



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

La novela de la Revolución Mexicana

***Cartucho*: una visión particular de la Revolución**

2012 년 8 월

서울대학교 대학원

서어서문학과

김 동 주

La novela de la Revolución Mexicana

Cartucho: una visión particular de la Revolución

지도교수 María Claudia Macías de Yoon

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2012년 6월

서울대학교 대학원

서어서문학과 문학전공

김 동 주

김동주의 문학석사 학위논문을 인준함

2012년 8월

위원장 김 창 민 (인)

부위원장 María Claudia Macías (인)

위원 박 병 규 (인)

Resumen

La novela de la Revolución Mexicana
Cartucho: una visión particular de la Revolución

Kim Dongjoo
Maestría en Lengua y Literatura Hispánica
Universidad Nacional de Seúl

Nellie Campobello reconstruye episodios de la Revolución Mexicana en su obra *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, publicada en 1931, como uno de los testigos de la lucha, igual que los otros autores de la misma etapa. Sin embargo, su obra se diferencia por el uso de la voz de una niña que vivió la Revolución con una perspectiva diferente hacia la Revolución, mientras que la mayoría de las otras obras de los autores de la Novela de la Revolución están escritas a través de la voz de la gente de tropa, la de los jefes y oficiales o desde los intelectuales de esa época. *Cartucho* alcanza una mayor persuasión con los lectores manteniendo una tensión entre los hechos reales y la ficción.

La utilización de la voz de niña fue una de las estrategias discursivas utilizadas en función de la verosimilitud y la persuasión en el proceso de reconstrucción de una nueva versión de los hechos revolucionarios, mediante las cuales Campobello buscó sostener su verdad, a pesar de que sus ideas eran contrarias a las establecidas en la época por la ideología del Estado

posrevolucionario. Mediante el análisis de la configuración del narrador y de la focalización, con base en la propuesta teórica de Mieke Bal, podemos determinar la conformación de la memoria colectiva a través de la memoria personal, las cuales se oponen en algunos aspectos ideológicos al registro histórico de la Revolución Mexicana. En especial, en lo que se refiere a los caudillos populares -Francisco (Pancho) Villa y Emiliano Zapata- que tardaron en ser reconocidos y que, al momento de la publicación de *Cartucho*, eran ignorados por el discurso oficial.

Así, *Cartucho* muestra su defensa del villismo y del famoso General Villa con un alto grado de persuasión con los lectores, manteniendo una tensión entre los hechos reales y la ficción. Hayden White en su definición de la historia como artefacto literario aclara que la historia tiene límites que no se pueden vencer, afirmando la potencialidad del discurso literario que puede complementar y fundamentar la historia. Así que podríamos decir que esta obra, *Cartucho*, presenta una perspectiva peculiar, contribuyendo para abundar en las diferentes visiones acerca del complejo momento histórico llamado Revolución Mexicana.

Palabras claves: Nellie Campobello, Novela de la Revolución Mexicana, narrador, focalización, historia.

Registro de estudiante: 2008-22582

Índice

Resumen	i
Índice	iii
Introducción	1
I. Consolidación de la Novela de la Revolución Mexicana: Primeras ediciones de <i>Cartucho</i>	6
I. 1. Sobre el concepto de la Novela de la Revolución Mexicana	6
1. 2. Dos ediciones de <i>Cartucho</i> entre 1931 y 1940	22
I. 2. 1. El Maximato: 1929-1934	25
I. 2. 2. La lucha del pueblo: el Cardenismo	27
I. 2. 3. Política y cultura de masas	29
I. 3. La evolutiva descripción sobre el Villismo en <i>Cartucho</i> y en otras novelas	36
II. Estrategias narrativas de <i>Cartucho</i>: la voz de la niñez	54
II. 1. Narración mediante la memoria	56
II. 2. Tipos de narración	63
II. 3. Múltiples focalizaciones	75
II. 4. Distancia temporal entre lo visto y lo narrado	81
III. <i>Cartucho</i>, la literatura como fuente histórica	86
III. 1. <i>Cartucho</i> como relato histórico	86
III. 2. La literatura como visión alterna de la historia	90
III. 3. <i>Cartucho</i> como escritura alterna de la historia oficial.....	95

Conclusiones	113
Bibliografía	118
국문초록	124

Introducción

La Revolución mexicana es el primer movimiento social en América Latina del siglo XX que sirvió de modelo a los demás países del continente para implementar políticas progresistas, democráticas y populares.¹ Fue iniciada por Francisco I. Madero a fines de 1910 en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, y fue continuada por quienes le imprimieron un cambio de rumbo hacia una transformación más amplia en materia legislativa, social y económica. Así, la Revolución mexicana fue una de las etapas más trascendentales de la historia de México.²

La Revolución mexicana fue un acontecimiento histórico que sigue siendo polémico para definirlo, tanto por su confusa evaluación como por las diversas fuentes que determinan las fechas de su inicio y término. Aunque dejemos fuera la controversia de establecer tanto el periodo de la lucha revolucionaria como los cambios políticos -hasta finales del gobierno de Venustiano Carranza (1910-1920) o hasta el comienzo del gobierno de Lázaro Cárdenas (1910-1940)-

¹ Jorge Enrique Elías Caro, “Influencias de la Revolución Mexicana en los movimientos obreros y sindicales en Colombia”, *Los nustramericanos: su historia*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, marzo de 2011, disponible desde Internet en: <http://www.centrocultural.coop/blogs/nustramericanos/wp-content/uploads/2011/03/ponencia-revolucion-mexicana-y-movimientosobre-ros.pdf> [con acceso el 21 de febrero de 2012].

² Leticia Gaona Figueroa, *Historia de México: de la era revolucionaria al sexenio del cambio*, vol. II, Pearson Educación, México, 2007, p. 5.

existe una disputa en torno al hecho de si la Revolución mexicana realmente había cumplido las demandas del pueblo. Recientemente, se ha despertado el interés por una búsqueda de los verdaderos personajes en la lucha armada dando honor al pueblo y a héroes anónimos que sufrieron y, a la vez, se enfrentaron a la violencia del momento, lo cual representa un giro al reconocimiento que había sido únicamente para los héroes clásicos de la Revolución, como Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, Francisco Villa, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y hasta Lázaro Cárdenas. Así, últimamente varios cuestionamientos han surgido en diferentes esferas, incluso en el campo cultural, con motivo del primer centenario de su inicio. Dentro del ámbito de la crítica literaria, se renovó el interés por el proceso de la clasificación del subgénero de la Novela de la Revolución Mexicana y la estrategia política oculta en la canonización de novelas como *Los de abajo* de Mariano Azuela. Este tipo de planteamientos abrió la posibilidad de reiluminar y registrar obras poco conocidas, como *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931) de Nellie Campobello, una de las obras tempranas de la Revolución mexicana. Esta novela ha llamado la atención de escritores, críticos e investigadores como Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Jorge Aguilar Mora, Jorge Fonet, Max Parra entre otros, los cuales realizaron mediante diversas interpretaciones de tipo biográfico,

literario, político y de género dentro de la novela sus estudios sobre la novela y su autora.

Además de la revisión de los estudios anteriores sobre *Cartucho*, estudiaremos su relación con la situación histórica y política al momento de la publicación durante un período de cambios para el establecimiento de importantes instituciones en México con Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas, a modo de sucesión pero también de ruptura. La desfavorable recepción de la novela *Cartucho* en la primera publicación se debió a su propuesta histórica contraria a la señalada por los regímenes del momento. Y la modificación de la obra para la segunda edición de 1940 es prueba de la influencia de la situación histórica sobre estas ediciones. Es importante observar que la publicación y distribución de *Cartucho* estuvo en interacción con los cambios políticos e históricos del momento, lo cual nos llevará a conocer la situación de México de aquel momento.

La modificación entre la primera y la segunda edición en mayor parte fue un retoque temático con la adición y omisión de algunos episodios, lo que generó una leve variación en la obra. A pesar de la diferencia, la conciencia histórica de Nellie Campobello que tuvo originalmente desde que empezó escribir *Cartucho* siguió siendo la fortaleza esencial para la conformación de la novela que se puede apreciar a través de las estrategias narrativas.

Por lo antes expuesto, el objeto de esta investigación es revisar las estrategias narrativas de *Cartucho* utilizadas para representar una versión histórica de la lucha revolucionaria. Revisaremos también la definición del subgénero de la Novela de la Revolución Mexicana donde se inscribe *Cartucho*. Destacaremos características del período de los años treinta, conflictivo tanto para la recepción de *Cartucho* como para la consolidación del subgénero de la Novela de la Revolución Mexicana, desde la revisión de la antología de Antonio Castro Leal, *Novela de la Revolución Mexicana* y los estudios críticos de John Brushwood, Adalbert Dessau y Sara Sefchovich, donde se incluye *Cartucho*.

La metodología será la siguiente. En el primer capítulo presentaremos la cronología del proceso de consolidación del término Novela de la Revolución Mexicana como subgénero, y la recepción de *Cartucho* entre las ediciones de 1931 y 1940, revisaremos la relación histórica y política del momento con la obra.

En el segundo capítulo, analizaremos la novela desde las características particulares del estilo narrativo de la obra, poniendo especial énfasis en la configuración del narrador y la focalización, con base en la teoría de Mieke Bal, para determinar la conformación de lo colectivo a través de lo personal, gracias a lo cual finalmente logra diferenciarse de las otras visiones publicadas hasta el

momento.

En el tercer y último capítulo, revisaremos la perspectiva particular que se presenta en *Cartucho* sobre la Revolución Mexicana, con especial atención en la función de la obra como fuente histórica, considerando la propuesta de Hayden White, a fin de comprender que la autora utiliza su obra como un instrumento para confrontar la historia oficial.

I. Consolidación de la Novela de la Revolución Mexicana

: Primeras ediciones de *Cartucho*

I. 1. Sobre el concepto de la Novela de la Revolución Mexicana

La importancia de la novelística de la Revolución mexicana se puede indicar, de entrada, por su caso especial de la constitución como género independiente. En ningún otro país donde hubo grandes revoluciones sociales - Francia, Rusia, Cuba- y luego publicaciones de textos literarios cuyo tema fuera el movimiento revolucionario, se formó un corpus bajo el término definitorio de un subgénero como la Novela de la Revolución Mexicana, canonizado durante casi un siglo como resume Poniatowska en una frase: “Institucionalizada, la Revolución mexicana también fue novelada”.³

Durante los más de cien años desde el inicio de la Revolución, el concepto de Novela de la Revolución Mexicana se ha reformulado y ampliado con una serie de variantes y visiones complementarias, a veces contradictorias, de lo que fue la Revolución mexicana, así como el corpus de textos que estaría bajo esa clasificación. Está, por ejemplo, el estudio de Eugenio Chang-Rodríguez:

³ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Era, México, 2000, p. 154. Para el uso de mayúsculas en los términos de Revolución mexicana y Novela de la Revolución Mexicana, tomo las formas utilizadas en la *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 2004, y en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, El Colegio de México, México, 2010, respectivamente.

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. No necesitamos justificar aquí la separación de estas obras de la producción novelística mexicana de las últimas décadas. Muchos rasgos comunes de hondo significado le dan unidad y la diferencian de las demás. 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.⁴

Otro caso sería la novela *El luto humano* (1943) de José Revueltas que, a pesar de que se le ha catalogado dentro de las obras iniciadoras de la novela mexicana moderna y como novela social, se desarrolla en la época histórica de la Revolución mexicana, inclusive la Guerra Cristera, sumado al hecho de que Revueltas se encuentra entre los llamados “hijos de la Revolución”.⁵

El término de Novela de la Revolución Mexicana como subgénero, también llamado “género nacional”, dio un paso más hacia su consolidación en 1960, cuando Antonio Castro Leal publicó la antología en dos volúmenes de la *Novela de la Revolución Mexicana*, incluyendo veintiuna obras publicadas entre 1915 y 1953.⁶ Esta antología fue un proyecto apoyado por el gobierno (Secretaría de

⁴ Eugenio Chang-Rodríguez, “La Novela de la Revolución Mexicana y su clasificación”, *Hispania*, vol. 42, núm. 4, 1959, p. 527.

⁵ Álvaro Ruíz Abreu, “Silencio y memoria de la Revolución: Revueltas y Muñoz”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX, op. cit.*, p. 156.

⁶ Los autores del primer volumen son: Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1916; *Los caciques* y

Educación Pública) originalmente solicitado a Berta Gamboa de Camino, quien durante muchos años “tuvo a su cargo el curso de *La novela de la Revolución Mexicana* en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional de México”,⁷ para estudiantes extranjeros. Pero después de su fallecimiento, la terminó Antonio Castro Leal incluyendo algunas otras novelas. Mary Louise Pratt destaca que aunque “Gamboa había terminado casi todo el trabajo de selección, edición y documentación antes de que su trabajo fuera interrumpido por la muerte [...] que se atribuye universal e injustamente a Castro Leal”.⁸

En esa antología, la clasificación se basa en lo temático por lo cual se tratan los movimientos desde la rebelión maderista hasta la caída y muerte de Venustiano Carranza (1910-1920):

Las moscas, 1918); Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1928, y *La sombra del Caudillo*, 1929); José Vasconcelos (*Ulises criollo*, 1935); Agustín Vera (*La revancha*, 1930) y Nellie Campobello (*Cartucho*, 1931, *Las manos de mamá*, 1932). Los del segundo volumen: José Rubén Romero (*Apuntes de un lugareño*, 1932, y *Desbandada*, 1934), Gregorio López y Fuentes (*Campamento*, 1931; *Tierra*, 1932, y *¡Mi general!*, 1934); Francisco L. Urquiza (*Tropa vieja*, 1931, y *Se llevaron el cañón para Bachimba*, 1931); Mauricio Magdaleno (*El resplandor*, 1937) y Miguel N. Lira (*La escondida*, 1947).

⁷ Antonio Castro Leal, “Nota del editor sobre la colaboración de la señora Berta Gamboa de Camino” y “Mi homenaje a Berta Gamboa de Camino”, en *Novela de la Revolución Mexicana*, SEP-Aguilar, México, 1960, pp. 11-13.

⁸ Mary Louise Pratt, “Mi cigarro, mi Singer y la Revolución mexicana: La danza ciudadana de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núm. 206, enero-marzo 2004, p. 254. La observación de Pratt nos parece pertinente porque investigadores como Adalbert Dessau que publican en la década de los sesenta, citan los artículos que sobre literatura de Revolución publicó Berta Gamboa de Camino en libros y revistas estadounidenses, como su estudio “The Novel of the Mexican Revolution”, en *Renascent Mexico*, Nueva York, 1935, muy anteriores a la antología finalmente editada por Castro Leal. Adalbert Dessau (1967), *La novela de la Revolución Mexicana*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 19 y 29.

Por Novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920.⁹

No obstante, el concepto clasificatorio de la Novela de la Revolución Mexicana tardó más para ser aceptado por los críticos en un sentido más amplio. Da la prueba el estudio de John S. Brushwood, *México en su novela* publicado en 1966, donde se puede observar que aún seis años después de la publicación de la antología de Antonio Castro Leal todavía existía un discurso de ambigüedad y confusión sobre lo que se podría considerar como la narrativa de la Revolución. En este estudio de Brushwood se analiza simultáneamente a los escritores del grupo Contemporáneos, jóvenes intelectuales mexicanos de la primera mitad del siglo XX agrupados en torno a la revista del mismo nombre, junto con las novelas sobre la Revolución mexicana.¹⁰ Los Contemporáneos se presentan como revolucionarios porque “su expresión fue parte de la hirviente y a veces explosiva expresión de la juventud en la década de 1920; se propusieron

⁹ Antonio Castro Leal, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ John S. Brushwood (1966), *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 357.

seriamente inyectar en la literatura mexicana las características de la literatura europea de aquel tiempo y estaban convencidos del postulado de que el acto creativo es revolucionario por su propia naturaleza”.¹¹ Desde este punto de vista, es una paradoja que dos facciones opuestas en ideología y estilo se estudien a la vez, con lo cual se comprobaría que en aquel entonces todavía no existía el concepto acabado de la Novela de la Revolución Mexicana.

Brushwood no considera la clasificación de Castro Leal ni discute sobre el término del concepto, solamente diferencia la novela revolucionaria de la novela sobre la Revolución mexicana: “hay que dejar perfectamente claro que es una novela *sobre* la Revolución, no una novela revolucionaria. Es decir, se ocupa del periodo de la Revolución, pero no la defiende”.¹² Esta afirmación lo lleva a definir la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela como “novela antirrevolucionaria”, siguiendo la propuesta de Bernardo Ortiz de Montellano - uno de los Contemporáneos- incluida en “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria” que publicó en 1930 en la revista de vanguardia *Contemporáneos*:

Sabemos que *Los de abajo* y *El águila y la serpiente* -aquella más íntegramente artística- son, hasta ahora, las obras mejores de nuestra

¹¹ *Ibíd.*, p. 332.

¹² *Ibíd.*, p. 302.

literatura de la revolución por sus cualidades específicas que otros escritores afectos a los mismos temas no han logrado alcanzar, pero la curiosidad que despiertan en el extranjero ¿se debe, en buena parte, a la interpretación que ofrecen de la vida mexicana revolucionaria que los diarios de todo el mundo se han encargado de propagar? En la actualidad la escasa literatura mexicana con tema revolucionario -lo que es distinto a la literatura actual, revolucionaria, de México- tiene mayor significación para el público extranjero que para el progreso de la cultura y el desenvolvimiento artístico tradicional en nuestro país, porque como en sueltas Notas de Conversación decíamos: “el arte es revolucionario por sí y en sí mismo. El tema cristiano no define la calidad artística de los pintores de Renacimiento”. El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abundada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes.¹³

Por lo antes expuesto, se puede observar que el concepto de la Novela de la Revolución Mexicana tuvo problemas de recepción por la crítica acerca de que las obras categorizadas dentro de dicho subgénero no eran revolucionarias. Esta afirmación fue tanto por su tema en el sentido limitado, escéptico o aun hostil ante el movimiento espontáneo de las masas, como por el carácter autóctono en su concepto estético y en su propia expresión, a pesar de su logro positivo de crear una nueva modalidad novelística de trascendencia nacional y del pueblo

¹³ Bernardo Ortiz de Montellano (1930), *Obras en prosa*, UNAM, México, 1988, pp. 237-238

(masas) distinguiéndose de los periodos anteriores de la historia de la narrativa mexicana.

Debemos considerar, como se afirma en la *Nueva historia mínima de México*, que “en el marco de la expansión económica mundial de la posguerra, lo que algunos llaman la ‘época de oro del capitalismo’, la economía mexicana conoció años de prosperidad sostenida. Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del producto interno bruto superó 6%, un verdadero ‘milagro económico’, como se le denominó”,¹⁴ y que dentro de ese auge económico con la necesaria estabilidad política -“en 1946 el PRM [Partido de la Revolución Mexicana] fue sustituido por el Partido Revolucionario Institucional (PRI)”-,¹⁵ hubo también un especial proyecto cultural por parte del gobierno. Entre otras actividades, se apoyó en escritores como José Vasconcelos y en otros más jóvenes, como Octavio Paz:

En 1949 Octavio Paz publicó *El laberinto de la soledad*, un esfuerzo encaminado a buscar la peculiaridad mexicana. A contracorriente del auge de la vida citadina, en 1953 y 1955 Juan Rulfo dio a conocer sus dos magnas obras, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* [...]. En 1958 Carlos Fuentes sorprendió con su novela *La región más transparente*, un fino retrato de la vida de la ciudad de México. El radicalismo había quedado atrás. Artistas

¹⁴ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 277.

como Rufino Tamayo, enfrentado al muralismo, adquirieron una mayor presencia.¹⁶

No es coincidencia que en 1958 se publicaran las obras completas de Mariano Azuela bajo el cuidado de Francisco Monterde y que en 1960 aparecieran los dos volúmenes de la antología la *Novela de la Revolución Mexicana* de Antonio Castro Leal, ambos editores miembros de la Generación de 1915 y este último, uno del grupo de intelectuales conocido como los “7 sabios de México”.¹⁷ Cabe señalar que Monterde destaca con honestidad la decepción de Azuela ante la Revolución: “El novelista de la Revolución –lo es no sólo porque inició el género sino porque señaló algunas de las consecuencias aparentes de la transformación operada en lo social- deja ver en temprana fecha: 1911, su decepción al medir la distancia que separaría la realidad, para él defraudadora, de lo ideal soñado en *Andrés Pérez, maderista* y la serie de ‘Cuadros y escenas de la Revolución mexicana’ que encabeza *Los de abajo*, en 1915”.¹⁸

En 1967, Adalbert Dessau advierte que en México se carece de estudios

¹⁶ *Ibíd.*, p. 278.

