como un discurso desde el cual puede conocer otra perspectiva de la Revolución, esta investigación muestra la expresión de su verdad, su desacralización de los discursos oficiales. Actualmente, quienes estudian la Revolución Mexicana recurren con poca frecuencia a *Cartucho*¹¹¹ como fuente historiográfica que permita sumar o comparar su versión con la oficial, o por lo menos que ponga en cuestión lo que se ha tomado como una sentencia.

Actualmente existen estudios literarios sobre *Cartucho*, que lo han ubicado por su valor estético y el tema revolucionario que ficcionaliza, pero no se le ha defendido como referente historiográfico. Los estudios que realizaron Begoña Herraiz y Josebe Martínez realizan una aproximación al diálogo entre literatura e historia en *Cartucho* por lo que son mencionados en este trabajo, no obstante las perspectivas desde las que trabajaron a la obra, así como la metodología y los conceptos que se manejan varían con los que se proponen en esta investigación que buscó complementar, ampliar y profundizar los análisis que se han realizado sin soslayar la postura y los objetivos que se plantearon desde un inicio en el

¹¹¹ De la bibliografía consultada Friederich Katz fue el único historiador que revisó la obra de Nellie Campobello y la menciona someramente.

proyecto, dentro de los cuales el más importante era proponer a *Cartucho* como referente historiográfico sin exceptuar la calidad y la distinción literaria que logró la autora con su estilo.

El valor estético del lenguaje no está desligado de la intención histórica; literatura e historia pueden converger en una misma narrativa, acoplarse en armonía sumándole una a la otra; la idea de que una le resta a la otra carece de fundamento si no se analizan a profundidad los discursos; con esto no quiero decir que todas las obras literarias sean propiamente historiográficas o puedan ser adoptadas por la historia aceptándolas como tal; solo quiero indicar que relatos como *Cartucho* y algunas otras novelas de la Revolución y narrativas surgidas a partir del testimonio de un hecho histórico, merecen ser reconocidas como un género híbrido que podría denominarse literatura historiográfica o historia ficcionalizada.

En *Cartucho* converge la historia oral producto de su estilo narrativo, la Historia y ficción al momento de la recreación forma parte de la poética de la autora y de la manera de concebir las relaciones entre ambas disciplinas en el que el proyecto literario como vía de expresión se enlazó con el compromiso histórico; la velocidad de su discurso privilegia la tradición oral de su cultura; su testimonio es su argumento y su base frente a la disciplina histórica. Su capacidad de reflexión, su ingenio para trazar imágenes y recuperar el pasado desde la visión de los vencidos, son aspectos que brindan otra versión de los acontecimientos históricos.

El estilo literario se vuelve un referente por su singularidad, la fuente de una tradición que hay que saber reconocer a través de sus textos, que no son entidades fijas, a lo largo de la historia un texto sobrevive en diferentes cambios epistemológicos son sometidos a profundos análisis desde distintas perspectivas; son estas rupturas epistemológicas las que permiten observar esos detalles que antes las limitaciones y los compromisos rígidos adquiridos con una sola disciplina no permitían profundizar en otros elementos que las narrativas multidisciplinarias o ancilares ofrecían, por lo que quien investiga debe mantener la sensibilidad para con las disciplinas. Solo de esta forma se pueden revalorar textos como *Cartucho*; esta revaloración abre nuevas brechas de investigación, de análisis, permite su visualización, reconocimiento, actualización y acercamiento a otras disciplinas.

Este estudio aporta al campo teórico en ambas disciplinas, se vuelve un llamado para volver a los textos ya analizados y despejar dudas que quizás no han sido resueltas. El diálogo entre las disciplinas histórica y literaria ya no es acalorada ni aventajada para una, se hacen visibles las virtudes de cada una, pero también los cruces entre ambas; si bien el método y estilo de cada una tiene formas particulares de expresar verdades, con métodos distintos, existen en el universo literario obras de propósito histórico y, sin embargo, con mucha fuerza literaria, en las que el testimonio es la fuente que expresa la verdad profunda de una memoria llena de cicatrices, de recuerdos, que busca perpetuar con la escritura los tiempos, los hechos y los nombres de que no se deben olvidar porque es la historia de los hombres.