¹⁷ Entre los “7 sabios de México” se encontraban también Vicente Lombardo Toledano, fundador del Partido Comunista Mexicano ya desaparecido, y Manuel Gómez Morín, fundador del Partido Acción Nacional, actualmente en el poder.

¹⁸ Francisco Monterde (ed.), (1958), “Prólogo”, *Mariano Azuela. Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. X.

acerca del género revolucionario desde una perspectiva más profunda y diversa, exponiendo las dos direcciones opuestas que se habían considerado hasta el momento: una era la crítica literaria prolijamente exployada “sobre cada obra y sobre los problemas del desarrollo de la literatura mexicana, casi siempre en relación con un objetivo concreto”, es decir, “su desenvolvimiento ulterior o su superación” con “las marcas inconfundibles” de la ideología de sus autores, y la otra era la estimación incondicional sin mayor análisis para la novela de la Revolución, considerada “como algo concluido”.¹⁹ Dessau acentúa la escasez de “las conexiones con la práctica de la literatura y las discusiones ideológicas de la época”, las cuales compara, además, con los estudios iniciales de la Novela de la Revolución realizados en los Estados Unidos y el acercamiento profundo mediante la teoría marxista de Alemania. Aquí cita los “trabajos escritos para la Escuela de Verano de la ciudad de México, por huéspedes norteamericanos”, que antes destacamos al hablar de la importante labor de Berta Gamboa en la difusión de este género nacional.²⁰ Uno de los factores problemáticos que menciona Dessau es, sobre todo, la delimitación del periodo que comprendería la Novela de Revolución, ya que las obras escritas durante los años treinta se enfocan no solo en describir la fase armada de la lucha, sino que hacen un análisis de los problemas desde diversos puntos de vista de las

¹⁹ Adalbert Dessau, *op. cit.*, p. 19.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 20-22.

fuerzas sociales, relacionándolos con la prosecución de la Revolución. Los estudios se centraron en autores de las obras clásicas que pertenecían a ese periodo: Mariano Azuela (1873-1952), Martín Luis Guzmán (1887-1976), José Rubén Romero (1890-1952), entre otros. Dessau interpreta la distinción de las obras publicadas durante los treinta de estos autores, entre “novela de la Revolución” y “novela revolucionaria”, con el peligro de perder de vista la unidad de la obra de los autores en conjunto, aparte del problema para establecer la unidad de la novelística mexicana de los años treinta por la coexistencia de la novela social junto con novelas aceptadas dentro de la novela de Revolución. Esta preocupación de Dessau ya estaba presente un año antes en el estudio de Brushwood, cuando afirma que “sorprende el cambio de rumbo en 1931: la Revolución es ubicua en la novela”, luego de señalar:

Hacia 1930, la Revolución comenzó a cobrar cierta unidad en la mente de los novelistas, quienes sintieron la necesidad de escribir, para alcanzar una idea más clara de esta unidad. Tenían que ver a la Revolución como entidad viviente, antes de comenzar a calar en sus profundidades.²¹

Los críticos entendieron esta aparición de tantas obras en esa década, observando que al acabar la lucha armada de la Revolución surgió el deseo o la

²¹ John S. Brushwood, *op. cit.*, pp. 352 y 351, respectivamente.

necesidad de definir cómo y qué había sido la Revolución, “el pueblo mexicano comenzó a interesarse en saber qué le había ocurrido”,²² lo cual hizo que muchos, inclusive los escritores, buscaran la esencia de ese fenómeno histórico. Esta circunstancia trajo consigo una buena cantidad de publicaciones en periódicos, revistas, colecciones y antologías sobre la Revolución a partir de 1928 y hasta 1940, entre las cuales resultaron como iniciales para la primera colección dedicada por completo al tema de las novelas, *El feroz cabecilla* (1928) de Rafael F. Muñoz y *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán, por ejemplo.

Carlos Monsiváis, en los años setenta, hace una crítica a la relación de la época y de la clase en el poder con la Novela de la Revolución Mexicana buscando la razón de su aspecto conservador como burguesa, que en su opinión no se ha superado a pesar de que el principio de la aparición del género fue el rompimiento con la tradición de la novelística anterior. Para defender esta perspectiva, Monsiváis cita a un teórico del realismo socialista, Miguel Bustos Cerecedo, quien en 1933 afirma:

¿La Revolución mexicana ha producido una literatura revolucionaria, es decir, proletaria? La contestación se impone: sólo en casos excepcionales. [...] Nuestra novela revolucionaria es tan burguesa como la misma producción

²² *Ibíd.*, p. 297.

vanguardista. En primer lugar, hay que anotar su falta de ideología, su inmensa desorientación. Luego este género literario ha huido cobardemente de la realidad actual, que interesa analizar, estudiar si se quiere producir una obra honrada. Ha huido de esta realidad para refugiarse en el anecdotismo de la lucha revolucionaria. (El espectáculo de los ahorcados. Los excesos naturales de un pueblo que se sacude el yugo de la dictadura.) [...] Todo lo que halaga el histerismo de la burguesía nacional y mundial.²³

En coincidencia, en 1958, Julio Jiménez Rueda -intelectual de la Generación del 15 y autor de la *Historia de la literatura mexicana* (1928)- había señalado: “La Revolución fue un movimiento burgués. Los ateneístas [Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos] eran burgueses bien peinados; y los teóricos del movimiento armado, burgueses desmelenados”.²⁴

Para proponer una visión alterna a la Revolución mexicana, Monsiváis cita a José Mancisidor, quien ve la Revolución más de cerca enfocándose al sacrificio y la aflicción de cada individuo durante la lucha, sin mirar la guerra en sí ni transmitirla como algo dramático, mostrando una actitud de respeto y negando a Azuela:

²³ Carlos Monsiváis (1976), “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 1008-1009.

²⁴ Julio Jiménez Rueda, en Emmanuel Carballo (1965), *Protagonistas de la literatura mexicana*, Eds. del Ermitaño, México, 1989, p. 205. Esta entrevista se había publicado en 1958, en el suplemento *México en la Cultura*.

No, la Revolución no había sido hurto, rapiño y anarquía. Fue, a veces, esto: pero fue asimismo algo más. Por ella murieron millares y millares de hombres que como yo, abandonaron a temprana edad comodidades, la paz en el hogar, el trabajo cotidiano y la vida sedentaria, para construir un México mejor, una patria en la cual el dolor y la alegría, la amargura y la fe, la pena y la felicidad lucharan en condiciones iguales y en la que, quienes saliéramos con vida de la prueba de fuego, supiéramos que nuestros esfuerzos no habían sido vanos y que, con nuestra sangre y nuestros huesos, habíamos cimentado su futuro.²⁵

Así, paulatinamente se acuñó el concepto y la clasificación de la Novela de la Revolución Mexicana y se puede encontrar ya en los ochenta el título de Novela de la Revolución Mexicana en el estudio de Sara Sefchovich, quien sin integrar, asentir o contradecir los planteamientos anteriores de Dessau, Brushwood y Castro Leal, evade todo este problema del nacimiento del subgénero. Sefchovich lo categoriza “no solo por el tema sino por la forma, por el hecho mismo de la entrada a la literatura de las masas, del pueblo, del movimiento y el cambio”:

En síntesis, Azuela, Guzmán, López y Fuentes, Muñoz, Romero y Magdaleno son lo ejemplar de la Novela de la Revolución Mexicana, la que nos habla de lo que ella fue, la que nos la pinta y explica. [...] Por eso ni *La bola* de Rabasa ni *Tomóchic* de Frías escritas unos años antes (en 1887 y 1895) son

²⁵ Carlos Monsiváis (1976), *op. cit.*, p. 1010.

novelas de la Revolución, sino avisos, advertencias de lo que podría venir. Por eso *La región más transparente* de Fuentes, *Los recuerdos del porvenir* de Garro, *La pequeña edad* de Spota, escritas unos años después (en 1958, 1963 y 1964), tampoco son novelas de la Revolución aunque ella sea su tema.²⁶

En la actualidad, la crítica más contemporánea ha destacado la importancia de revisar el origen del subgénero de la Novela de la Revolución Mexicana, en el aspecto de los intereses políticos ante los problemas nacionales y su reflejo en el arte. Rafael Olea Franco se pregunta sobre el porqué de la selección de *Los de abajo* en lugar de *La Malhora*, novela estéticamente superada, diciendo que Mariano Azuela respondió con fina ironía contra la atención positiva que abruptamente recibió, citando una carta que Azuela escribió a su amigo González de Mendoza: “Desde luego espero que se confirme una vez más lo que está sucediendo con mis libros que alguien más competente que yo los escriba. Mi amigo Salado Álvarez escribió hace cinco años que mis novelas ‘no estaban escritas’. Lo que significa que he tenido una suerte loca; pues he encontrado quién me las escriba y hasta con utilidades”.²⁷ Cita también la opinión de dos miembros del grupo Contemporáneos, publicadas en los años

²⁶ Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987, p. 96.

²⁷ Rafael Olea Franco, “Una revolución en la literatura y en la historia”, *Encuentro de mexicanistas. Educación, ciencia y cultura*, Amberes, septiembre de 2010, p. 10.

treinta:

Curiosamente, Xavier Villarrutia, otro miembro del grupo de los Contemporáneos, leyó en la novela de Azuela los dos polos que a Ortiz de Montellano le parecían inconciliables. En un ensayo de 1931, con la sutil perspicacia intelectual que siempre lo singularizó, él centró el problema en una pertinente dimensión estética: “*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en ese sentido Azuela, que no es el novelista de la revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario.”²⁸

Mediante la problematización de la atención hacia la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela, Olea Franco señala que estas novelas de la Revolución mexicana fueron tomadas por regímenes posteriores derivados de la Revolución como estandarte de sus respectivos movimientos y a favor de su propia conveniencia. Por ello, cuestiona si en la creación del subgénero literario de la Novela de la Revolución Mexicana existiría alguna estrategia política para “formar parte de un canon de la cultura mexicana avalado por los regímenes herederos de ese movimiento bélico”,²⁹ ya que pretendían debilitar o destruir las antiguas tradiciones, debido a la necesidad de establecer una base ideológica

²⁸ *Ibíd.*, p. 12.

²⁹ *Ibíd.*, p. 5.

en ese momento para sus fines políticos: inventar una nueva tradición de “mexicanidad”. Así, se aprovecharon y convirtieron novelas como *Los de abajo* de Mariano Azuela en un canon, ocultando la verdadera intención del autor que expresaba el “desencanto sufrido al triunfo de la Revolución”, ya subrayado por Francisco Monterde, y también ignorando su renovadora técnica literaria.

I. 2. Dos ediciones de *Cartucho* entre 1931 y 1940

El año 1931 destaca por la oleada de novelas que trataron el tema de la Revolución. La mayoría de los libros que se publican tienen características en común: “relatos lineales episódicos y los personajes apenas están esbozados.”³⁰ Entre varias novelas publicadas en aquel año se señalan: *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz, *La asonada* de José Mancisidor, y *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello. La exuberancia de publicaciones que empezó desde 1931 y continuó hasta 1946, significaría que ese fue “un periodo en que gran número de personas [escritores y pensadores] se sintieron empujadas a hacer alguna declaración específica que consideraron pertinente en su época”.³¹

Cartucho fue una novela con ideas rebeldes y contrarias a su tiempo político y social del momento de su publicación. Considerar los motivos mencionados por la autora serviría para entender esta intención antagónica:

Un verdadero escritor debe decirle a su pueblo cuáles son sus limitaciones, sus debilidades. Aún no existe en México un grupo homogéneo de escritores que ayude a sus compatriotas. Los escritores mexicanos, casi todos burócratas al servicio del régimen, ocultan en sus libros los problemas reales del país; les falta el valor de denunciar el mundo en que viven y que los

³⁰ John S. Brushwood, *op. cit.*, p. 354.

³¹ *Ibíd.*, p. 357.

oprime. Me refiero por supuesto, a los escritores que crean obras artísticas, no a los que escriben obras de propaganda.³²

En la primera edición de *Cartucho*, antes de las modificaciones incorporadas para la segunda edición de 1940, se rehabilita la figura de Francisco (Pancho) Villa como una de las intenciones principales.³³ La imagen de Pancho Villa que se rescata en esa primera edición de la obra difiere en mucho de la imagen prevaleciente antes de la publicación de *Cartucho*: una imagen de bandido y no del héroe revolucionario que conocemos en la actualidad:

It was not uncommon among revolutionary intellectuals to try to distance themselves from Villa in the 1920s. In defeat, Villa had become the epitome of the rowdy fighter, and in educated circles he was perceived as more of a bandit than a revolutionary, an image promoted by Carrancista propaganda since 1915.³⁴

El carácter popular y rural de Francisco Villa y de los villistas contrastaba con la imagen elitista y urbana que buscaban Plutarco Elías Calles y su

³² Nellie Campobello, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 415.

³³ Primera edición: Nellie Campobello, *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, Integrales, Xalapa, 1931. Segunda edición: Nellie Campobello (1940), *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, en *La Novela de la Revolución Mexicana*, SEP-Aguilar, México, 1960.

³⁴ Max Parra, *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*, University of Texas, Austin, 2005, p. 126.

gobierno. El contingente antihuertista de Chihuahua era notoriamente diferente.

La lucha en la región la dirigía un miembro de las clases bajas:

A diferencia de los alzados en Coahuila y Sonora, Villa no era una autoridad local sino un rebelde típico; en consecuencia, sus lugartenientes y los líderes secundarios también pertenecían a los sectores populares. Volvieron a tomar las armas para impedir que Pascual Orozco alcanzara el poder local o que regresara la oligarquía encabezada por la familia Terrazas. Al margen del aspecto militar, su principal contribución fue aportar al constitucionalismo un enorme y protagónico contingente de origen popular. Gracias al villismo la lucha antihuertista norteña no se limitó a ser legalista y de clases medias.³⁵

Unidas todas las fuerzas antihuertistas en una nueva rebelión para derrotar al gobierno usurpador del traidor Victoriano Huerta, que ordenó el asesinato del presidente Madero y del vicepresidente Pino Suárez, surge un nuevo periodo en la lucha iniciada por el maderismo, donde ya se distingue un movimiento revolucionario con Villa y otros generales en el norte, y con Zapata y Ambrosio Figueroa en el sur. Como señala Julio Jiménez Rueda, sus inicios fueron burgueses; pero con Villa y Zapata, la Revolución mexicana comienza a ser popular.

³⁵ Javier Garciadiego, “La Revolución”, en *Nueva Historia mínima de México*, *op. cit.*, p. 238.

I. 2. 1. El Maximato: 1929-1934

Para mejor entendimiento del tema y la intención ideológica de *Cartucho*, conviene revisar el contexto histórico y político de este periodo entre las dos ediciones.

Plutarco Elías Calles gobernó el país de 1924 a 1928, durante los primeros regímenes posrevolucionarios, buscando restablecer el orden en el país bajo una imagen de progreso y desarrollo urbano. Con la creación del Partido Nacional Revolucionario, PNR, estableció bases y formas de gobierno -“la etapa de las instituciones”- que se aplicaron estrictamente no solo durante su mandato, sino durante los mandatos de los tres presidentes posteriores a Calles: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. A esta época se le conoce en la historia de México como el Maximato, ya que el general Calles logró extender su control a todo el PNR e incluso sobre los presidentes, ganándose el nombre de “Jefe Máximo” de la Revolución.³⁶ El régimen de Calles contaba con una visión particular de la Revolución, su alcance, sus orígenes y sus justificaciones.

Calles basaba su forma de gobierno en la burguesía de la sociedad mexicana, es decir, para Calles la Revolución era el medio por el cual se había derrocado a

³⁶ Entre algunas de las fuentes consultadas y asimiladas en esta síntesis, se encuentran: Enrique Krauze, *Biografía del poder: caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*, Tusquets, México, 1997, pp. 349-370 y pp. 466-473; E.V. Kovalev, “Transformaciones políticas y sociales en México de 1930 a 1960”, *Ensayos de historia de México*, ECP, México, 1983, pp. 152-154.

un grupo de gobernantes para sustituirlos por otro grupo cuya organización y filosofía del gobierno él consideraba más adecuadas para el país. Su política centralista, organizacional y el carácter institucional parecía el objetivo alcanzado después de largos años de lucha, lo cual llevaría a México a un desarrollo con bases estructurales de un gobierno moderno. Durante este régimen, las clases obreras y campesinas que lucharon en la Revolución no tuvieron reconocimiento ni ventajas tangibles en el cambio de la dictadura de Porfirio Díaz al actual periodo basado en las instituciones de gobierno que fue el Maximato.

Enrique Krauze, entre otros historiadores, registra a Plutarco Elías Calles como un reformista severo y violento. Joseph H L. Schlarman califica a Plutarco Elías Calles como una figura ambiciosa y codiciosa:

Calles había ya esperado mucho tiempo para lograr satisfacer su ambición devoradora, y, una vez en la presidencia, se encontró con la gran oportunidad de darse gusto en el ejercicio del poder. Este anhelo de mando culminó en la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) verificada el 1 de septiembre de 1928, que colocaba a Calles en el puesto de *Jefe Máximo* de la Revolución.³⁷

Con la creación del Plan Sexenal, Calles obligaría a cada uno de los futuros

³⁷ Joseph H. L. Schlarman, *México, Tierra de volcanes: de Hernán Cortés a Luis Echeverría Álvarez*, Porrúa, México, 1973, p. 592.

presidentes de México a presentar ante el congreso su proyecto de gobierno, marcando los objetivos buscados durante su periodo de seis años. El PNR se convertiría en la institución política más fuerte del país en los próximos tiempos. La ejecución de una ruptura de la relación con la Iglesia católica, que ocupaba un poder dominante por el apoyo de los obreros y campesinos en aquel momento, fue también uno de los programas ejemplares de su política para fortalecer su gobierno, lo cual derivaría en la Guerra Cristera.

La imagen impuesta por el Maximato y el PNR se mantuvo inamovible hasta la llegada del general Lázaro Cárdenas a la presidencia, quien permitió una mayor apertura de ideas dando comienzo a la reivindicación de algunos ideales revolucionarios que el Maximato se había esforzado por ocultar.

I. 2. 2. La lucha del pueblo: el Cardenismo

Lázaro Cárdenas, a diferencia de sus predecesores, tenía una visión de la Revolución como una lucha originalmente del pueblo. Es decir, una clase agraria y obrera que buscaba mejores condiciones en un país que sistemáticamente los había ignorado. La visión de la Revolución de Cárdenas no solo reconoce a las clases bajas del país sino que intenta darles fuerza como base de un capitalismo desarrollado que daría al país una equidad social más justa, lo cual era el principio, el fin y el objetivo de la lucha revolucionaria,

desde el punto de vista de Cárdenas.

Tanto el régimen de Plutarco Elías Calles como el de Lázaro Cárdenas del Río, buscaron un desarrollo económico de la nación que fuera sustentable y permitiera al país progresar. Sin embargo, la metodología utilizada por cada uno de ellos fue en principio diferente e inclusive contraria. Calles, en concordancia con las ideas centralistas y de una burguesía dominante, estableció instituciones, procedimientos y estructuras que determinaron desde ese momento la forma de gobierno que tendría el país tal vez hasta la actualidad.

Por su parte, Cárdenas aplicó una política de respeto a las regiones del país evitando, por lo menos en poco, el centralismo con el fin de cada región pudiera manejarse de forma autónoma.³⁸ Estableció las condiciones laborales que deberían ser respetadas en todo México, no solo por los empleadores nacionales sino por los inversionistas extranjeros quienes estaban autorizados para explotar los recursos naturales de país, incluso llegando a la expropiación y nacionalización de las empresas petroleras que operaban en México.

Estas diferencias en ambos regímenes es lo que determina las diferentes

³⁸ Max Parra, *op. cit.*, p. 123. El gobierno de Cárdenas se enfocaría en el reparto agrario que estaba pendiente desde la etapa armada. La etapa crucial de la reforma agraria fue el periodo de 1934 a 1940, cuando en esencia se resolvió el destino de la posesión latifundista en el país y, en medida considerable, se rompió la resistencia de los latifundistas para que se llevara a cabo la reforma agraria [...] El giro no fue casual sino generado por la elevación de la actividad política de las masas, cuya situación había empeorado bastante como resultado de la crisis económica mundial de 1929 a 1933; esa actividad se enfiló contra el curso seguido por Plutarco Elías Calles.

visiones que tenía cada uno tanto de la Revolución como del partido derivado de ella. Algo innegable es que Francisco Villa era un hombre de pueblo, proveniente de la clase baja y campesino, de ideas regionalistas o de una “*patria chica*”³⁹ que chocaban con el centralismo que se venía ejerciendo desde la capital del país. Esta actitud de Villa, contraria a los intereses de la clase gobernante posrevolucionaria controlada por Calles fue la que le dio a Villa un carácter de bandido y rebelde. Y a los villistas, de hordas de bárbaros que asesinaban, robaban y violaban, aprovechando la situación violenta del país.

Este origen humilde de Francisco Villa, tiempo después, le daría imagen de héroe justiciero que luchaba por los ideales y la libertad de un pueblo oprimido, una imagen de revolucionario comprometido con sus ideas y con la equidad de las sociedades en beneficio de las masas y la situación agraria del país.

I. 2. 3. Política y cultura de masas

La forma más común de divulgación de esas imágenes y proyectos fue sin duda la literatura. En la época del Maximato, autores como José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán cumplieron con la función de controlar, Max Parra dice

³⁹ “*Patria chica* is, instead of a centralized state, a nation politically organized through horizontal alliances of relatively independent regions and local towns and villages. Founded on the decentralizing notion of *patria chica*, his program offered another way of ‘imagining’ the nation’s political community. It was an alternative project whose feasibility was attacked by the postrevolutionary regimes, which were struggling to centralize the control of politics”. Max Parra, *op. cit.*, p. 21.

“desprestigiar”, la creciente fuerza política de las clases bajas y a los máximos líderes populares de la Revolución, Emiliano Zapata y Francisco Villa.⁴⁰ Esta postura que mantenían los intelectuales en la época tiene que ver con que ellos eran miembros del Ateneo de la Juventud, como afirma Julio Jiménez Rueda:

Ya he dicho que el Ateneo fue un grupo de transición entre el porfiriato y la Revolución, ahora agregó que sus miembros se cargaron más a aquel lado que a éste. [...] Tan es así, que en [Martín Luis] Guzmán, pongamos un ejemplo, las *Memorias de Pancho Villa* son el rechazo del villismo.⁴¹

Max Parra menciona que tras la muerte de Zapata, Vasconcelos escribió: “muerto Zapata, que era la lacra del zapatismo, habían quedado en pie sus mejores auxiliares, los cultos”,⁴² menospreciando abiertamente el autosacrificio y destacando el legado de todos aquellos que si no ejecutaron personas cometieron excesos en nombre de la Revolución. Esta idea coincide con lo que dijo Jiménez Rueda de sus antecesores:

El Ateneo marca un momento de transición en la vida mexicana: asiste al entierro del porfirismo y al advenimiento del nuevo régimen. La mayoría de los ateneístas no entendieron la Revolución política y social, aunque

⁴⁰ Max Parra, op. cit., p. 20.

⁴¹ Julio Jiménez Rueda, en Emmanuel Carballo, op. cit., p. 205.

⁴² Francisco Pineda, “Chinameca: operaciones de estado sobre la imagen de Zapata”, *Revista Memoria*, octubre 2010, p. 37.

revolucionaron la vida cultural del país. En el fondo, eran espíritus aristocráticos situados lejos del pueblo. La Revolución venía a perturbar el mundo de su infancia y de su laboriosa adolescencia: era un poco la barbarie desorbitada que rompía la armonía académica.⁴³

Por su lado, Martín Luis Guzmán -tal vez un poco más mesuradamente- ponía en duda si Villa estaba realmente comprometido con las ideas revolucionarias o si, por el contrario simplemente, había seguido sus impulsos ciegos hasta al final. Max Parra cita un fragmento de *El águila y la serpiente* (1928) para confirmarlo:

De modo que, para nosotros, el futuro movimiento constitucionalista se compendia en esta interrogación enorme: ¿sería domeñable Villa, Villa que parecía inconsciente hasta para ambicionar?, ¿subordinaría su fuerza arrolladora a la salvación de principios para él acaso inexistentes o incomprensibles?

Porque tal era el dilema: o Villa se somete, aun no comprendiéndola, a la idea de la Revolución, y entonces él y la verdadera revolución vencen, o Villa no sigue sino sus instintos ciegos, y entonces él y la Revolución fracasan. Y en torno de ese dilema iba a girar el torbellino revolucionario en la hora del triunfo.⁴⁴

Bajo esta línea durante el periodo del Maximato, e incluso desde antes, se

⁴³ Julio Jiménez Rueda, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴ En el original de Max Parra, está citado en inglés. Esta cita está tomada de la edición en español, Martín Luis Guzmán (1928), *El águila y la serpiente*, Porrúa, México, 1998, p. 216.

crea una mexicanidad conveniente en todo sentido a los regímenes establecidos por una clase media, la nueva burguesía.⁴⁵ Esta mexicanidad que buscaba el establecimiento de una clase o elite social y política como líder de una renovada nación tras la lucha no logró silenciar del todo los destellos de una proyección de triunfo de las masas, clases obrera y agraria que seguían luchando por resaltar y venir a la superficie de un sistema de nación por el que también ellos habían peleado.

Esto no se dio sino hasta el periodo de Lázaro Cárdenas, donde el reconocimiento de las clases trabajadores y campesinas del país comenzó a reflejarse y a difundirse nuevamente por medio de las artes y principalmente de la literatura. Curiosamente, Martín Luis Guzmán vuelve escribir acerca de Francisco Villa en *Memorias de Pancho Villa*, dando una visión diferente a la mostrada por el mismo autor años antes. El mismo M. L. Guzmán reconocería que en algún momento le fue imposible escribir abiertamente sobre personajes agentes de la Revolución ya que se encontraba entre los importantes actores políticos del país:

El águila y la serpiente abunda en lagunas narrativas, múltiples silencios, saltos temporales inexplicados e inexplicables. Dado que es obvio que no se trata de un efecto retórico (Guzmán es el prototipo del periodista-escritor

⁴⁵ Max Parra, *op. cit.*, pp. 14-15.

realista), sólo restan dos explicaciones. La primera es de circunstancias: Guzmán no habría querido revelar información sobre personas todavía activas e importantes en la vida política mexicana en el momento en que se escribe la novela. La segunda se me ocurre más verosímil e interesante: la revolución causa en Guzmán y en los intelectuales un vacío en sus discursos explicativos sobre el mundo. La autoridad revolucionaria, que parece imponerse desde la nada, desde la imprevisión más absoluta, anula la autoridad del autor.⁴⁶

Durante estas épocas -Maximato y Cardenismo- es cuando aparecen las dos ediciones de la novela *Cartucho*, la cual tiene condiciones de recepción diferentes en cada una de ellas. Durante los primeros regímenes posrevolucionarios, *Cartucho* enfrenta un rechazo, no solo por parte del gobierno o de la clase política, sino hasta por intelectuales que sintieron amenazados sus intereses particulares por el hecho de que la novela presentaba una imagen de Villa y de los villistas no acorde con los cánones establecidos en el momento. La autora mostraba, por el contrario, una pasión y una simpatía por el movimiento villista y la Revolución misma, sin conformarse con solo describir los hechos violentos y sangrientos de la guerra, como la mayoría de los autores de la época.

Escritores reconocidos en la época del régimen callista describían la

⁴⁶ Horacio Legrás, "Martín Luis Guzmán: el viaje de la revolución", *MLN*, vol. 118, núm. 2, marzo 2003, p. 428.

Revolución y a Francisco villa y los revolucionarios como un símbolo de violencia que no tenía justificación moral, como anti-moderna o incluso retrógrada. En los textos de Mariano Azuela⁴⁷ y Martín Luis Guzmán, Villa, los revolucionarios y las clases rurales se muestran como agentes violentos que incluso llegan a bloquear el desarrollo del país:

¡Terribles días aquéllos, en que los asesinatos y los robos eran las campanadas del reloj que marcaba el paso del tiempo! La Revolución, noble esperanza de cuatro años antes, amenazaba disolverse en mentira y crimen. ¿De qué servía que un pequeñísimo grupo conservara intactos los ideales? Por menos violento, ese grupo era ya, y no dejaría de ser, el más incapaz para la lucha; lo cual, por sí solo, convertía a la Revolución en un contrasentido: el de encomendar a los más egoístas y criminales un movimiento generoso y purificador por esencia.⁴⁸

Nellie Campobello, junto con Rafael F. Muñoz, justifica la violencia mostrada por los grupos rebeldes de campesinos contextualizándola como una respuesta intrínseca a las amenazas de las que eran objeto estos grupos por parte de otros con mayor poder político, económico y social:

⁴⁷ A pesar de que la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela fue publicada originalmente en 1915, la obra se reeditó en 1925 con mayor importancia: “The new literary policy had an immediate impact among writers and critics. In 1925 it triggered a polemic among Mexico City’s intellectuals over the artistic merits of Mariano Azuela’s *Los de abajo*, a novel about popular rebels during the revolution”. Max Parra, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, *op. cit.*, 1998, p. 413.

Campobello and Muñoz introduced an ethics of violence, associated with subaltern struggles, that was removed from the realm of abstract meaning and liberal conceptualization found in the works of Azuela and Guzmán. The latter always distanced themselves in their work from popular violence, because they saw it as a defining trait of the Other. In contrast, Campobello and Muñoz portrayed violence as a fact of life in times of war.⁴⁹

Ya durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, Nellie Campobello publica *Apuntes sobre la vida militar del general Francisco Villa* (1939), que está considerada como la culminación de una larga investigación sobre la obra del general Francisco Villa. Un año después, en 1940, aparece la segunda edición de *Cartucho* -a nueve años de la edición original-, nueve años en los que la novela permaneció bajo una censura no oficial. En ese entonces, junto con la imagen mucho más popular y significativa que el gobierno Cárdenas le dio a la Revolución, así como la fuerza que tomaron las clases medias y bajas particularmente obreras en este periodo, *Cartucho* disfruta de una mayor aceptación y libertad para ser difundida, tanto entre el grupo político e intelectual, como entre el público en general.⁵⁰

Las distintas recepciones que enfrentó *Cartucho* en estas dos diferentes épocas, nos permiten pensar que Nellie Campobello fue consistente en ambas,

⁴⁹ Max Parra, *op. cit.*, 138.

⁵⁰ *Ibíd.*, 124.

mostrando su simpatía y la pasión de darle la imagen que consideró más adecuada a la realidad del villismo y a la Revolución. A diferencia de Campobello, otros escritores y artistas que publicaron entre ambas épocas cambiaron o reajustaron sus versiones para que correspondieran con los intereses que el gobierno fomentaba como la imagen del movimiento revolucionario, no solo del armado sino de sus orígenes, fundamentos y convicciones.

I. 3. La evolutiva descripción sobre el villismo en *Cartucho* y en otras novelas

José Doroteo Arango Arámbula, mejor conocido por su seudónimo Francisco (Pancho) Villa fue uno de los principales líderes y generales de la Revolución mexicana entre 1911 y 1920, cuya actuación militar se inició apoyando a Francisco I. Madero para derrocar la dictadura de Porfirio Díaz en la batalla de Ciudad de Juárez.⁵¹

Después del asesinato del presidente Madero traicionado por Huerta, cuando Venustiano Carranza creó el Ejército Constitucionalista conformado por cuatro grandes divisiones, Francisco Villa encabezó la División del Norte, mientras que Álvaro Obregón tomó el Ejército del Noroeste, Pablo González el

⁵¹ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 148.

Noreste y Emiliano Zapata el Ejército Libertador del Sur.⁵² Villa combatió en Chihuahua, Durango y Torreón y tal vez su participación más importante fue en la batalla durante la toma de Zacatecas el 23 de junio de 1914,⁵³ con la que prácticamente triunfa el Ejército Constitucionalista derrocando al régimen de Victoriano Huerta. Estos grandes triunfos convirtieron a la División del Norte en una poderosa fuerza militar que, al igual que el Ejército Libertador del Sur, acabarían por combatir contra quienes en algún momento habían sido sus aliados.

Aún con la victoria del Ejército Constitucionalista sobre las fuerzas militares de Huerta, no acabó la Revolución sino que se agravó, pues surgieron discordias entre los principales jefes revolucionarios. Durante la Convención de Aguascalientes organizada por Carranza, que tenía la intención de discutir el programa político y los asuntos de gobierno con los demás jefes revolucionarios, estos ahondaron sus diferencias llevándolos a un rompimiento que extendería la lucha armada durante varios años más. Francisco Villa y Emiliano Zapata exigieron cumplir demandas agrarias y populares, mientras que Carranza y Obregón optaron por la creación de un gobierno estable y soberano que se

⁵² Luis González y González, *Viaje por la historia de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 53.

⁵³ Friedrich Katz, *Pancho Villa*, Era, México, 2000, pp. 398-399.

basara en el acatamiento de las leyes.⁵⁴

El 4 de diciembre de 1914, Francisco Villa se reunió en Xochimilco con Emiliano Zapata y aceptó el Plan de Ayala, iniciándose una abierta lucha entre facciones del poder que envolvería a México en la etapa más violenta de la Revolución. Tras múltiples victorias y derrotas de ambos bandos, en 1915 Villa fue derrotado en el Bajío por Álvaro Obregón y los constitucionalistas en la Batalla de Celaya, se replegó hacia el norte del país llegando incluso a cruzar la frontera e invadiendo el territorio norteamericano en busca de armas y municiones para continuar su campaña militar. Tras años de resistencia y después de la muerte de Venustiano Carranza, planeada en el Plan de Agua Prieta encabezado por Álvaro Obregón, Francisco Villa depuso las armas en junio de 1920 durante el gobierno de Adolfo de la Huerta.⁵⁵

Villa se retiró de la vida pública, política y militar en la hacienda de Canutillo, creando ahí un territorio prácticamente autónomo bajo su liderazgo personal. El 20 de julio de 1923, Villa fue asesinado en una emboscada en la ciudad de Parral, Chihuahua, por algunos de sus detractores por temor a que retomara las armas.

La vida de Francisco Villa tiene diferentes versiones o enfoques dependiendo de los intereses o de la orientación política de quien la relata.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 426-427.

⁵⁵ Enrique Krauze, *op. cit.*, pp. 172-178.

Durante la Revolución, la figura Francisco Villa fue “el Dorado”, “el Centauro del Norte”, “Caudillo”, “el General” por definición, pero también se le conoce como un bandido social, por sus asesinatos arbitrarios, su brutal sentido de la justicia popular, su inesperada generosidad y su supervivencia improbable. Su famosa crueldad y carisma, tanto de él como de sus seguidores, fueron contados en las voces populares de los corridos y leyendas locales.

La fascinación por Villa y el villismo alimentó fructuosamente la literatura. Las épicas campañas militares y aventuras de Villa desde sus inicios en la pobreza como simple bandido hasta convertirse en revolucionario inspiraron novelas, cuentos, relatos novelados y biografías. En los años de 1920 y 1930, décadas de reconstrucción nacional, se publicaron más de veinte libros sobre Villa y el villismo, un número inesperado para un país caracterizado por la escasez de sus publicaciones en ese momento. El año con mayores publicaciones fue 1931, el mismo de la primera edición de *Cartucho*, cuando aparecieron cinco obras, una biografía, tres novelas y una colección de cuentos.⁵⁶

Durante esta época, Nellie Campobello también escribió sobre Francisco Villa entretejiendo la presencia del general con otros soldados en *Cartucho* (1931) y en *Las manos de mamá*. En *Las manos de mamá* se desdibuja la

⁵⁶ Max Parra, *op. cit.*, p. 4.

presencia de Villa y apenas se le puede percibir como el objeto de la persecución de los carrancistas.⁵⁷ Sin embargo, la obra, *Cartucho* fue un caso excepcional porque iluminó claramente la figura Francisco Villa como un héroe de la Revolución mexicana. La dificultad en su recepción se debió a que en el año de 1931 se presentaba una etapa difícil para los villistas. En esa fecha, estos revolucionarios eran concebidos como los perdedores y no eran bien vistos por el nuevo discurso gubernamental instaurado.⁵⁸ El también escritor Jorge Aguilar Mora afirma que con el surgimiento del Maximato, la percepción de la Revolución fue más confusa. La mayoría quería superar la Revolución con la invención de un clasicismo mexicano y de una tradición de cultura “civilizada”. La tesis de Samuel Ramos sobre lo mexicano, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), fue uno de los ejemplos de esta tendencia:

(El perfil del hombre y la cultura en México) se elabora en oposición bien definida contra los “pelados” y su supuesto complejo de inferioridad. Curiosos avatares de las ideas en el transcurrir mexicano: Samuel Ramos, con recursos de ideas “modernas”, muy contemporáneas, construía interpretaciones de lo mexicano bastante anticuadas y demasiado estériles: al

⁵⁷ Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Pancho Villa imaginado por Nellie Campobello”, en *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*, Laura Cázares H. (ed.), CONACULTURA-FONCA, México, 2006, p. 97.

⁵⁸ Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, Era, 2000, p.11.

mismo tiempo, con instrumentos positivistas.⁵⁹

Además, la historia oficial propuesta por continuadores del régimen constitucionalista no deseaba incorporar la figura del guerrillero como una de las piezas claves en la victoria maderista y en el triunfo revolucionario.⁶⁰ Para ello, fomentaron una imagen de Villa en la lógica de un bandido mexicano que iba en contra de las ideas de la simplificación de la historia, de la cultura, de la identidad mexicana que se estaba creando.

La violencia fue tema recurrente y dominante para los autores que escribían sobre los villistas. El trabajo de Campobello, a diferencia de otros escritos de la Revolución, llamó la atención sobre la brutalidad de la guerra y las emociones asociadas a ella: miedo, enojo, odio, venganza, culpa, negación y otras más. Por consiguiente, la norma fue concentrarse en los aspectos violentos de la personalidad de Villa, mientras que las motivaciones políticas detrás de sus acciones fueron escasamente enfatizadas o puestas de lado.⁶¹ Una de las obras que refleja esta tendencia es *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán. Esta novela indirectamente muestra una posición conservadora de la Revolución, describiendo lo violento del carácter de Villa como líder

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 30-31.