La reivindicación y la deuda con *Cartucho* desde lo literario pero sobre todo en lo histórico queda saldada. Campobello dejó claro que todo conocimiento es relacional, que se puede historiar deleitando con la funcionalización, que la verdad histórica no puede separarse de la verdad literaria, que una complementa a la otra porque ambas son válidas; la interpretación y representación del testimonio de un hecho histórico debe ser valorada como tal en las narrativas con este origen, porque a través de la experiencia también produce conocimiento.

Para Nellie Campobello el compromiso adquirido con la historia iba de la mano con el de la literatura, su ingenio, destreza, la calidad y el peso de la tradición oral en ella tuvo raíces profundas e hizo de su narrativa una nueva forma de contar la historia, de llegar a lo oculto, de expresar la verdad dolorosa, heroica, y empolvada de una región que casi pasaba desapercibida para la historia en esa época. Guardó en su memoria jurando hacerles justicia a esos hombres y mujeres del norte, a su madre y hermanos, a su yo infantil, al yo de su recuerdo y logró representar el corazón de su memoria.

Referencias:

Aguilar Mora, Jorge (prólogo) de *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie, Campobello. Era: México, 2005. Impreso.

Aguilera Navarrete, Flor, “La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia”, *Scielo*, 16 (2016): 91-102. Web. Julio de 2019.

Aristóteles. *Poética*. Alianza editorial: México, 2013. Impreso.

Assad, Carlos. “La región en la nueva historiografía mexicana”, *Historiela Revista de historia regional y local*, 13 (2015). Web. Agosto de 2019

Aurell, Jaume. *La escritura de la memoria: de los positivismos a los posmodernismos*. PUV: México, 2005. Impreso.

Bulnes, Francisco. *El verdadero Díaz y la Revolución*. Eusebio Gómez de la Fuente (Editor): México, 1920. Impreso.

Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Ediciones Integrales. México, 1931. Impreso.

Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Era: México, 2005. Impreso.

Campobello, Nellie. “Prólogo a mis libros” en *Obra reunida de Nellie Campobello*. Fondo de Cultura Económica: México, 1960. Impreso.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Consejo Nacional de Fomento Educativo: México, 1986. Impreso.

Carbonell Oliver, Charles. *La historiografía*. Fondo de Cultura Económica: México. 1986. Impreso.

Casas, Ana. “Presentación. Autoficción, discurso político y memoria histórica”, *Revista Letral*, 23 (2020). Web. Enero de 2020.

Castro Hernández, Pablo. Representación y memoria histórica: una revisión a los problemas de la realidad histórica y literaria, la verdad y la ficción y la construcción del conocimiento cultural”, *Cuadernos de historia y cultura Chile*, 4 (2015). Web. Julio de 2019.

Castro Leal, Antonio en Rodríguez, Rogelio. *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*. Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas: La Habana, Cuba, S.F. Impreso.

La revolución en clave de mujer. Edición de Laura Cázares, CONACULTA-FONCA-Tecnológico de Monterrey y Universidad Iberoamericana: México, 2006. Impreso.

Dessau, Adalberto.), *La Novela de la Revolución Mexicana*. Fondo de Cultura Económica: México, 1996. Impreso.

Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México – Estado de Durango. Web. Abril de 2019.

Faverón-Patrián- Gustavo. “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Escolarship*, 32 (2003). Web. Agosto de 2019.

Ferraris, Maurizio. *Historia de la Hermenéutica*. Siglo Veintiuno editores: México, 2005. Impreso.

Fornet, Jorge. *Reescritura de la memoria: Novela femenina y Revolución en México*. Editorial letras cubanas: México, 1994. Impreso.

Funes Patricia. “Crónica de la época: de 1910 a 1929”, *Periódico El Bicentenario Fasc.6*: 2014. Web. Marzo de 2019.

Gadamer, Hans- George. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme: Salamanca, 1999. Impreso.

———. “Vom Zirkel des Verstehens” 70 (1959), en *Historia de la Hermenéutica*, de Ferraris Maurizio, Siglo XXI: Argentina, 2005. Impreso.

Gámiz Oliva, Everardo. *La Revolución en el Estado de Durango*. Archivo histórico general del estado de Sinaloa: Durango, 1978. Web. Febrero de 2019.

González, Luis. *Pueblo en Vilo: microhistoria de San José de Gracia*. El Colegio de México: México, 1968. Impreso.

Gúzman Pinedo, Martina. “Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico”, *Perseé*, 12 (1993): 55-61. Web. 20 de marzo de 2019

Hernández López, Conrado. *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*. : El Colegio de Michoacán/UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas: México, 2003. Impreso.