⁶⁰ Luzelena, Gutiérrez de Velasco, "Pancho Villa imaginado por Nellie Campobello", *art. cit.*, p. 95.

⁶¹ Max Parra, *op. cit.*, pp. 5, 19-20.

revolucionario. J. S. Brushwood también ha señalado la forma en que se concibe y se describe la figura de Francisco Villa en la novela de Martín Luis Guzmán:

Las descripciones que nos deja de los hombres que conoció resultan siempre interesantes, pero unas son fotográficas y otras constituyen interpretaciones personales. Sin duda, la mejor es la del carácter de Pancho Villa, obsesión de Guzmán. Villa es una maravillosa combinación de ingenuidad, brutalidad y fuerza.⁶²

¡Vámonos con Pancho Villa! de Rafael F. Muñoz, publicada en 1931, también trata de la figura de Francisco Villa. Igual que las obras de la época, muestra la violencia de la Revolución mexicana. Parra acentúa que *¡Vámonos con Pancho Villa!* es un producto derivado por la demanda de los lectores urbanos de historias de “gloria y sangre” de la Revolución, en periódicos y revistas. La estrategia narrativa del autor, basada en el tratamiento exagerado de solidaridad entre los hombres, fue diseñada para satisfacer la petición enfermiza de anécdotas violentas del público lector.⁶³ Sin embargo, esta novela de Rafael F. Muñoz se diferencia en cierto modo de otras, como *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán:

⁶² John S. Brushwood (1966), *op. cit.*, p. 347.

⁶³ Max Parra, *op. cit.*, p. 10.

Like (*El águila y la serpiente* de) Martín Luis Guzmán, Muñoz exploits the military mythology of Villismo to shock and horrify his readers; unlike Guzmán, however, Muñoz is able to move beyond Guzmán's liberal views (in *águila y la serpiente*) on violence and introduce popular images of frontier war culture that will be integrated as valued features in the cultural construction of "Mexicanness".⁶⁴

Esto nos lleva a entender por qué Jorge Aguilar Mora interpreta la obra de Muñoz mencionando que cuenta con la misma intensidad que usa Campobello para mostrar la voluntad trágica de muchos revolucionarios:

En la misma época, solo Rafael F. Muñoz llegó a describir con tanta intensidad como Campobello esta voluntad trágica de muchos revolucionarios (*¡Vámonos con Pancho Villa!* se publicó en el mismo año que *Cartucho*.) Ambos escritores son los primeros quienes introdujeron en la literatura mexicana una dimensión vital desconocida hasta entonces: la seriedad del destino. La seriedad es difícilmente alcanzable en un país donde la desigualdad social y la incapacidad histórica de sus elites y gobernantes tienden a convertir la imagen de la vida -y hasta sus detalles más íntimos- en constante parodia o en una duración desvalorizada y a veces hasta vergonzosa.⁶⁵

Esta situación sobre el enfoque únicamente de la parte violenta de Francisco Villa fue cambiando paulatinamente a lo largo de la historia. Este cambio se

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 24.

muestra en obras como *La dictadura, la revolución y sus hombres* y *Villa en pie* de Ramón Puentes, el primer tomo de *Historia de la Revolución Mexicana* coordinada por José T. Meléndez, la filmación de la novela de Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*, con una adaptación del propio autor y de Xavier Villaurrutia (de los Contemporáneos), dirigida por Fernando de Fuentes, realizada en 1935 y estrenada a fines de 1936.⁶⁶ Con esta tendencia, a Nellie Campobello no le parece necesario defender a Villa desde una posición externa a los maniqueísmos morales de la política y la cultura mexicana. Lo más importante no era sacar la imagen del bandido o salvaje, sino iluminarlo como un general de gran capacidad.

Nellie Campobello publica por primera vez su obra en 1931, con apoyo de Germán List Arzubide, miembro fundador de la vanguardia del momento conocida como Estridentismo: “Cartucho, patrocinado por el estridentista Liszt [*sic*] Arzubide coincidió con la entrada de las Campobello [a la] SEP y al mundo dancístico posrevolucionario.”⁶⁷ Cabe recordar que en ese momento la convivencia de los escritores de Revolución con los de la vanguardia y del grupo Contemporáneos era un hecho, así como la conciencia que tenían de los motivos revolucionarios entre los Contemporáneos, como podemos apreciar en un ensayo de Enrique González Rojo, publicado en 1928:

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 37.

⁶⁷ Mary Louise Pratt, *art. cit.*, p. 267.

Los críticos no penetran el espíritu de la presente literatura mexicana. Les es más cómodo quedarse en el umbral y en el hueco de la puerta entornada gritar:

-Oiga usted, ¿por qué no se cambia de casa? [...]

Quisieran ver, en nuestros versos, la pistola que Pancho Villa esgrimía en las batallas, y junto al rifle y la canana de la revolución, toda **la bella literatura** de las proclamas laboristas, agraristas y comunistas.⁶⁸

Con esto se puede deducir la razón de que Nellie Campobello publicara en 1940 la segunda edición de *Cartucho*, que Jorge Aguilar Mora define como “la edición definitiva, con ciertos cambios al texto original y con retoques de Martín Luis Guzmán.”⁶⁹ En esta segunda edición, se elimina el prólogo original y un fragmento titulado “Villa”, agregando veinticinco fragmentos adicionales y una dedicatoria, según el estudio de ediciones realizado por Aguilar Mora.

⁶⁸ Enrique González Rojo, “Épica y economía”, *Contemporáneos*, año 1, núm. 5, octubre de 1928, pp. 208-209. La crítica posterior, especialmente extranjera, marcó una división tajante entre los escritores revolucionarios y los Contemporáneos. En 1968, Joseph Sommers afirma: “los autores del grupo *Contemporáneos* (Torres Bodet, Villaurrutia, Owen) [...] fueron severamente criticados como antinacionales y considerados culpables de ‘extranjerismo’, de haber vuelto las espaldas a la realidad de México”. Joseph Sommers (1968), *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 52.

⁶⁹ Martín Luis Guzmán estuvo siempre muy cerca de Nellie Campobello, desde su regreso del exilio español en 1936. En 1939, Guzmán fundó con el editor español Rafael Giménez Siles, Ediaspa y la Compañía General de Ediciones. En 1940 se reeditó allí *Cartucho*, ampliado y corregido bajo la influencia de M. L. Guzmán, y también sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, esbozo de lo que sería después, en escritura de Guzmán, pero con el material que Campobello le había proporcionado, las *Memorias de Pancho Villa*. Margo Glantz, “Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. IV*, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (eds.), Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 239.

Gutiérrez de Velasco cita el estudio de Blanca Rodríguez sobre los cambios que se advierten entre las ediciones de 1931 y 1940 de *Cartucho*, y resume que “las modificaciones introducidas desde un primer texto en que se transmitía la crueldad de la guerra y el entorno político que marcó esa etapa revolucionaria, hacia un texto más atildado, con mayor corrección gramatical y estilística, pero falta de ese atractivo inicial”.⁷⁰ Propone, enseguida, diferentes razones para justificar la eliminación del fragmento titulado “Villa”:

Todavía son misteriosos los argumentos que condujeron a Campobello a hacer desaparecer en la segunda edición, esa que recibió los retoques de Martín Luis Guzmán, el fragmento dedicado a Villa. Tal vez se excluye porque Nellie señala que el caudillo estaba “de fierro malo” o bien porque se presenta al general herido, débil, o también por la dura frase: “Sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago” (Campobello 1931:37-38).

Tal vez, Campobello buscaba eliminar la descripción del lado humano del general, lo cual consideró probablemente adecuado al momento de la primera edición cuando había que contrastar una imagen en la que el público percibía a Francisco Villa como un bandido y salvaje. Frases como “los ojos hechos quebrados” o “soy el padre de todas las viudas de mis hombres”, incluso el

⁷⁰ Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”, en *Doscientos años de narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 2, *op. cit.*, p. 79.

cierre del fragmento con “aquella mañana mamá pudo dejar caer sobre Villa unas palabras de ánimo”, muestran ese lado humano y vulnerable de Francisco Villa (“Villa”, 1931, pp. 37-39). Al momento de la segunda edición y bajo las nuevas condiciones, esta descripción humanizadora obstaculizaba para promover o elogiar una imagen de gran militar.

Se podría resumir que después de los cambios en la segunda edición, la imagen prevaleciente de Villa en *Cartucho* es la de un guerrero con capacidad de mando militar, un líder con esmero y afecto para sus soldados y un hombre de justicia. Los siguientes fragmentos citados muestran cada uno de estos enfoques:

Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonando; sin probar bocado, corrieron derecho a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda.

-Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería -así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa.

(“La voz de general”, 1940, p.958)

Mamá dijo que aquel día empezó el sol a quemar desde temprana hora. Ella iba para Juárez. Los soles del norte son fuertes; lo dicen las caras curtidas y quebradas de sus hombres. Una columna de jinetes avanzaba por aquellos llanos; 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. [...] Villa les gritó a sus muchachos: “Bajen hasta la última sandía y que se vaya el tren.” Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa.

(“Las sandías”, 1940, p. 957)

-Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos; éstos se habían venido a esconder a Parral. Los concheños estaban temerosos y se miraban como despidiéndose de la vida. Los formaron en el zaguán del cuartel. Entró Villa y, encarándose con ellos, les dijo: ¿Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden juyéndole? ¿Por qué le hacen la guerra si nunca los ha atacado? ¿Qué temen de él? Aquí está Pancho Villa; acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres; los concheños son hombres completos.”

(“Las lágrimas del general Villa”, 1940, p. 959)

Así, Campobello ha cambiado la forma de describir a Villa. Este ha dejado de ser el personaje emocional para convertirse en un militar. Coincide ahora con la imagen creada del general en la publicación *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, el mismo año de la segunda edición de *Cartucho*, y ambas por la misma editorial EDIASPA perteneciente a Martín Luis Guzmán y Rafael Giménez Siles.⁷¹ *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* es un texto valorado como una explicación sobre las andanzas militares del Francisco Villa.

⁷¹ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 37.

Nellie Campobello desarrolla en diez capítulos los principales hechos de guerra en los que participó Villa,⁷² concentrándose en el personaje del general como militar y en sus conocimientos de estrategia bélica. Laura Cázares la considera como una culminación de la obra de Nellie Campobello en su afán de “rehabilitar al general Villa”. La imagen de Pancho Villa como un militar se intensifica más en *Memorias de Pancho Villa* (1951) de Martín Luis Guzmán,⁷³ la cual fue escrita con las mismas fuentes que Nellie Campobello utilizara para escribir *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y que luego ella misma hizo accesibles a Guzmán.⁷⁴ Hubo otros dos documentos más en los que se basó el escritor, uno lo había recibido de Austreberta Rentería,⁷⁵ y el otro eran las notas de las conversaciones informales que el mismo Martín Luis Guzmán

⁷² Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”, *art. cit.*, p. 98.

⁷³ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 32

⁷⁴ Elena Poniatowska acentúa la influencia de Nellie Campobello en *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán, citando una entrevista de Martín Luis Guzmán con Carlos Landeros publicada en *Siempre!*, el 22 de noviembre de 1976. Martín Luis Guzmán declaró: “Acaso nada me ha satisfecho más, después de mi trato personal con Villa, que el haber llegado a tener en mis manos los documentos del archivo del general Villa que guarda doña Austreberta Rentería, su viuda; la señorita Nellie Campobello hace ya cerca de treinta años me entrevistó para que yo pudiera servir a los villistas construyendo un retrato de cuerpo entero de Francisco Villa. Lo hice en aquellos años en que Villa era el difamado, el vilipendiado, el acusado de no sé cuántos crímenes; el postergado y relegado en todas partes. Gracias a esos papales yo concebí el modo de escribir las *Memorias de Pancho Villa*, y, en realidad en esos papeles están basadas en muy buena parte las trescientas primeras páginas de esa *Memorias de Pancho Villa*; las otras 800 no, ésas ya son creación total y absolutamente mía, pero las primeras están basadas en esos papeles.” Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, *op. cit.*, p. 152.

⁷⁵ Este documento contiene información autobiográfica, tomada de un dictado de Villa en 1914 por un secretario llamado Manuel Bauche Alcalde, y otros datos sobre carrera militar de Francisco Villa. Max Parra, *op. cit.*, p. 126.

tuviera con Francisco Villa durante 1913 a 1914.

Diferente de *El águila y la serpiente* de 1928, donde describió a Francisco Villa como un guerrero peligroso y bandido inculto, en *Memorias de Pancho Villa* Martín Luis Guzmán lo humaniza como alguien socialmente redimido por un movimiento armado de liberación nacional. El libro también ejemplifica cómo un pobre e inculto hombre, víctima de un gobierno dictatorial puede levantarse desde una vida de bandido hasta convertirse en uno de los más grandes símbolos populares del triunfo sobre un bien atrincherado sistema socialmente injusto.⁷⁶

Ambas obras de Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello no solamente tienen punto de contacto en el documento utilizado, sino también históricamente se relacionan entre ellas, logrando un complemento cronológico. Martín Luis Guzmán en *Memorias de Pancho Villa* escribió hasta las batallas en el Bajío, antes de la caída del Centauro. Nellie Campobello termina sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* con el compromiso de tregua del jefe y su retiro a la hacienda de Canutillo obsequiada por el gobierno revolucionario.⁷⁷ Hubo otra novela que contrasta esta tendencia de la revitalización de Villa en la época. Contrario al proyecto y a la campaña gubernamental para prevenir la institucionalización de Villa intentada en *Memorias de Pancho Villa* de M. L.

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 126-127.

⁷⁷ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, *op. cit.*, pp. 152-153.

Guzmán y otras obras relacionadas con la importancia histórica del caudillo y del movimiento villista, Celia Herrera escribe *Francisco Villa ante la historia*, para redimir la historia de la ejecución de su propia familia. En *Francisco Villa ante la historia*⁷⁸ se narra en detalle dos ataques villistas a Parral: el de julio de 1917 y el de abril de 1919. Según Jorge Aguilar Mora, “Herrera quería denunciar los horrores cometidos por las hordas o chusmas de bandidos, de vándalos villistas; empresa exactamente contraria a la de Campobello.”⁷⁹ Herrera hace un texto desde la perspectiva de una adulta recordando las impresiones de su niñez y juzgando desde una posición ya como adulta los hechos ocurridos en el pasado y los personajes que los protagonizaron. Campobello lo hace desde la visión de una niña que recorre sus propios recuerdos como en el presente mismo.⁸⁰

Regresemos a *Cartucho*. Aunque se presentan cambios de la primera a la segunda edición, se mantienen intactas las características importantes. Se conserva la tripartición estructural que alude a los “Hombres del Norte”,

⁷⁸ “Herrera’s *Francisco Villa ante la historia* represents a significant effort to counteract the output of pro-Villista literature. The book suffered from editorial limitations, however. It was not printed by a commercial publishing house in Mexico City, but perhaps in northern Mexico, a culturally and politically marginal center where the writer was then residing. The edition was most likely paid for by the Herrera family as part of its crusade to prevent Villa’s posthumous glorification. The number of copies printed and the distribution had to be limited. In contrast, Guzmán’s volumes on Villa were published by Editorial Botas, the premier publishing house for the literature of the revolution at the time.” Max Parra, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁹ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 23.

“Fusilados” y “En el fuego”, lo cual sirve para lograr el cometido de la autora: “reivindicar el villismo más allá de Villa”. A pesar de la eliminación del fragmento “Villa”, Nellie Campobello no saca al personaje de su novela sino que lo coloca como una figura de fondo sin hacerlo central ni visible, enfocándose más en su propósito de reconstruir los diversos hechos ocurridos a nivel de individuos de Parral durante la lucha armada.⁸¹ La visión de niña es también un recurso estilístico que sigue teniendo mayor importancia. Aguilar Mora menciona que “Campobello no renunció a su posición fundamental ante el mundo de su infancia”, indicando también que “la polifonía de voces” de la primera edición se mantiene en la segunda versión:

En los nuevos textos como “Tomás Urbina” y “Las cinco de la tarde” aparecen como desafíos mucho más claros ante la permanencia de la historia y del discurso historiográfico. La polifonía de voces de la primera edición no se redujo en la versión definitiva. Uno de los textos agregados, “Tomás Urbina”, multiplica de hecho las voces y las perspectivas. Con esta pluralidad, Campobello logra colocarnos en un punto inédito de la narrativa y de la reflexión: el titubeo del discurso ante la historia, la inquietud ante la verdad de los hechos.⁸²

De esta manera, la narración de una niña desde los recuerdos de los años

⁸¹ Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”, *art. cit.*, p. 80.

⁸² Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 38.

oscuros de la Revolución se entrega enteramente a recuperar los hechos pasados olvidados, como los villistas muertos en el paredón y el sufrimiento de la gente de Parral. Intenta reconstruir estos hechos conservando la visión de la niña de la primera edición, logrando mayor objetividad con un tono más persuasivo y contrastando así a la historia oficial.

II. Estrategias narrativas de *Cartucho*: la voz de la niñez

Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México de Nellie Campobello describe hechos ocurridos durante la Revolución Mexicana, hechos cuya descripción la autora basa en vivencias personales. La obra relata acontecimientos que en aquel momento se encontraban olvidados u ocultos tras una única versión oficial de la historia. Por ello, es importante el sentido que tiene el tema como contenido de la obra y la intención de la autora al describirlo. Este capítulo se dedicará no solo al análisis de los contenidos temáticos de la obra, considerando la intención declarada de la autora, sino que revisaremos conjuntamente la estructura significativa y las estrategias discursivas de la novela *Cartucho*. En este sentido, intentamos dilucidar los mecanismos utilizados en función de la verosimilitud y la objetividad en el proceso de (re)construcción de su versión de los hechos revolucionarios, mediante los cuales Campobello buscó difundir su verdad, a pesar de que sus ideas eran contrarias a las establecidas en la época.

La utilización de una voz de niña es uno de los recursos literarios que facilita la objetividad de lo narrado, mientras que la mayoría de las obras de los otros autores de la Novela de la Revolución están escritas a través de la visión de la gente de tropa, la de los jefes y oficiales o desde los intelectuales de esa época.

Según la autora, consideró utilizar la voz de una niña (se puede llamar como narradora-niña) en la obra *Cartucho*, con el fin de despersonalizar los textos buscando minimizar en lo posible los ataques hacia su persona por el régimen de gobierno establecido:

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 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. Además, podía aplicar mi línea más corta. Busqué la forma de poder decir, pero para hacerla necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez.⁸³

La consideración de la autora es evidente. Campobello desea narrar de la manera más clara y sencilla, “yo sabía escalar árboles y cerros”, “podía aplicar mi línea más corta”, lo cual resultó en la utilización de una estrategia narrativa que se realiza por medio de la voz de la niña. Estudiaremos los niveles de la voz de niña presentes en la novela y su efectividad que sería la verosimilitud y la objetividad de la versión histórica de un momento de la Revolución.

⁸³ Nellie Campobello, “Prólogo a mis libros”, *Obra reunida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 339.

II. 1. Narración mediante la memoria

En *Cartucho*, la niña como narradora simboliza una inocencia que le permite mantenerse ajena a juicios subjetivos sobre los hechos. Desde la ventana de su casa, la narradora observa los fusilamientos, las muertes y en sí todo lo ocurrido frente a su casa en la calle “Segunda del Rayo”. Mediante este recurso, la autora ofrece una idea más objetiva al lector, semejante a la ventana desde donde la niña contempla:

Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntado a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado; terriblemente enfermo se retorció de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría del miedo. [...] Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.

(“Desde una ventana”, 1940, p. 942)

Jorge Aguilar Mora presenta una visión diferente a la de los otros críticos que han hablado sobre la voz de niña en *Cartucho*. Señala que muchos se han escandalizado ante la franqueza de la niña, “una franqueza desconocida (olvidada) para los adultos”, cuando confiesa después de apropiarse del cadáver tirado que se había dormido “aquel día soñando en que fusilarían otro y

deseando que fuera ante mi casa”. Aguilar Mora señala con ironía que “esta incongruencia de la crítica revela que se debería agregar, a la lista de las razones para el menosprecio de este libro (el sexismo, las luchas de poder literario, el repudio de Villa), otra más, y no la menos importante: el profundo pavor ante la visión directa, objetiva, amoral, inmediata de una auténtica niña”.⁸⁴

La voz de niña que describe los acontecimientos sin criticar ni juzgar ni incluir valoración ética alguna deja a los lectores libres para que desarrollen su propia opinión al respecto, logrando de esta manera contar historias que pueden considerarse como trágicas de una forma natural y reflejando así la crueldad del momento histórico de la Revolución con mayor eficiencia: “Cartucho se presenta como un reto al autoritarismo de los adultos, como una denuncia de esta deformación que consiste en proyectar, contra la corriente del tiempo, la imagen de la madurez en la infancia”.⁸⁵ La voz descarnada de la niña ha recibido la atención de la crítica por esta auténtica naturaleza infantil:

Campobello no había asumido la “seriedad” del adulto, éste sí verdaderamente egoísta, que, con espanto disfrazado de tolerancia, reprueba que una niña trate a los muertos como juguetes. Y con aquella distancia infantil, la narración denunciaba y ridiculizaba los juegos de los adultos

⁸⁴ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁵ Ídem.

donde se mata, se ejecuta prisioneros, se asesina, se masacra con una legitimidad que no tiene otro sustento que la supuesta seriedad de la edad madura, es decir, la arbitrariedad con la que el poder y la autoridad imponen sus asuntos como ridículamente “trascendentales” e inevitables.⁸⁶

Esta misma voz de niña es reflejada por la voz de mujer adulta refiriendo tanto lo que vio por la ventana como lo que le contaron su mamá y otras personas del pueblo durante su niñez, cumpliendo así el papel de narradora de una colectividad como una compilación de las memorias de otros. Este es otro recurso técnico que utiliza Campobello dentro de los textos que componen *Cartucho*, trayendo al presente del discurso los sucesos ocurridos en el pasado, por medio de la memoria de esta narradora y de los personajes:

Todos contaban aquel fusilamiento; dijo mamá que hasta lloraban por Pablito; ella no lo vio, porque estaba en Parral. Martín se lo contó todo. Lloraba mucho y le dijo “que quería morir como su hermano Pablito, muy valiente, muy hombre.”

(“La muleta de Pablo López”, 1940, p. 946)

La voz de la niña, que transfiere a los lectores los acontecimientos experimentados y escuchados, está construida a partir de la memoria. Por ello mientras la pequeña niña relata, la voz adulta que trae los recuerdos de la

⁸⁶ Ídem.

infancia al presente aparece de una manera intermitente creando una distancia temporal. Rememorar o recordar es luchar contra el olvido y también es una acción para revelar la verdad que estaba escondida.

Para Nellie Campobello reconstruir el pasado por medio de sus recuerdos es la única manera que tiene para decir su verdad. Entiende que desde su posición debe “restaurar” una verdad histórica y, por otra parte, tiene la convicción de que su relato pondrá en crisis la falsa “leyenda negra” que cubre la historia de Villa. Consideraba que aquellos sucesos de la revolución estaban siendo olvidados o ignorados ya en aquel momento posrevolucionario. Las primeras ideas revolucionarias, el valor de Villa y de los villistas, la crueldad de la guerra y la fuerza de su propia madre, el empeño de su familia y la gente de su pueblo para protegerse a sí misma, todo esto son aspectos que resalta Campobello con base en sus recuerdos de niñez mediante la niña-narradora, en un nivel “ético-político que sobrepasa la memoria individual y se sitúa en la memoria colectiva”.⁸⁷

—Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos.

⁸⁷ Gutiérrez de Velasco se apoya en la teoría de Paul Ricoeur para afirmar: “la intimación sólo adquiere sentido con relación a la dificultad experimentada por la comunidad nacional, o por partes heridas del cuerpo político, de hacer memoria de esos acontecimientos de una manera sosegada” (Ricoeur 2003: 118). Tras los acontecimientos revolucionarios en México, el campo de batalla quedó sembrado con cadáveres de todos los bandos; había entonces que establecer las culpabilidades y encontrar a los causantes del mal”. Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Nellie Campobello: revolución, alteridad y narración”, *art. cit.*, p. 85.

Un solo grito era bastante para formar su caballería –así dijo Severo, reteniendo en su oído la voz del general Villa.

(“La voz del General”, 1940, p. 958)

Sin embargo, ¿cómo podemos saber que los recuerdos de Nellie Campobello son la verdad, cuando se trata de los recuerdos de una sola persona? Según el filósofo y sociólogo francés Maurice Halbwachs, los recuerdos individuales son parte de la memoria colectiva que a su vez conforman la memoria histórica:

Por lo demás, [...] si la memoria colectiva saca su fuerza y su duración de tener como soporte un conjunto de hombres, son, sin embargo, individuos los que se acuerdan en cuanto miembros del grupo. Diríamos de buen grado que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva.⁸⁸

En otro aspecto, Maurice Halbwachs afirma que el relato de los antepasados, que guarda la sucesión de generaciones, se torna en una historia viva.⁸⁹ Esto se vincularía con el hecho de que las memorias de la narradora de *Cartucho* se formaron según lo que le relató tanto su madre como sus vecinos, la gente del pueblo y hasta lo que ella misma escuchó a hurtadillas de las

⁸⁸ Maurice Halbwachs citado por Paul Ricoeur (2000), *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Trotta, Madrid, 2003, p. 162.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 516.

pláticas que sostenía su madre con otras mujeres vecinas. Halbwachs, en “su texto casi autobiográfico escrito en primera persona, subraya el rol de los relatos recibidos por boca de los antepasados de la familia, en la ampliación del horizonte temporal sancionado por la noción de memoria histórica”.⁹⁰ Entonces, se podría interpretar que lo que buscaba en aquel momento Nellie Campobello al registrar su memoria individual era reavivar la memoria colectiva intentando que el lector se sintiera identificado con el texto como algo que él pudo haber vivido o escuchado directamente. Con esto logra hacer coexistir las dos memorias tanto la individual como la colectiva.

La memoria colectiva actualizada en *Cartucho* puede llegar a contrastar con la memoria institucional que prevalecía en aquellos años. Esto se podría relacionar con la teoría de Paul Ricoeur sobre la memoria colectiva, en referencia a lo dicho por Maurice Halbwachs:

La historia escolar [...] se llena de corrientes de pensamiento y de experiencia y se convierte en lo que el mismo sociólogo [Maurice Halbwachs] había considerado antes como “los marcos sociales de la memoria”. Por otro, la memoria, tanto personal como colectiva, se enriquece con el pasado histórico, que se hace progresivamente el nuestro. [...] Así es como, poco a poco, la memoria histórica se integra en la memoria viva.⁹¹

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 518.

⁹¹ *Ídem.*

Esta memoria institucional reflejada en los textos canonizados mencionados anteriormente mostraba la versión de los hechos de manera más conveniente a los intereses del momento histórico y social de los regímenes posrevolucionarios. Olvidar a los caudillos como Villa y Zapata, polarizar drásticamente a los actores involucrados como bandos a favor o en contra de la Revolución, menguar el sufrimiento del pueblo vivido durante los cruentos años de lucha, eran acciones recurrentes en esa memoria institucional:

Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado.⁹²

De esta manera *Cartucho*, utilizando la voz de una niña, desde una memoria individual se integra a una memoria colectiva que contrasta con la memoria institucional del momento. Los recuerdos de la narradora, traídos por medio de la voz de la niña inocente y sustituta de otras voces, juegan un papel como memoria individual que se integra a una memoria colectiva, y que a su vez contrasta con la memoria institucional de la época. Así Nellie Campobello utilizando una manera subjetiva logra contar su versión de la Revolución

⁹² Nellie Campobello, en Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 417.

mexicana lo más objetivamente posible.

II. 2. Tipos de narración

Parece obvia la afirmación de Mieke Bal cuando acentúa la importancia del “narrador” en el análisis de los textos narrativos, ya que “el narrador es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos” y, además, “la identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se implique, confieren al texto su carácter específico.”⁹³ Sin embargo, Bal concede que existe confusión al definir el concepto de “narrador” a causa de los varios sentidos tradicionales al respecto e intenta evitar esta indistinción diferenciando al “narrador” del “autor implícito” que normalmente se utilizaba para analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto sin incluir la referencia directa a un autor biográfico. Bal restringe el concepto de narrador como “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto”.⁹⁴

Mieke Bal anula la distinción tradicional del término entre el narrador de primera y tercera persona, demostrando desde un punto de vista gramatical que en la narración de tercera persona existe implícitamente la frase “(Yo narro)”, y

⁹³ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1990, p. 126.

⁹⁴ Ídem.

comprobando que el narrador no es un “él” o una “ella”, sino que es siempre “una primera persona” del “yo”. Así, Mieke Bal explica que cualquier narración se presentará por medio del narrador, el cual siempre será una primera persona, el “yo”, esto sin tomar en cuenta que el narrador se nombre a sí mismo o no. Cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, Mieke Bal lo define como “narrador externo (NE)”, mientras que nombra al contrario como “un narrador vinculado a un personaje, un (NP)”. La diferencia se aclara según la intención narrativa, la cual dividiría el narrador entre NE y un NP dependiendo si “un narrador cuenta de otros” o “habla sobre sí mismo”.⁹⁵

Aplicando la teoría de Mieke Bal a *Cartucho* podemos ver que se encuentra como dominante el agente narrativo de NP (“narrador vinculado a un personaje”) dentro de la obra. Entre los fragmentos citaremos el de “Zafiro y Zequil” donde la narradora, adoptando una voz de niña, habla autobiográficamente de su niñez en la calle donde vivía y se llevaban a cabo terribles batallas e innumerables muertes y fusilamientos, todo contado desde una posición de testigo directo. En este fragmento el «yo», el sujeto narrador como niña es un personaje de la historia que se narra. Aquí tenemos aparentemente a una narradora cuya intención es relatar los acontecimientos de

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 128.

su propia vida en una historia:

La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de bordón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.

Les vi los zapatos; estaban polvosos; ya no me parecían casas. Hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.

Quebré la jeringa.

(“Zafiro y Zequil”, 1940, p. 934)

En este punto, es preciso volver a afirmar la particularidad de la narradora de *Cartucho*, que ya han tratado otros críticos. Debido a que la narración se forma con los hechos ocurridos durante la niñez de la misma narradora, podríamos revisar la novela bajo la clasificación del subgénero, novela de aprendizaje o de formación (*Bildungsroman*), “la novela que se ocupa fundamentalmente del desarrollo del aprendizaje humano y social, de la maduración, en fin, de un personaje”.⁹⁶ En las novelas de *Bildungsroman* suele establecerse el narrador como un personaje ya adulto que refleja su propio desarrollo desde la infancia hasta la madurez. Por esta razón, “en el *Bildungsroman* se observa una distancia que separa al narrador del personaje. Aunque son la misma persona ficticia, el narrador interpreta y selecciona sus

⁹⁶ Graciela Rosrolli de Brevedan, *Glosario de términos literarios y cinematográficos*, Universidad Nacional del Sur, Buenos Aires, 2000, p. 74.

recuerdos estableciendo una distancia entre el que fue y el que ha llegado a ser”.⁹⁷ Sin embargo, en *Cartucho* en lugar de trazar el desarrollo o el proceso de aprendizaje o formación de un personaje, describe los acontecimientos del pasado en su ciudad durante su niñez. La madurez o desarrollo del personaje en el transcurso de años no tiene gran peso en esta novela. A causa de que la estructura es fragmentada y cada fragmento es una historia completa en sí misma, en unos textos habla la narradora-niña y en otros la narradora-adulta o mezcladas. En *Cartucho*, aunque los textos están conformados a través de los recuerdos de la niña del pasado, es difícil distinguir entre el “yo narrador” y el “yo narrado” a diferencia de los casos de *Bildungsroman* mencionados arriba. Entonces, podríamos decir que en *Cartucho* se encuentran dos voces que narran, una adulta y otra niña. La existencia de ambas en *Cartucho* se ha señalado en distintos estudios. Podemos citar, entre otros, a Begoña Pulido Herráez:

Asoma en los cuentos en ocasiones un desfase o una fluctuación entre dos voces. A veces, como en el ejemplo de “Las tripas del general Sobarzo” [...] de modo que se yuxtaponen dos perspectivas que corresponden a dos edades y dos lugares de enunciación diferentes. Pero en otras, aun cuando es el tono “aparente” de la niña, en realidad su conciencia es demasiado lúcida. En ese aparente no decir, dice demasiadas cosas “casi imposibles” en una niña. Es decir que en la misma voz coinciden dos perspectivas, la de la narradora de 30

⁹⁷ María Inés Lagos, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Ed. Cuatro Propio, Santiago, 1996, p. 67.

años que escribe su relato en la Ciudad de México una década después de haber vivido los hechos que relata, y la de la narradora niña, que es, finalmente, el personaje que proporciona unidad al relato.⁹⁸

La experiencia de la niña ante la cruenta muerte se narra en calidad de testigo con naturaleza infantil, realidades que por su carácter cotidiano han pasado a formar parte de su imaginario. En “Las tripas del General Sobarzo”, al ver las entrañas de un general en una bandeja que llevan unos soldados, la narradora (NP) no siente miedo sino le da la impresión de que es algo “bonito”:

Como a las tres de la tarde, por la calle de San Francisco, estábamos en la piedra grande. Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír son tripas, nos pusimos junto a ellos y las vimos, estaban enrolladitas como si no tuvieran punto “¡Tripas, qué bonitas! ¿Y de quién son?”

(“Las tripas del general Sobarzo”, 1940, p. 941)

Así, de una manera natural y común, la voz de la narradora niña a veces generando un ambiente grotesco agrava aún más la atmósfera de por sí ya trágica. Además, a través de la narración la actitud de los adultos ante la muerte

⁹⁸ Begoña Pulido Herráez, “Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución Mexicana”, *Discursos y conflictos*, UNAM, México, p. 44.

se describe también en una forma muy natural y extrañamente ordinaria. En el mismo fragmento arriba mencionado, podemos ver a los soldados que faltan al respeto y desprecian la vida humana, llevando el cadáver mutilado y utilizándolo como un juguete para burlarse de las dos niñas que lo miraban, una de ellas la narradora (NP). Igualmente, en el fragmento de “El ahorcado” se describe que la gente del tren come sandía mientras ahorcaban a un hombre en el andén:

Santa Rosalía de Camargo. Sandías, todos comían sandías; mi nariz pecosa la hundí en una rebanada que me dio mamá, cuando, de pronto, vimos un montón de hombres a caballo junto a un poste de telégrafo, tratando de encaramar una reata. [...] El asiento de adelante quedó vacío; el hombre de la mano en la ventanilla estaba ahorcado enfrente del tren, a diez metros de distancia. [...] El tren fue arrancando muy despacito.

(“El ahorcado”, 1940, p. 941)

En este fragmento, el narrador como niña es también un personaje. El personaje «yo» que desde el punto de vista de la identidad coincide con el narrador y probablemente no sea un actante de importancia desde el punto de vista de la acción. Se mantiene aparte, observa los acontecimientos y narra la historia según su punto de vista. Un narrador de esta clase es un testigo.

Por otro lado, en *Cartucho* se presentan también fragmentos que relatan

sucesos contados a la narradora por otras personas, como son la gente del pueblo o su propia madre sin que necesariamente los haya experimentado o presenciado la voz narradora en forma directa. En el fragmento “Las rayadas”, esta misma narradora cuenta sucesos que le han ocurrido a un personaje llamado Severo, según lo que él mismo le platica:

Allá, en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia:

- [...] Estábamos otros muchachos y yo platicando en la puerta de la casa de uno de ellos. Hacía unos momentos que el fuego había cesado. Los villistas estaban dentro de la plaza. De repente vimos que se paró un hombre a caballo frente a la puerta; luego nos saludó diciendo: “¿Quihúbole, muchachos; aquí es panadería?” Nosotros le contestamos el saludo y le conocimos la voz; al abrir la hoja de la puerta, le dio un rayo de luz sobre la cara y vimos que efectivamente era el general Villa.

(“Las rayadas”, 1940, pp. 957-958)

En esta cita aparece el general Villa, pero no visto por la narradora (NP) sino que a pesar de estar dentro de la obra como personaje que escucha a otro, relata la anécdota desde la perspectiva de un tercero logrando así que el reconocimiento y el respeto por “el general Villa” no sea exclusivo de ella sino de la colectividad.

Todos los relatos narrados “ofrecen al lector un testimonio de guerra”⁹⁹ de

⁹⁹ Sara Rivera López, “Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello”, art. cit., p. 53.

la Revolución mexicana, de una “región de frecuentes y feroces encuentros revolucionarios entre las facciones de Villa y de Carranza”,¹⁰⁰ donde las tropas llegaban y se iban asaltando la ciudad y realizando numerosos fusilamientos y ejecuciones. Estos relatos cuentan “ecos de las batallas a campo raso, concentración de heridos que traían los trenes militares, hospitales de sangre improvisados en los que solía irrumpir el enemigo matando o expulsando a los heridos.” Pero existen también dentro del texto de *Cartucho* fragmentos que relatan “los momentos de tranquilidad, entre batalla y batalla”, cuando “los jefes y los soldados revolucionarios descansaban, enamoraban a las mujeres, se vestían de limpio, bebían o jugaban, contaban sus hazañas o lloraban sus penas”.¹⁰¹

Sin embargo, debido a que esta narradora expone abiertamente su identidad, surge el riesgo de que esta narración pueda ser concebida por el lector como un discurso subjetivo que plantea la pregunta al lector de si la narradora y lo narrado serían confiables. La respuesta podría estar en la inserción de un narrador externo (NE) de una manera facultativa (arbitrariamente, sin orden), logrando así un nivel mayor de objetividad o persuasión para el lector. En *Cartucho* se busca con este recurso un balance en la narración que de otra

¹⁰⁰ Antonio Castro Leal, “Nellie Campobello”, *La novela de la Revolución Mexicana*, *op. cit.*, 1960, p. 924.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 924.

forma podría percibirse como un relato unilateral. Por ejemplo, en el fragmento “Las cinco de la tarde” no se hace referencia a la narradora misma, sino que se describen los sucesos sin un tono autobiográfico ni testimonial, lo que Mieke Bal describe como narrador externo (NE). En este caso, el «yo» sujeto narrativo de este fragmento de “Las cinco de la tarde”, no es un personaje de la historia que narra, mientras que la narradora de los otros ejemplos del fragmentos citados arriba sí lo era:

Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse.

Los hermanos Portillo, jóvenes revolucionarios, ¿por qué los mataban? El camposantero dijo: “Luis Herrera traía los ojos colorados, colorados; parecía que lloraba sangre.” Juanito Amparan no se olvida de ellos; “parecía que lloraba sangre”.

A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución: eran las cinco.