Iser, Wolfgang. “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”, *Cyber Humamitatis*, 31 (2004). Web. Junio de 2019.

Katz, Friederich. *La Guerra Secreta en México*. Ediciones Era: México, 1981. Impreso.

----- . *Pancho Villa*. Ediciones Era: México, 1998. Impreso.

----- y Claudio Lomnitz. *El Porfiriato y la Revolución en la historia de México*. Era: México, 2011. Impreso.

Lefevre, George. *El nacimiento de la historiografía moderna*. Ediciones Martínez Roca: México, 1974. Impreso.

Maestro, Jesús. “Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista de la celestina.”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003. Web. Agosto de 2019.

Martínez, Carlos. “La región en la nueva historiografía mexicana” *Historelo.rev.hist.reg.local*, 7, (2015). Noviembre de 2019.

Martínez, Josebe. “Cartucho de Nellie Campobello: El diálogo con la historia y la imposibilidad del “ser” mexicano”, *Cuadernos americanos*, 159 (2017): 151-170. Web. Marzo de 2020.

Mata, Óscar. “La novela de la Revolución”, *Revista UAM Universidad autónoma Metropolitana*, 37 (2010): 27-32. Web. Mayo de 2019.

Matthews Irene. *Nellie Campobello: La Centaura del Norte*. Cal y Arena: México, 1997. Impreso.

Moulin Civil, Francois. “Historia y Ficción en *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo”, *Centro Virtual Cervantes*, 4 (2004). Noviembre de 2019.

F. Muñoz, Rafael. *Se llevaron el cañón para Bachimba*, prólogo de Jorge Aguilar Mora, Era: México, 2012. Impreso.

Ocampo López. “Justo Sierra El maestro de América”. Fundador de la universidad nacional de México”, *Rev. hist. edu. Latinoam*, 15 (2010): 13 – 38. Web. Febrero de 2019.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Teatro y Vanguardia en el México Posrevolucionario (1920-1940), *Cuadernos- Universidad Autónoma Metropolitana*, 20 (2005). Web. Junio de 2019.

Paz, Octavio. *La casa de la presencia: Poesía e Historia*. Fondo de cultura Económica: México, 2014. Impreso.

Pérez Martínez Magdalena (Coordinadora). Fondo Revolución, (2001-2009), Instituto Chihuahuense de la Cultura e Instituto Nacional de Antropología e Historia. Web. Abril de 2019.

Popper, Karl. *Realismo y el objetivo de la ciencia*. Tecnos: Madrid, 1985.

Pulido Herráez, Begoña. “*Cartucho* de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución Mexicana”, *Scielo*, 52: 2011. Web. Agosto de 2019.

Reed, John. *México Insurgente*. Lectulandia, 1914

Reyes, Alfonso. *El deslinde*. El Colegio de México- Fondo de Cultura Económica: México, 1944. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción y configuración del tiempo en el relato histórico* (volumen I y II). Editorial siglo XXI: México, 2013. Impreso.

Rodríguez, Adriana. *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. Afínita Editorial- Universidad Autónoma de Chiapas y Centro de Estudios para el Arte y la Cultura: México, 2014. Impreso.

Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: Eros y violencia*. UNAM: México, 1998. Impreso.

Rodríguez, Rogelio. *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*. Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas: La Habana, Cuba, S.F. Impreso.

Rodríguez, Eugenio. “La Novela de la Revolución Mexicana y su Clasificación”, *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese Stable*, S.F. (2013). Web. Abril de 2019

Rodríguez, Roberto. “Rodolfo Fierro, lealtad y sangre fría”, *Excélsior*, (2019). Web. Junio de 2019.

Rovira Gaspar, “Justo Sierra ante la condición humana”, *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, Versión digital, 2006.

Rufino, Flor y Valdéz, Jesús. “Avatares editoriales de un “género”: *Tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*. Bonilla Artigas Editores: México, 2015. Impreso.

Sierra, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*. Biblioteca virtual universal: México, 2013. Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. “Los de abajo, Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18 (2016): 127-156. Web. Junio de 2019.

Sucaria, Yael. “Las memorias fragmentadas de Nellie Campobello: Historia y ficción en *Cartucho*”, *Textos anfitriones. Breviarios de la literatura Latinoamericana*. 2 (2016): 2-12. Web. Julio de 2019.