(“Las cinco de la tarde”, 1940, p. 935)

Además de “Las cinco de la tarde” podemos citar como fragmentos con narrador externo “El fusilado sin balas”, “Epifanio”, “José Antonio tenía trece años”, “Nacha Ceniceros”, “El corazón del Coronel Bufanda”, entre otros. Sin embargo, aunque dichos fragmentos están estructurados como textos de la narradora externa, todavía se puede sentir al personaje infantil implícitamente como la voz de niña, tanto en las preguntas retóricas que se incluyen -“¿por qué

los mataban?”, como en la correlación de todos los fragmentos que componen el libro.

Resulta interesante, por el contrario, que al momento de sacar de contexto estos fragmentos de NE se hace más obvia la existencia de este narrador. Si al lector se le presentara uno de estos fragmentos a modo de texto independiente, este lector no contaría con la idea preestablecida de que es una niña quien relata lo acontecido, por lo cual la percepción del narrador no podría ser esta. Sin embargo, dentro de la temática de *Cartucho* y en la relación de los fragmentos se pueden leer partes con NE en la misma línea de extensión de otros fragmentos que tienen narrador NP, y de ahí inferir que el narrador es la voz de una niña en estos otros. Una característica más de los fragmentos de NE que se perdería al sacarlos del contexto de la novela es el origen o la fuente de la información. Dentro de los mismos fragmentos no queda determinado quien fue el testigo de los hechos o quien se lo relató a la narradora; sin embargo, considerando el contexto total se pueden presentar varias suposiciones, que haya sido gente del pueblo o la madre de la narradora o que ella misma haya fungido como personaje-testigo en la escena descrita.

Con lo anterior se puede resumir que a pesar de que *Cartucho* está estructurado a base de fragmentos que presentan una narración de tipo NP y otros que presentan narración de tipo NE, por el contexto de la obra inferimos

que en todos los casos el narrador es la voz de la niña, ya sea que se exprese esto de una forma directa o se sobreentienda cuando no está expresado directamente, por las marcas de estilo que se mantienen uniformes en toda la obra.

La voz de la narradora es una voz relativamente autoritaria, pues impone su punto de vista durante toda la novela. La narradora está presente en cada fragmento y en cada frase guiando a los lectores de una forma persuasiva a lo largo de todos y cada uno de ellos: “así como son las cosas desagradables **que no deben saberse**”, “una tarde tranquila, **borrada en la historia** de la revolución” (p. 945).

A partir de la segunda edición de *Cartucho* se puede llegar incluso más allá, al inferir que la voz de niña de la narradora es el alter ego de la autora. A pesar de que jamás se menciona directamente este hecho, dentro del fragmento “Las rayadas” en esta segunda edición se nombra a la narradora con el nombre de “Nellie”:

Allá, en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia:

-Pues verás, **Nellie**, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero. Estábamos otros muchachos y yo platicando en la puerta de la casa de uno de ellos. Hacía unos momentos que el fuego había cesado. Los villistas estaban dentro de la plaza.

(“Las rayadas”, 1940, p. 957)

Blanca Rodríguez ha lamentado la adición del nombre de la misma autora en esta edición de *Cartucho*:

Lo es no sólo por la complejidad que nutre ese relato y al libro en conjunto, sino porque su efecto se extiende hacia su narradora, una niña que está entrando en la pubertad, que tampoco descubre suyo, ni siquiera con un diminutivo. En la segunda edición su nombre es revelado en uno de los nuevos relatos (de “Las rayadas”) que la autora agregó en 1940, lo cual “mancha” la obra original, cuyo atractivo era su total condición anónima.¹⁰²

Aunque la inclusión del nombre de la autora está cuestionada en la cita anterior, lo cierto es que fue un recurso efectivo para imprimir mayor verosimilitud a su texto. Cabe señalar que este recurso ha sido aprovechado ampliamente por escritores como Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, *La tía Julia y el escribidor*) y más contemporáneamente en novelas como *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, sin que por ello se cuestione la calidad artística de las obras. Jorge Fornet, por su parte, ha señalado que “los relatos [de *Cartucho*] se suceden como ‘impresiones autónomas’. Los únicos elementos unificadores son el asunto abordado (de la Revolución) y la voz de Nellie, que

¹⁰² Blanca Rodríguez, “Imagen bélicas en *Cartucho*”, en *Nellie Campobello: la Revolución en clave de mujer*, op. cit., pp. 41-42.

si bien desaparece del horizonte en ocasiones, se percibe entre líneas: nunca perdemos la sensación de que es ella quien está narrado.”¹⁰³

II. 3. Múltiples focalizaciones

Es obvia la importancia del narrador, sin embargo, no se puede pasar por alto el otro elemento constitutivo para el análisis de los textos narrativos, la focalización: “La relación entre la «visión», el agente que ve y lo que se ve”, concepto fundamental que junto con el de narrador, determina lo denominado como *narración*.¹⁰⁴ Mieke Bal, subrayando la relevancia de la focalización también apunta la confusión que existe tradicionalmente entre este concepto y el concepto de narrador, y en su propuesta los presenta como dos conceptos plenamente separados e independientes entre sí.¹⁰⁵ Mientras que el narrador se corresponde con el concepto de “narrar”, la focalización se refiere al “ver”:

De forma incorrecta, puesto que sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una *historia*. Si consideramos la focalización como parte de la narración, habremos dejado de hacer una distinción entre los modelos lingüísticos -textuales-, y el propósito -el objeto- de su actividad.¹⁰⁶

¹⁰³ Jorge Fonet, *Reescrituras de la memoria*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 17.

¹⁰⁴ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

Mieke Bal explica que “la teoría de la narración, tal como se ha desarrollado en el transcurso de este siglo, ofrece varias etiquetas para el concepto que nos concierne, indicando el concepto más normal como *punto de vista* o *perspectiva narrativa*.” Hace notar también que estos términos “no hacen ninguna distinción entre *los que ven* y *los que hablan*.” Entonces, sugiere el uso del término de “focalización” para denominar esta estrategia narrativa.¹⁰⁷ Si focalización significa “la relación entre «la visión», el agente que ve y lo que se ve”, se enfatiza la importancia de estudiarse por separado “ambos polos de esa relación, el sujeto y el objeto de la focalización”.¹⁰⁸

El focalizador o el sujeto de la focalización normalmente consiste en un personaje dentro o fuera de la fábula,¹⁰⁹ que es el punto desde el que se visualizan todos los elementos. Cuando esta focalización corresponde a un actor dentro de la fábula se entiende como una focalización interna (FP), en el caso contrario, cuando la focalización corresponde a un personaje que no participa dentro de la fábula, la focalización será externa (FE).¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 107-109.

¹⁰⁸ *Ídem.*

¹⁰⁹ Fábula es “una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.” La misma crítica distingue la estructura de los textos narrativos en “tres estratos: fábula, historia, texto”, enfatizando que estos tres estratos no tienen existencias independientes, aunque se puede analizar los tres por separado. *Ibid.*, pp. 13-14. Es uno de los puntos importantes en que difiere la teoría de Mieke Bal, desde la división de Gérard Genette ‘*histoire-récit-narration*’ y la de Rimmon-Kennan ‘*story-text-narration*’.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp.110-111.

En *Cartucho*, la protagonista relata sus propias vivencias infantiles en primera persona desde dentro de la fábula, considerándola protagonista como sujeto de la focalización se definiría esto como una focalización interna, lo que se podría representar como (FP)-(yo):

Todos los días pasaban [Zafiro y Zequiél] frente a la casa y yo los asustaba echándoles chorros de agua con una jeringa de esas con que se cura a los caballos. Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían. Los zapatos me parecían dos cosas arrastradas torpemente.

(“Zafiro y Zequiél”, 1940, p. 934)

Esta focalización interna por medio de la protagonista narrando en primera persona ofrece al lector un sentido de pertenencia o de intimidad con la historia. En este punto podemos citar a Emmanuel Carballo, quien ha mencionado que el texto de Nellie Campobello es algo más que solo una “literatura de confesión”, trascendiendo “ese estrecho y estéril casillero”. Carballo explica los textos de Campobello como una obra que “se convierte en el testimonio conmovido de una niña que no solo ve hacia adentro de sí misma, sino hacia donde se encuentran los demás: los hombres y mujeres que la rodean en la casa y en la calle.”¹¹¹

Si revisamos el siguiente fragmento se puede encontrar a la narradora-

¹¹¹ Nellie Campobello, en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 480.

personaje hablando en primer persona que no está únicamente describiendo su visión sino además los hechos que le contó la gente del pueblo, aquellos hechos que le cuenta su madre, e incluso describe lo que escuchó a hurtadillas en pláticas de otras personas:

- (a) Mamá decía que aquel triunfo había sido festejado por el pueblo de Parral y que una mañana que había nevado atravesaban la calle unos bultos oscuros, desgarrados, arrastrando un rifle, y algunos montando un caballo que ya no caminaban; no eran seres humanos, eran bultos envueltos en mugre, tierra, polvo; verdaderos fantasmas.

Mi tía Fela y mamá los habían visto ir a perseguir a los villistas, habían pasado por la Segunda del Rayo, iban muy contentos y hoy... ¿venían arrastrándose desde Rosario?

(“Ismael Máñez y Martín López”, 1940, pp. 967-968)

- (b) Allá en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia:

-Pues verás, Nellie, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero. Estábamos otros muchachos y yo platicando en la puerta de la casa de uno de ellos. Hacía unos momentos que el fuego había cesado. Los villistas estaban dentro de la plaza. De repente vimos que se paró un hombre a caballo frente a la puerta; luego nos saludó.

(“Las rayadas”, 1940, pp. 957-958)

Para el fragmento (a) se puede esquematizar la focalización como FP(madre) ampliado a FP(madre) + FP(Fela), y en el fragmento (b) como FE(NP) +

FP(Severo). Lo interesante de la focalización interna de *Cartucho* es que en varios fragmentos se cumple la premisa teórica de que “la focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales casos podremos percibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto”.¹¹² Lo que se narra está visto por la gente del pueblo -la niña inclusive- que le trasmite luego de alguna forma a la narradora niña. Hay otro tipo de focalización denominado FE-(anónimo), como en los casos de los siguientes fragmentos (c) y (d):

(c) El coronel Bufanda traía la mano tiesa de lanzar granadas. Los mesones desarmados eran el de *El Águila* y *Las Carolinas*. El asalto dejó más de trescientos muertos en el de El Águila. El coronel salió con la mano dormida.

En media calle alguien, nadie supo quién, le tiró un balazo. Se lo dieron en la paleta izquierda y le salió por la bolsa del chaquetín, echándole fuera el corazón.

(“El corazón del coronel Bufanda”, 1940, p. 937)

(d) 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 aprehendieron, los cintarearon mucho.

(“José Antonio tenía trece años”, 1940, p. 935)

¹¹² Mieke Bal, *op. cit.*, p. 110.

Con esto entendemos que el sujeto de la focalización no es solamente la narradora en primera persona sino una serie de personajes adicionales. En (c) tenemos FE(anónimo) + FP(anónimo). Y en (d), FE(anónimo) + FP(soldado). Con ello la autoridad de la narradora en el relato se minimiza por la participación de los demás personajes en la focalización de lo narrado:

[NE]Todos [FP(todos)] quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos. **Los cocheños [FP(cocheños)]** nada más se miraban sin salir de su asombro. **[NP(adulta)] Yo sé que mi tío también se admiró; por eso no olvida [FP(tío)] las palabras del general y tampoco se olvida de las lágrimas.**

(“Las lágrimas del general Villa”, 1940, p. 959)

Con lo anterior se observa que *Cartucho* no presenta a la niña como focalizador dominante sino que muestra las imágenes percibidas por otros individuos contemporáneos a la narradora, todos ofreciendo visiones particulares. Con ello se puede entender que la suma de estos puntos de vista (focalización), así como la voz del pueblo (narrador), le imprimen al texto mayor credibilidad y objetividad.

II. 4. Distancia temporal entre lo visto y lo narrado

El texto de *Cartucho* de Nellie Campobello es una obra estructurada con las memorias del pasado que la propia protagonista narra. Esto genera un intervalo temporal entre el hecho narrado y el acto de la escritura. Tenemos entonces dos momentos diferentes: el pasado donde ocurren los hechos y el presente donde son descritos. Esto nos lleva a decir que en *Cartucho* existen dos tipos de voz del mismo «yo», una es la que narra en el pasado dentro de la fábula, narradora-niña, y la otra es la que narra en el presente fuera de la fábula, narradora-adulta. En el siguiente fragmento se puede encontrar este intervalo. Se trata de un salto temporal que va desde 1) cuando la narradora niña, dentro de la fábula, cuenta cómo el general Rueda y sus soldados habían insultado a la mamá de la narradora, hasta 2) cuando la narradora adulta en el final del fragmento explica, ya fuera de la fábula, que sintió años después una sensación placentera al saber del fusilamiento de esos mismos soldados:

-Destripen todo, busquen donde sea.

Picaban todo con las bayonetas, echaron a mis hermanitos hasta donde estaba mamá, pero él no nos dejó acercar a mamá. Me rebelé y me puse junto a ella, pero él me dio un empujón y me caí. Mamá no lloraba; dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran. Ella, ni con una ametralladora, hubiera podido pelear contra ellos. Los soldados pisaban a mis hermanitos, nos quebraron todo. Como no encontraron armas, se llevaron lo que quisieron;

el hombre güero dijo:

-Si se queja vengo y le quemo la casa. [...]

Cuando vi sus retratos en la primera plana de los periódicos capitalinos les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros.

(“El general Rueda”, 1940, pp. 940-941)

Entre las dos voces, además de la diferencia del tiempo, se presenta también una diferencia emocional y de percepción (distancia objetiva). Esto es porque la narradora en el presente ya fuera de la fábula, una narradora adulta, tiene una mayor percepción con una visión más amplia y profunda que la que se muestra en la narradora en voz de niña, la narradora del pasado desde dentro de la fábula. Es así que la narradora adulta suele presentar una descripción o interpretación de los hechos con un mayor razonamiento o autoridad, manteniendo una distancia temporal, emocional y de percepción sobre los acontecimientos. Esto se presenta en varias ocasiones, en una forma irregular. Veremos unas citas donde se puede apreciar el salto temporal que permite la salida de fábula de la narradora adulta:

[NP(niña)] “Unas cuantas balas bien gastadas”, le dijo a mamá una voz que se acercó. La camisa gris cayó junto de la vía del tren y en medio del desierto; **los ojos de mamá [FP(mamá)]** detienen la imagen del hombre que al ir cayendo de rodillas se abraza su camisa y regala su vida. **[NP(adulta)]+**

[FE(recuerdo-adulta) **Cuentos para mí que no olvidé. Mamá los**
[FE(mamá muerta) **tenía** en su corazón.

(“Una camisa gris”, 1940, pp. 946-947)

Observando la cita se puede ver que el tono de la narradora adulta se diferencia del de la narradora niña por la marca diferente del focalizador que le imprime la marca de la distancia temporal. En la obra, la mayoría de las descripciones se refieren a hechos del pasado; sin embargo, se presentan -por lo menos en algunas ocasiones- descripciones desde la perspectiva de la narradora adulta en el presente del discurso. Con esto se puede interpretar que la focalización se realiza desde fuera de la fábula, como focalización externa (FE), ofreciendo esa nueva visión de «yo» adulta.

El siguiente fragmento es también un ejemplo del cambio de la focalización. En el caso de la anécdota de “Los hombres de Urbina”, se encuentran cambios entre la focalización interna (FP) y la focalización externa (FE), en una forma más dinámica:

[FP(hombres)] Le contaron a mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos **hombres** habían sido sus paisanos.

Fue en Nieves –dijo mamá-; allá en la hacienda de Urbina, entraron a balazos los villista, **Isidro** estaba allí (el *Kirili*), los sorprendieron. Ellos eran muy pocos y mataron a los más. [FP(Isidro)]

[...]

[FP(niña)] Oí las descargas desde la 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 devolví llorando.

[...]

[FE(recuerdo-adulta)] Conocí el lugar donde había muerto José Beltrán, no supe por qué, ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó.

(“Los hombres de Urbina”, 1940, pp. 942-944)

La diferencia entre ambas voces se hace más clara cuando se entiende que además del cambio en el focalizador o sujeto de la focalización, se presenta también un cambio en el objeto de la focalización. Cuando la narradora en su voz de niña describe lo acontecido en el pasado no solo ella a misma sino al resto del pueblo, el objeto de la focalización está precisamente en el acontecimiento como tal. Sin embargo, en el fragmento citado se observa que la narradora adulta no da su opinión ni su valoración respecto de lo acontecido y descrito, lo cual nos permite ver que no hay diferencia entre lo narrado por la niña, quien se apega a simplemente describir los hechos, y la narradora adulta que lo recuerda, a favor de la unidad del carácter del personaje.

La narradora en voz de adulta está reflejando las visiones de las focalizaciones internas, lo que ve la niña, la mamá y los del pueblo. Con esto, combinando tanto las focalizaciones internas como esta focalización externa por la distancia temporal que obliga el recuerdo, se ofrece al lector una mayor

objetividad y se tiene una mayor fuerza de persuasión.

En este punto, se puede decir que en el texto de *Cartucho* se encuentran algunas características de la novela testimonial y de la novela autobiográfica. El hecho de que exista una focalización interna con una narradora que habla desde dentro de la fábula de sus propias vivencias le da a *Cartucho* características autobiográficas. Por otra parte, el registro de las vivencias de terceros, como puede ser la gente del pueblo o inclusive las opiniones de la narradora adulta desde fuera de la fábula, le dan característica de la novela de testimonio.

Mieke Bal, quien prestó atención a la interacción entre el lector y el texto, afirmó que “la focalización tiene un fuerte efecto manipulador” debido a que “en las llamadas novelas de primera persona” los otros personajes no conocen la información que recibe el lector, “esta desigualdad es obvia” y el lector se ve manipulado “a formarse una opinión sobre los diversos personajes”.¹¹³

¹¹³ *Ibíd.*, p. 115.

III. *Cartucho*, la literatura como fuente histórica

III. 1. *Cartucho* como relato histórico

La época histórica que se trata en *Cartucho* cubre aproximadamente veinte años de la Revolución mexicana (1908-1928), aunque la mayoría de las acciones se concentran en un periodo más reducido, entre 1915 y 1919, tal vez el más cruento de la lucha, durante el gobierno de Venustiano Carranza.¹¹⁴ En ese entonces, Francisco Villa, jefe de la División Norte, ocupó Parral de Chihuahua como centro de operaciones. Aquí es donde se desarrollan los relatos de *Cartucho* y también donde vivió la escritora durante su niñez. Parral fue uno de los lugares donde se presentó una extrema violencia durante la Revolución. Max Parra, citando al historiador Francisco R. Almada, dice que “la plaza (de Parral) fue tomada doce veces por acciones violentas de las fuerzas revolucionarias”, afirmando que Parral era un lugar donde “la crueldad y el odio” de la Revolución “dejaron una profunda huella en la memoria de los habitantes”.¹¹⁵

Aunque se ha señalado en un estudio que “respecto a la temporalidad histórica del período específico que abarcan los acontecimientos narrados en

¹¹⁴ Max Parra, “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, 1998, p. 169.

¹¹⁵ Ídem.