Torres de la Rosa, Danae. Avatares editoriales de un “género”: *Tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*. Bonilla Artigas Editores: México, 2015. Impreso.

Tovar, Guillermo. *La ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido*. Editorial Vuelta: México, 1991. Impreso.

Valencia, Horacio. “La literatura de la Revolución Mexicana”, *La voz del Norte* (periódico cultural de Sinaloa), 2011. Web. Mayo de 2019.

Vargas, Jesús y García, Rufino. *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Abrapalabra: México, 2013. Impreso

Vidal, Cristian. “Historiografía y literatura: un acercamiento a los textos literarios de filiación histórica.”, *La historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña*. Jorge Enrique Elías-Caro y Margarita Macías Ramos. (Editores): Barranquilla, 2014. Web. Agosto de 2019.

Viqueira, Juan. “Todo es microhistoria”, *Letras Libres*, 113 (2008). Web. Septiembre de 2019.

Wehrheim, Monika. “Entre historiografía y literatura”: *Actas del XV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I*. Fondo de cultura económica: México, 2007. Impreso.

Westheim, Paul. *Las ideales fundamentales del México prehispánico*. Era: México, 1980. Impreso.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Ediciones Paidós: Barcelona, 2013. Impreso.

Anexos



Gral. Francisco Villa, Jefe de la División del Norte, que obtuvo numerosos y grandes triunfos y dio el golpe de gracia a la usurpación tomando la ciudad de Zacatecas, donde los huertistas habían concentrado sus mejores elementos militares. En la foto aparece en su caballo predilecto "El Siete Leguas".

Imagen 4, El General Francisco Villa, fuente: (Archivo histórico de Parral, Chihuahua).



Imagen 5, La segunda del Rayo en Parral, Chihuahua. Calle en la que se situaba la casa en la que habitaba Nellie Campobello y su familia, fuente Google Maps.



Imagen 6, La virgen del Rayo que menciona Nellie Campobello en el relato “El milagro de Julio”, fuente: Fondo Revolución Mexicana del archivo histórico de Parral, Chihuahua.

Imágenes 7 y 8, Edición de *Cartucho* (1940) publicada bajo el sello editorial de Ediapsa, fuente: ejemplar hallado en la biblioteca de la Universidad Autónoma de México.

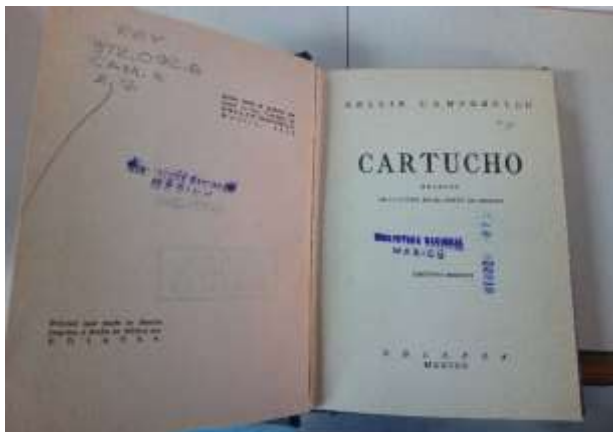
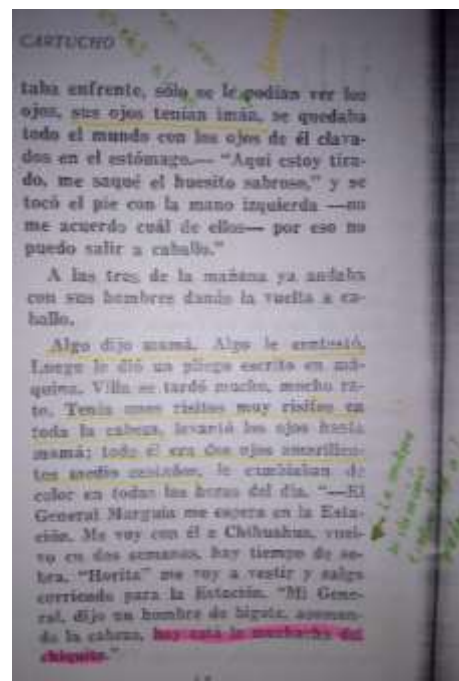




Imagen 9, Primera edición de *Cartucho* (1931) la cual contenía 33 relatos y que fue editada por List Arzubide bajo su sello editorial ediciones Integrales en Xalapa, Veracruz, fuente: ejemplar hallado en la Biblioteca de la Universidad Autónoma de México.