Cartucho, Campobello lo omite intencionalmente” y que no se encuentra en el texto “ninguna alusión a fechas precisas”,¹¹⁶ cabe señalar que no es difícil conocer la situación temporal de los fragmentos que se relatan en *Cartucho*. Es cierto que algunos fragmentos son ambiguos, pero si atendemos al contexto histórico se puede ubicar la temporalidad de los otros fragmentos. Cuando los carrancistas entran a Parral y los villistas se refugian en la montaña, cuando hablan de la batalla de Celaya donde perdió Pancho Villa su fama y su poder, cuando Villa ataca al tren, la alusión a la muerte del general Felipe Ángeles, etcétera. La dificultad de precisar la temporalidad histórica del período, ¿no será una prueba de que se conoce solo la historia de los héroes canonizados que ha olvidado los hechos ocurridos en Parral? La obra llega hasta 1928, según afirma la crítica. Podríamos suponer que se ha determinado esa fecha por algunas partes de *Cartucho* donde aparece el personaje Nellie adulta, como en el fragmento “El general Rueda” donde habla del general Alfredo Rueda Quijano que en la historia se registra que murió en 1927 fusilado en Texcoco:

[...] el hombre de los bigotes güeros [general Alfredo Rueda Quijano] quería pegarle a mamá [...] Dos años más tarde nos fuimos a vivir a Chihuahua; lo vi subiendo los escalones del Palacio Federal. [...] Un día aquí en México, vi una fotografía en un periódico; tenía este pie; “El general Alfredo Rueda

¹¹⁶ María González Saravia, *Cartucho hacia la reconfiguración de la realidad*, Universidad de Colima, tesis, 2007, p. 68.

Quijano, en consejo de guerra sumarísimo” [...] Y venía a ser el mismo hombre güero de los bigotes. Mamá ya no estaba con nosotros. [...] Hoy lo fusilaban aquí, la gente le compadecía, lo admiraba [...] Cuando vi sus retratos en la primera plana de los periódicos capitalinos les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros.”

(1940, p. 940)

Habla una voz de adulta precisando nombres y lugares, pero finalmente vuelve a su memoria de niña, “les mandé una sonrisa de niña”, con lo cual se recupera el nivel narrativo de la infancia a favor de la configuración del personaje y de la historia. Aquí nos conviene citar a Jorge Fonet cuando señala a este propósito:

Para Campobello la perspectiva infantil era necesaria no sólo por lo novedosa que pudiera resultar en el corpus de la novelística revolucionaria, sino también como un “mecanismo defensivo” capaz de rescatar para el personaje la ingenuidad infantil que las circunstancias quería amputarle. Preservar esa visión era un requisito indispensable para preservar la integridad del personaje [...] es su visión del mundo lo que importa y lo que la autora hace pasar a primer plano.¹¹⁷

En el *Prólogo* a sus obras completas de 1960, Nellie Campobello aclaró que escribía para dar a conocer la (verdadera) historia sobre los “hombres del Norte”

¹¹⁷ Jorge Fonet, *op. cit.*, p. 11.

que hicieron la Revolución, y con los cuales tuvo la oportunidad de convivir.¹¹⁸ Testifica los hechos según su propia experiencia vital y particular, convirtiéndolos en literatura apoyada en las anécdotas y nombres reales¹¹⁹:

Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez y para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de 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.¹²⁰

Juan Bautista Aguilar, en el prólogo a la *Obra reunida* de Nellie Campobello, menciona que “*Cartucho* fue una obra que amplió el horizonte para escribir e interpretar la historia de la Revolución Mexicana.”¹²¹ Sin embargo, se debe tomar en cuenta ciertos factores como el hecho de que la obra de Nellie Campobello se ubica a distancia de las historias que tratan temas como los héroes, los grandes acontecimientos políticos, económicos o sociales, bajo una descripción cronológica y con base en datos documentados. Por el contrario, *Cartucho* trata relatos de personajes anónimos, de la gente de clase

¹¹⁸ Sara Rivera López, “Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *art. cit.*, p. 51.

¹¹⁹ Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Leopoldo Zea (pról.), Espasa-Calpe, Madrid, 1980, p. 126.

¹²⁰ Nellie Campobello, “Prólogo a mis libros”, *op. cit.*, p. 343

¹²¹ Juan Bautista Aguilar, “Prólogo”, *Nellie Campobello. Obra reunida*, FCE, México, 2007, p. 18.

baja, con una estructura fragmentada en tiempos entremezclados, con la voz no de un historiador sino de una niña según sus recuerdos. Es entonces en este punto donde surge la pregunta de qué tan cercana está la obra de Campobello de la frontera del relato propiamente histórico.

III. 2. La literatura como visión alterna de la historia

La literatura y la historia, que empezaron divididas desde Homero y los primeros historiadores griegos Herodoto y Tuídides, han tenido una larga y compleja relación. Aristóteles en su *Poética* ha comparado la historia con la poesía afirmando que “la historia narra lo ocurrido, lo concreto, lo inmodificable”, mientras que “la poesía, en cambio, no dice lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder.” A principios del siglo XIX, la historia y la literatura entrecruzaban la frontera que existe entre ellas. Por ejemplo, mientras Walter Scott abrió un camino a las novelas históricas con *Waveley* (1814), en Inglaterra el político e historiador Thomas Babington Macaulay escribía historia utilizando construcciones literarias en su libro *Historia de Inglaterra* (1845-1855), tomando como punto de partida poemas y novelas históricos. Babington Macaulay también aprovechó las novelas de Walter Scott para retratar las costumbres, los estilos de vida, las figuras de los bandoleros y la vida de los

campesinos en la región de Escocia.¹²² Otro ejemplo de historiador que utiliza un estilo literario es Jules Michelet. Roland Barthes analizó la estructura de los libros históricos de Michelet, tales como *Historia de Francia*, *La bruja* y *El pueblo*, y lo reclasificó no como un historiador clásico francés sino como un escritor de ficción.¹²³

Sin embargo, la confrontación entre literatura e historia se intensificó a finales del siglo XIX. Esto porque junto con la rápida industrialización en Europa las ciencias naturales penetraron con sus métodos en el campo de la historia,¹²⁴ haciendo que esta se alejara de la literatura con la ambición de reconstruir sucesos reales desde una perspectiva objetiva y científica. Es justamente aquí cuando aparece Leopold Von Ranke, padre de la historia científica y fundador del historicismo.¹²⁵ Fustel de Coulanges, en la misma época del 1888, afirmó que “la historia no es un arte, es pura ciencia.”¹²⁶

En el siglo XX empezó un movimiento que cuestionaba la historia científica y objetiva. Paul Veyne, por ejemplo, intentando aplicar el método de Foucault,

¹²² Juan José Hoyos, *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2003, p. 101.

¹²³ Roland Barthes (1984), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 428.

¹²⁴ Liliana Regalado de Hurtado, *El rostro actual de Clío: la historiografía contemporánea*, Fondo Editorial de La Pontificia Universidad, Lima, 2002, p. 18.

¹²⁵ Ham B. Gutiérrez, *Historia de México: El proceso de gestación de un pueblo*, Pearson Educación, México, 2003, p. 23.

¹²⁶ Stephen Eisenman (1994), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Eds. Akal, Madrid, 2001, p. 10.

declara que historia no es ciencia. Esto causó un debate dentro de Francia que luego se expandió a nivel internacional a través del concepto “el renacer de la narrativa” de Lawrence Stone, y el de “El texto histórico como artefacto literario” Hayden White. Así se suavizó la tensión que había entre literatura e historia. White, retomando la línea trazada por Roland Barthes sobre las semejanzas entre la historia estructuralista y el modernismo literario, expone su opinión acerca de la escritura de la historia, en contra de la tendencia tradicional de los estudios históricos que intentan seguir el método científico, y define “el texto histórico como artefacto literario”.¹²⁷

Según Hayden White, la historia como acontecimiento histórico no se relata por ella misma sino que debe ser transcrita por un historiador utilizando el modo narrativo. Por este proceso de la narración, la historia necesariamente es primero analizada e interpretada por el historiador, de manera que no se puede evitar la subjetividad ni el añadir elementos imaginativos y ficcionales en estas mismas narraciones, al igual que ocurre en un texto de ficción con el narrador:

Cada nuevo trabajo histórico se agrega a los múltiples textos posibles que

¹²⁷ Hayden White cita a Roland Barthes quien, basándose en la teoría estructuralista, habla frente al fenómeno de las ciencias modernas cerradas en su propio campo y propone una nueva conceptualización lingüístico-semiótica apuntando que cuando se escribe “el texto historiográfico ya no se considerará como un receptáculo no problemático, neutral, para un contenido supuestamente dado en su completitud”. Hayden White (1978), *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 186-187.

tienen que ser interpretados, si es que se quiere trazar fielmente un cuadro completo y riguroso de determinado medio histórico. La relación entre el pasado que se va a analizar y los trabajos históricos generados por el examen de los documentos es paradójica.¹²⁸

White intenta también revelar la estrecha relación de la historia con la literatura mostrando elementos literarios dentro de los textos históricos a los que él llama un “conjunto completo de hechos”. La propuesta se desarrolla con base en la finalidad del historiador que es explicar un pasado del cual no fue testigo presencial, por lo que no puede evitar la “invención”, algo que se hace normalmente al escribir ficción. En el orden de los hechos seleccionados de la crónica ocurren intervalos y para conectarlos se requiere de la construcción de narrativa:

La ordenación de hechos selectos de la crónica en un relato plantea el tipo de preguntas que el historiador debe anticipar y responder en el curso de la construcción de su narrativa. Esas preguntas son del tipo: “¿Qué pasó después?” “¿Cómo sucedió eso?” “¿Por qué las cosas sucedieron así y no de otro modo?” [...] Esas preguntas determinan las tácticas narrativas que el historiador debe usar en la construcción de su relato.¹²⁹

Durante el proceso de las conexiones de los relatos no se puede ser neutral,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 122

¹²⁹ Hayden White (1973), *Metahistoria*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 18.

inevitablemente se forma una trama con un juicio acerca de los hechos, lo cual identifica cuatro tipos de relato: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira.¹³⁰ Así, Hayden White consolida su propuesta de considerar a la historia como prosa narrativa.

Esta característica de la historia como artefacto literario tiene mucha importancia por insinuarse que las obras literarias también pueden ser leídas como textos históricos. White ha aclarado que la historia tiene límites que no se pueden vencer, como son el silencio o la deformación en cada versión del mismo hecho histórico; sin embargo, la literatura puede permitirse cruzar esos límites, al hablar de que “la potencialidad del modernismo literario que puede complementar y fundamentalizar la historia.”¹³¹ Esta perspectiva cuestiona el privilegio que tiene la historia oficial. Se puede decir que el hecho de que la literatura pueda reconstruir la historia es una idea política que enfrenta la hegemonía del Estado. La literatura puede funcionar como un espacio donde se relatan los acontecimientos de los olvidados, los ocultados y los oprimidos, desde un punto de vista al que no llegaría la historia como ciencia, si acentuamos la función de la literatura como herramienta, no solo como mero entretenimiento.

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 187.

III. 3. *Cartucho* como escritura alterna de la historia oficial

La tarea literaria de Nellie Campobello realizada en *Cartucho* se origina por la desafección que tenía la autora sobre la versión de la historia existente desde tiempo atrás. En plática con uno de sus hermanos, dándose cuenta de la historia olvidada de México, Campobello muestra su opinión crítica en torno a la historia que puede ocultar y manipular los hechos reales:

Una vez entre las de mis hermanos dijo: “Verás ahora como algo nuevo esta ciudad de piedras rotas, aunque ricas de leyenda, que nos hace vivir perfectamente indiferentes a la realidad. Vas a descubrir por esas fachadas que tú tanto amas, la historia de los cimientos que nos sostiene. Y, además - agregó Carlitos, riendo irónicamente-, ¿sabes?, pisamos nuestros altares, la verdadera ciudad de México está hundida metros y metros. Nosotros, claro está, vivimos en la estructura arquitectónica que está sobre los templos, y lo más interesante es que a la mayoría no nos interesa ni nos intranquiliza hecho tan curioso, puesto que caminar sobre los cráneos y efigies de nuestros antepasados es como continuar una característica muy nuestra, acaso legendaria, quizás histórica”. Yo me dije: ¿Los restos de nuestros antepasados bajo el suelo? [...] Y sí me sorprendí pensando si la historia que nos enseñan en la escuela sería también una leyenda.¹³²

En varias ocasiones, Campobello marca una distancia o una diferencia entre la historia oficial de la Revolución mexicana y la historia no oficial, que es lo

¹³² Nellie Campobello, “Prólogo a mis libros”, *op. cit.*, pp. 347-348.

que ella misma realmente vivió. Porque mientras la historia oficial enfocaba más la crueldad de la Revolución dejara fuera el esfuerzo y el sacrificio del pueblo definiéndose como un simple hecho de cambio político y olvidando el esfuerzo de otros líderes revolucionarios, de Villa y los villistas, Campobello muestra su diferente opinión desde una perspectiva de mayor simpatía y admiración por los hombres de la lucha armada a quienes ve como personas que “durante diez años siguieron viva la rebelión de los hombres que deseaban un México mejor”.¹³³

Durante su viaje a Cuba acompañada de su hermana Gloria en 1931, Nellie Campobello conoció al periodista y crítico mexicano José Antonio Fernández de Castro, al poeta norteamericano Langston Hughes quien más tarde sería traductor de su obra, y a Federico García Lorca. Es entonces y por medio de la plática con sus nuevos amigos intelectuales, cuando Campobello entendió cuál era la imagen de la Revolución mexicana que tenía la mayoría de la gente dentro y fuera de México. Debido a la gran discrepancia entre la versión oficial y la perspectiva personal de la autora, define esa imagen como “mentiras y calumnias”:

Yo, que deseaba hablar de la Revolución, quise escucharlos antes, pues

¹³³ *Ibíd.*, p. 353.

sospechaba que repetirían las mismas mentiras y calumnias, las que le habrían contado a José Antonio acerca de nuestra guerra civil y sus protagonistas, todo en torno de los Ocho mil kilómetros en campaña y algunas supuestas hazañas guerreras, suplantando hechos de armas del general Francisco Villa y de sus hombres. Me propuse, desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía y así lo expuse a mis amigos.¹³⁴

Es cuando Nellie Campobello decidió escribir la obra *Cartucho*, donde intenta distanciarse de la historia dominante del momento porque Campobello, siendo un testigo de la transformación de su país desde su niñez, expone una desfavorable perspectiva sobre la historia oficial definiéndola como una manipulación y ocultación, un acto de “negar a nuestros padres” y a “nosotros mismos”.¹³⁵ Para la escritora, un medio para franquear las limitaciones que la historia oficial y los historiadores titubeaban cruzar, fue la literatura,¹³⁶ la narrativa como una desviación:

Me defendí todo lo que pude y demostré mi desinterés al servir a causas que se podían considerar pérdidas de antemano, aunque sé que haber escrito

¹³⁴ *Ibid.*, p. 342.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 339.

¹³⁶ Nellie Campobello en los años treinta montó varias obras de ballet con tema revolucionario, como “30-30”, “Barricada”, “Clarín” y “Tierra”. Laura Cázares H, “Introducción”, en *Nellie Campobello: la revolución en clave de mujer*, *op. cit.*, p. 19. El “Baile de masas”, el “30-30” que Nellie Campobello montó fue otro medio para transmitir su perspectiva de la Revolución. El “30-30” se refiere a una carabina que fue utilizada por los villistas durante la Revolución. Este nombre también fue tomado como subtítulo de algunos de los relatos de la obra *Cartucho*: “Cuatro soldados sin 30-30” y “Los 30-30”.

aquellas páginas fue útil para la historia, ya que no para la leyenda de la Revolución; había cumplido mi deber.¹³⁷

La historia que la escritora intenta reconstruir es la de la gente marginada del momento en que fueron menospreciados como bandidos salvajes y bárbaros, como Francisco Villa y los generales villistas que también fueron olvidados aunque eran parte importante de la historia, así como los otros villistas que eran gente y vecinos de Parral.

En *Cartucho* se recrea la moralidad e ideología que estos hombres villistas seguían a pesar de lo sangriento del momento, describiéndose en la novela que los villistas fieles a las órdenes de Francisco Villa “no se acercaban para nada a las puertas de las casas, ni tan siquiera pedir agua” (“La voz del General”, 1940, p. 958), lo cual contrastaba con la imagen que de ellos se tenía como bandidos o ladrones. Francisco Villa se representa también como un líder con gran capacidad y una fuerte voz de mando:

Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado; sin probar bocado, corrieron derecho a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda. (“La voz del General”, 1940, p. 958)

¹³⁷ Ibid., p. 353.

También se describe a Pancho Villa como un líder que tenía un gran afecto por sus soldados:

Villa, al oír lo que le dijo Severo, instantáneamente le pegó un grito a sus hombres. Un grito de aquellos que él usaba para los combates, vibrantes, claros, que estremecían; “Hay que irnos a auxiliar a los muchachos, están apurados, los changos están sobre ellos. Vámonos.”

(“La voz del General”, 1940, p. 958)

La generosidad y el afecto del General no se expone solo para con su propio ejército sino aún hasta para sus enemigos. En “Las lágrimas del General Villa”, se relata una exención de Francisco Villa ante el inminente fusilamiento de un enemigo:

Nadie se atrevió a hablar. “Digan, muchachos, hablen”, les decía Villa. Uno de ellos dijo que le habían dicho que el general venía muy diferente ahora. Que ya no era como antes. Que estaba cambiando con ellos. Villa contestó: “Conchos, no tienen por qué temerle a Villa. Allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad; vuélvanse a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse; no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tenga miedo, aunque les digan lo que sea. Pancho Villa respeta a los concheños porque son hombres y porque son labradores de la tierra.”

Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le

salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos.

(“Las lágrimas del general Villa”, 1960, p. 959)

El historiador y escritor Paco Ignacio Taibo II describe esta figura en su libro biográfico sobre Francisco Villa, *Pancho Villa: una biografía narrativa*, como “un hombre que solía despertarse, casi siempre, en un lugar diferente del que originalmente había elegido para dormir” pues se sentía amenazado por sus enemigos. Bajo esta condición complicada y arriesgada de Villa, el énfasis correspondiente de la obra es significativo para reinterpretar la figura contra la imagen de bandolero, ladrón, asaltante de caminos o cuatrero. En la escena citada, además de la generosidad, se puede sumar la tolerancia del General que busca justicia y paz por medio de la comunicación lateral y de igualdad, sin autoritarismo ni arbitrariedad. En el epígrafe del mismo libro, Paco Ignacio Taibo II cita las palabras de Pancho Villa: “*Amigo, la historia de mi vida se tendrá que contar de distintas maneras*”.¹³⁸

Por su parte, en *Cartucho* los generales villistas no muestran ninguna actitud de mansedumbre o fatalidad ante la muerte. Son decisivos, sin miedo aun en situaciones extremas dando así sentido a su propia vida y logrando ser dueños de su muerte.

Según Elena Poniatowska, diferente a los franceses quienes pudieron ser

¹³⁸ Paco Ignacio Taibo II, *Pancho Villa: Una biografía narrativa*, Planeta, México, 2006, p.4.

dueños de su propia muerte buscando la muerte heroica, como la que Simone de Beauvoir le propició a su madre, o la muerte de Goethe que exclama en el lecho de su agonía, los mexicanos conciben la muerte como algo simplemente cruel o que no vale la pena. Sin embargo, en *Cartucho* se expone a los generales villistas como dueños de su propio espíritu y conscientes de su destino. En los fragmentos donde se relatan las muertes de estos generales villistas se puede ver el orgullo con que enfrentan su muerte:

Un día fueron a Columbus. Pablo y Martín López idearon quedar toda la población. [...] Francisco del Arco, un coronel carrancista muy elegante, arregló que unos hombres le entregaran al herido. [...] Pablito, sostenido por una muleta y un bordón, fue traído a Chihuahua. [...] Agarró su muleta (Pablo), se colgó de ella, bajó los ojos y se miró las piernas heridas; tímidamente levantaría la cara como preguntando: ¿qué, ya nos vamos? Lo fusilaron (a Pablo) frente al pueblo. (Existen muchos retratos de este acto.) Como última voluntad pidió el no morir frente a un americano que estaba entre la multitud. “No quiero morir frente a ése” dijo, con energía, el tímido y joven general.