Imágenes 10,11 y 12 Relato titulado “Villa” el cual fue eliminado en la segunda edición de *Cartucho* (1940), prueba de que el propósito de la autora cambió una vez que fue reivindicado como héroe este personaje. (Las notas a color que se alcanzan a visualizar son parte de las notas para el análisis estructural del relato), fuente: *Cartucho* (1931).

(10)

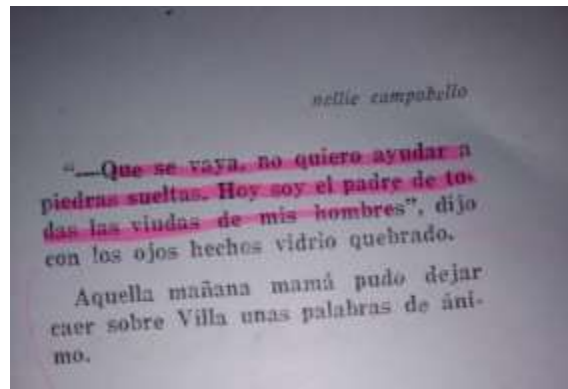


(11)

147



12)



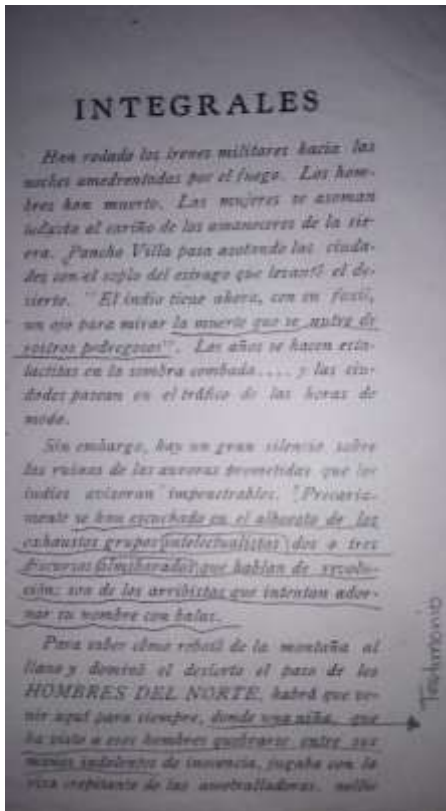
(13)



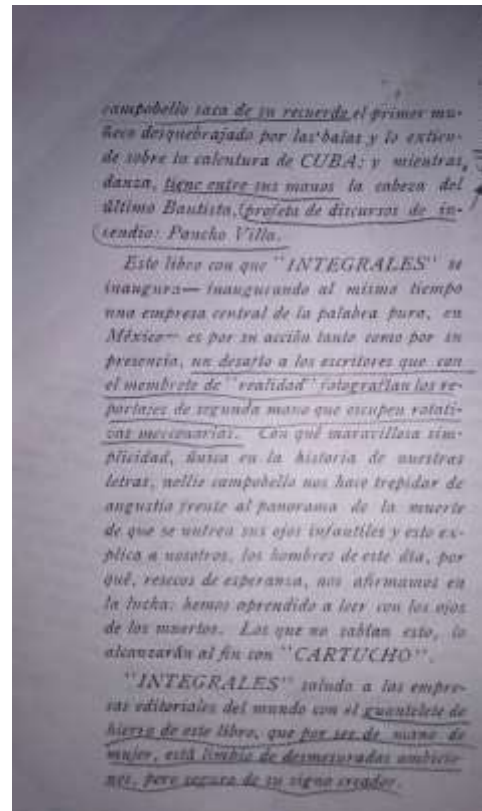
(14)

Imágenes 13 y 14, ejemplos de relatos con modificaciones estilísticas, otras omisiones de descripción que se realizaron en la segunda edición, cambio de nombres y anagramas, fuente: *Cartucho* (1931)

Imágenes 15 y 16, Prólogo de la primera edición de *Cartucho* (1931), Fuente: *Cartucho* (1931).



(15)



(16)



Este trabajo es producto del apoyo por el
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
(CONACYT), a través del Programa de Becas del
Programa Nacional de Posgrados de Calidad
(PNPC)