(“La muleta de Pablo López”, 1940, p. 946)

En *Cartucho* no se retrata solo a grandes generales, a Villa y a los generales villistas, sino que se relata sobre los jóvenes soldados sin nombre, incluso niños y mujeres como Kirilí, Peet, Zafiro, Zequiél, Mochito, Nacha Cenicerros, entre otros. Así se amplía la esfera de visión en el tratamiento de las luchas

revolucionarias.

Como se ha mencionado anteriormente, en la época desde la primera publicación de *Cartucho* hasta unas décadas después, la Revolución mexicana fue considerada como un fracaso, llena de violencia y crueldad, definida con el apodo de la “bola”.¹³⁹ En ese entonces, durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, poniendo mayor énfasis solo en el triunfo del nuevo gobierno en lo político, se estaban olvidando los esfuerzos y los sacrificios de las masas que protagonizaron aquella lucha, siguiendo sus ideales para mejorar el país y su pueblo. Carlos Monsiváis comentó que la mayoría de los intelectuales opinan que la Revolución mexicana no operó “el milagro de redimir en su sentido literal y cristiano a una masa condenada a la esclavitud por maldad ajena y parálisis propia.”¹⁴⁰ Parra explica que para establecer la hegemonía del Estado, Calles tuvo que contener diversos impedimentos como la revueltas en aéreas rurales y el poder regional de los caudillos militares.¹⁴¹

Por el contrario, en *Cartucho* no se muestra abstractamente “la barbarie de la Revolución”,¹⁴² sino que se retratan sufrimientos y pormenores de las masas e individuos mediante un proceso de individualización de los personajes que

¹³⁹ Alejandro Gómez Maganda, *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*, Porrúa, México, 1998, p. 206.

¹⁴⁰ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1012.

¹⁴¹ Max Parra, *op. cit.*, p.13.

¹⁴² Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”, *art. cit.*, p. 82.

participaron en el momento bélico, desprendiéndolos de la masa, aunque sin tratarse de “la narración de los movimientos de contingentes anónimos, grupos aglomerados”.¹⁴³ Así muestra en detalle “su condición humana, su cercanía a la tierra, su capacidad de goce, su temor a lo inesperado, su proximidad a la muerte”.¹⁴⁴

Es notorio el primer fragmento de la novela, “Él”, que en la primera edición estaba titulado como “Cartucho”. En este fragmento aparece un personaje desconocido de quien no se sabe ni el nombre, solo se le conoce por su apodo Cartucho, un sobrenombre de símbolo bélico: “un pequeño cilindro de cartón relleno de pólvora”.¹⁴⁵ Cartucho acaba su vida muerto como cualquier otro personaje de los demás fragmentos. A la muerte de Cartucho, otro personaje, José Ruiz filosóficamente dice: “-Cartucho ya encontró lo que quería. [...] El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos.” Es un diálogo que le da sentido a la muerte de un ser anónimo, individualizando y al final convirtiendo lo más personal en lo más colectivo.¹⁴⁶

En *Cartucho*, en la individualización de cada muerto anónimo no se establece una dicotomía ideológica ni moral sin exhibir la diferencia entre el

¹⁴³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ Blanca Rodríguez, “Imágenes bélicas en Cartucho” en *Nellie Campobello: la Revolución en clave de mujer*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁶ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 25.

asesinato y el heroísmo, aunque no se puede negar en cierto modo la dicotomía de la novela por su intención contraria a la historia oficial. Lo anterior debido a que no analiza el por qué de los acontecimientos, sino solo describe cómo fueron. Entonces, el propósito explícito de reivindicar a esos bandidos villistas no es para autenticar su buen nombre, sino simplemente para rescatar sus nombres olvidados y sus descripciones.

La voluntad de la escritora es, además de reconstruir la imagen de Villa y los generales villistas concebidos como bandidos en aquel momento, reivindicar el papel de los hombres desconocidos o de las masas populares como propiamente históricos, los cuales tejen la historia con la misma fuerza que tendrían los militares o los héroes oficiales. Cada relato de los fragmentos trata lo ocurrido a los personajes anónimos que vivieron en Parral durante la lucha, o de la figura de Francisco Villa que fue menospreciado en aquel momento. Esos hombres despreciados, que no se registraban en la historia oficial, se reviven con mayor valor dentro de la novela, convirtiéndose en los subtítulos de cada fragmento.

Las olvidadas historias de los menospreciados se rescatan en *Cartucho*. En el fragmento de “Las cinco de la tarde” donde se relata la muerte de los hermanos Portillo, unos revolucionarios anónimos, se aclara el enfoque de la novela hacia la historia de los olvidados, los despreciados o los de abajo,

aludiendo el momento del acontecimiento como “una tarde borrada en la historia de la Revolución” (1940, p. 935).

Por otra parte, *Cartucho* pretende rescatar las experiencias de las mujeres durante la Revolución y su sentido. Esta obra se considera como uno de los textos importantes para entender a las mujeres de la Revolución mexicana, junto con las obras de Elena Poniatowska *Hasta no verte, Jesús mío* y *Las soldaderas*.¹⁴⁷ La misma Elena Poniatowska en *Las soldaderas* aprecia el libro *Cartucho* de Nellie Campobello, indicando que la obra muestra una visión más exacta de la Revolución mexicana al detallar toda la tragedia de esta lucha. Esta obra da a las mujeres su lugar en la Revolución mexicana, reconociendo el sufrimiento y el dolor de las mujeres que vivieron y participaron en la lucha, por medio de la descripción de las vecinas y de la madre de la narradora. Podemos citar aquí una de las anécdotas que relata sobre la tentativa de secuestro de una niña:

-Aquí están sus hombres-dijo mamá.

-No son míos, yo acabo de pasar y me sorprendí de ver una caballada aquí; por eso he llegado.

Se sentó, cruzó la pierna y se puso a hacer un cigarro. Los hombres le vieron,

¹⁴⁷ S/A, “Mujeres en la Revolución, textos feministas para mujeres policías”, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 7 de marzo de 2012, disponible desde Internet en: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/6269-109-12-> [con acceso el 30 de abril de 2012].

no dijeron nada y fueron saliendo poco a poco, sin volver la cara.

-¿No era nada serio? –dijo él, riéndose.

-No, realmente-contestó mamá tranquila-;caprichos de los soldados.

El general Agustín García había ido a robarse a Irene y se contentó con la guitarra. (“Agustín García”, 1940, p. 932)

Lo que se destaca, sobre todo, es la descripción de la mamá expresada con una profunda estimación, como alguien que tiene un papel igual que los luchadores heroicos revolucionarios. Esta alabanza inclinada hacia su madre culmina en *Manos de mamá*, otra obra escrita por Nellie Campobello, publicada un año después de la primera publicación de *Cartucho*, la cual está llena de elogios para la madre de la narradora. A pesar de que se expone a la mamá como cualquier estereotipo tradicional, abnegada y sacrificada para su familia, por otro lado se le representa claramente como un personaje fuerte y valiente que siempre combate por sus ideas revolucionarias hasta para ayudar a los enemigos:

Se dedicaba con verdadero amor a ayudar a los soldados; no importaba de qué gente fuera.

-¿Para qué levantó a esos hombres? ¿No sabía usted que son enemigos?

-Míos no lo son; son mis hermanos.

-Pero son unos salvajes. ¿Usted protege a los que asaltan?

-Para mí ni son hombres siquiera -dijo ella, absolutamente serena-. Son como niños que necesitaron de mí y les presté mi ayuda. Si ustedes se vieran

en las mismas condiciones, yo estaría con ustedes.

(“Gente de tropa” de *Las manos de mamá*)¹⁴⁸

Esta perspectiva hacia su madre la había reflejado la autora previamente en *Cartucho*. Se puede apreciar en el fragmento “Los heridos de Pancho Villa”:

Decían que aquellos hombres eran unos bandidos; nosotros sabíamos que eran hombres del norte, valientes, que no podían moverse, porque sus heridas no los dejaban. Yo sentía un orgullo muy adentro, porque mamá había salvado aquellos hombres. Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser útil en algo. Mamá le preguntó al oficial qué iban a hacer con aquellos hombres “Los quemaremos con chapopote al salir de aquí y volaremos el carro” -dijo chocantemente el oficial.

Mamá tuvo que ir a la estación; ellos querían saber por qué los habían llevado al hospital. Mamá contestó lo de siempre: “Eran heridos, estaban graves y necesitaban cuidados.” Contestó que no conocía a nadie, ni al general -sabían que ella estaba mintiendo y la dejaron. (“Los heridos de Pancho Villa”, 1940, p. 953)

Últimamente, la historia ha reconocido la contribución de las mujeres en la Revolución mexicana y ha entendido su sufrimiento. La historia oficial dejó sus participaciones en el silencio y en los corridos que las cantaban de un modo romántico encarcelándolas dentro de las imágenes como valientes, rabiosas,

¹⁴⁸ Nellie Campobello, “Las manos de mamá”, *La novela de la Revolución Mexicana*, *op. cit.*, p. 980.

leales y trabajadoras, sin alcanzar a saber su dolor y angustia. A pesar de que se ha mencionado a las mujeres en varias áreas como historia, pintura o literatura, a ellas siempre se les ha llamado y referido como a un grupo de gente, como “sesenta soldaderas”, o “mujeres” sin nombres individuales o como sostenimiento de los hombres “uno de los dorados”.¹⁴⁹

Elena Poniatowska en *Las soldaderas*, libro de colección de fotografías, intenta rescatar las historias de las mujeres de la Revolución mexicana llamadas soldaderas. Poniatowska busca el origen de la palabra soldadera desde “soldada” que los soldados llevaban durante la lucha para emplear a una mujer como sirvienta. Estas mujeres iban al cuartel a cobrar su sueldo o soldada. De ahí provino el nombre de soldadera.¹⁵⁰ Poniatowska retrata el sufrimiento y la tragedia de las mujeres durante la Revolución, explicando que la mayoría en ese tiempo eran robadas o violadas y no tenían otra alternativa que volverse soldaderas. También reconoce el esfuerzo de las soldaderas en su participación revolucionaria:

Sin las soldaderas no hay Revolución Mexicana: ellas la mantuvieron viva y fecunda, como a la tierra. Las enviaban por delante a recoger leña y a prender la lumbre, y la alimentaron a lo largo de los años de guerra. Sin las soldaderas, los hombres llevados de leva hubieran desertado. Durante la guerra civil de

¹⁴⁹ Elena Poniatowska (1999), *Las soldaderas*, Era-INAH, México, 1999, pp. 9-11.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 20.

España, en 1936, los milicianos no comprendían por qué no debían regresar a su casa en la noche. Dejaban la trinchera vacía, el puesto de vigía, el cuartel, y se iban tan tranquilos a meterse a su propia cama. En México, en 1910, si los soldados no llevan su casa a cuestras: su soldadera con su catre plegadizo, su sarape, sus ollas y su bastimento, el número de hombres que habrían corrido a guarecerse a un rincón caliente hubiera significado el fin de los ejércitos.¹⁵¹

De esta forma, la novela incluye la intención de la escritora de modificar la historia oficial concebida por ella como llena de injuria, unilateral y artificial. La intención de la obra va más allá que el solo escepticismo de la objetividad de la versión oficial de los hechos; una intención de denso carácter político, la cual podríamos presumir que es un enfrentamiento contra la historia políticamente sincronizada, con el fin de derribarla por medio de una idea adversa:

La verdad debe decirse. Nosotros, los hijos de los verdaderos revolucionarios, tenemos la obligación de hablar y pedir que se descorra la cortina. [...] 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.¹⁵²

El rechazo que tuvo la obra, el cual la escritora preveía desde antes de

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁵² Nellie Campobello, "Prólogo a mis libros", *op. cit.*, p. 371.

escribirla, comprueba también el carácter político de *Cartucho*. Campobello comenta que desde que escribió un artículo en *Revista de Revistas*, el mismo año que publicó *Cartucho* para elogiar la vida y la actitud del general Francisco Villa, recibió el rechazo incluso por parte del Jefe Máximo, Plutarco Elías Calles.¹⁵³ A pesar del prestigio con el que ya contaba como coreógrafa y de las amenazas desde la más alta autoridad, Campobello decidió escribir la novela convirtiéndose así en “la primera autora que reivindicó a Villa”.¹⁵⁴ Al escribir *Cartucho*, pide al ámbito de la oposición calificándolos como “los calumniadores” y “los enemigos de la verdadera Revolución” que “detengan su acción destructora, que hagan que la razón impere”, a fin de defender a los que lucharon en el Norte buscando los mejores intereses para la patria. La autora lo menciona más claramente describiendo quiénes eran sus detractores:

Me refiero a personas que habían estudiado en Europa y en las escuelas de la dictadura, y también a gentes educadas en las escuelas del gobierno impuesto con apoyo de los Estados Unidos. Me refiero a aquel señor que, diciéndose maderista y vengador del mártir Francisco I. Madero, fue un traidor a Madero y a sus doctrinas; al que aprovechó las múltiples y brillantes batallas de Francisco Villa, al cual también traicionó; a ese señor cuyas huestes asesinaron tanta gente de nuestras familias y robaron aun a los más pobres; a ése a quien suelen decir gran hombre y que en sus empeño de suprimir la

¹⁵³ Nellie Campobello en Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 418.

¹⁵⁴ Ídem.

Secretaría de Educación Pública llegó a cesar a todos los maestros para no pagarles. [...] ¿Quién ignora que la instrucción primaria -en algunos lugares del Norte- se impartía en los hogares deshechos por los carrancistas?¹⁵⁵

Este propósito de la novela se vincula con el concepto de la “historia desde abajo”. Esta conceptualización se refiere a una historia vista y construida con base en la historia de la gente común,¹⁵⁶ la cual se plantea un enfoque obrero y campesino diferente a las historias de glorificación creadas sobre elites y gobernantes. Este concepto tiene su raíz en historiadores como Michelet, Georges Lefebvre, Marc Bloch y George Rudé, quienes tuvieron interés sobre el “pueblo” durante la Revolución francesa.¹⁵⁷

E. J. Hobsbawm, siguiendo los estudios de George Rudé, destaca la importancia de la “historia desde abajo” por su función de abrir el estudio de la historia a un nivel más amplio. Hobsbawm acentúa que dentro de la “historia desde abajo” se puede explicar, además de los hechos ocurridos, el contexto de los acontecimientos y la razón del porqué esta historia contiene detalles, como reflejando con eficiencia el valor del sistema social. También menciona el hecho de que entender el pasado nos ayuda a comprender el presente y hasta el

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 339.

¹⁵⁶ E. J. Hobsbawm, “History from below: some reflections”, en *History from below: studies in popular protest and popular ideology*, Frederick Krantz (ed.), Basil Blackwell, New York, 1988, p. 13.

¹⁵⁷ Francisco Javier Gómez Carpinteiro, “La prosa de los ‘futurufos’. Renegados y oaxaqueños en el México poselectoral”, *Bajo el volcán*, núm. 11, 2007, p. 65.

futuro. El trabajo de descubrir la vida y el pensamiento de la gente común del pasado tal y como es y rescatarlo, nos llevaría a nosotros, como gente igualmente desconocida y común, a entender los problemas de la sociedad de ahora y buscarles solución.¹⁵⁸

Podríamos concluir que la obra *Cartucho* funciona como una “historia desde abajo”, que relata lo sucedido entre la gente común del Norte de México en aquellos días, acontecimientos que no fueron contados debido a la presión ni a la sombra de la historia oficial que mostraba solo los hechos bélicos o heroicos de la Revolución. Al final, esta “historia desde abajo” de *Cartucho* ayuda a tener otro tipo de perspectiva más comprometido para entender la Revolución mexicana.

Sin embargo, como indica Antonio Gramsci, “la historia de las clases subalternas no es simple”,¹⁵⁹ porque las historias disgregadas y discontinuas que se tratan pudieran revelar contradicciones y desigualdades que las versiones oficiales de la sociedad ocultan. Aquí se encuentra la razón de que Nellie Campobello decidiera y escogiera el camino de la literatura para ofrecer una historia alterna.

¹⁵⁸ E. J. Hobsbawm, *art. cit.*, pp. 26-27.

¹⁵⁹ Francisco Javier Gómez Carpinteiro, *art. cit.*, p. 78.

Conclusiones

Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México de Nellie Campobello, publicada en 1931, constituye uno de los primeros esfuerzos por reivindicar a los líderes y a los sujetos olvidados o marginados de la Revolución Mexicana en su época. La publicación de la novela coincide con el periodo histórico cuando bajo los regímenes posrevolucionarios recién establecidos se habían olvidado de caudillos como Francisco Villa y Emiliano Zapata, por la polarización de los actores involucrados como bandos a favor o en contra de la Revolución, así como del sufrimiento del pueblo que había vivido cruentos años de lucha.

La divulgación del proyecto del nuevo régimen se realizó por medio de la literatura y contribuyeron en ello la mayoría de los escritores del momento, como Mariano Azuela, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. Sin embargo, Nellie Campobello se ubica en diferente posición. Recrea en su obra esas historias olvidadas por ser marginales, reflejando la pasión y simpatía que ella misma tenía por el movimiento revolucionario y por algunos participantes, como Francisco Villa y el grupo de los villistas. Esta postura particular puso a la autora de frente a la situación histórica y política, y su desafío contra la literatura del momento fue un acto de rebeldía.

Además de que *Cartucho* se diferencia de las otras obras de la década por su perspectiva histórica particular, esta novela se singulariza por su estilo literario que toma como narrador la voz de una niña. La narración de la niña en *Cartucho* presenta una inocencia que la hace ajena a juicios subjetivos de los hechos. La voz de niña que describe los acontecimientos de su pueblo durante la Revolución sin criticar ni juzgar ni incluir valoración ética alguna, deja a los lectores libres para que desarrollen su propia opinión al respecto, logrando de esta manera contar historias que pueden considerarse como trágicas de una forma natural y reflejando así la crueldad del momento histórico de la Revolución con mayor eficiencia.

Esta misma voz de niña es reflejada por la voz de mujer adulta que trae al presente del discurso los sucesos ocurridos en el pasado, por medio de la memoria de esta narradora y de los personajes. Los recuerdos de la narradora juegan un papel como memoria individual que se integra a una memoria colectiva, reavivando tanto lo que vio por la ventana como lo que le contaron su mamá y otras personas del pueblo durante su niñez, cumpliendo así el papel de narradora de una colectividad. La memoria colectiva actualizada en *Cartucho* contrasta con la memoria institucional que prevalecía en aquellos años, reflejada en los textos hoy canonizados de la Revolución que mostraban una versión de los hechos de manera más conveniente a los intereses del momento

histórico y social de los regímenes posrevolucionarios. En *Cartucho*, desde la memoria individual de una niña, se integra la memoria colectiva que contrasta con la memoria institucional del momento.

En esta tesis hemos revisado la configuración de la narradora y las diferentes focalizaciones que se integran en *Cartucho*, siguiendo la propuesta teórica de Mieke Bal, para apreciar la conformación de lo colectivo a través de lo personal ya que la voz de la niña narra reconstruyendo la propia experiencia basada en lo que sus ojos han visto, pero también en lo que le contaron su mamá y otros personajes, cumpliendo así el papel de narradora de una colectividad al recompilar las visiones de otros. En todos los casos de la novela, el narrador es la voz de la niña y está estructurado a base de fragmentos que presentan una narración vinculada a un personaje (NP) y otros que presentan narración de tipo exterior (NE). La focalización se realiza en una forma más diversa. No presenta a la niña como focalizador dominante sino que muestra las imágenes percibidas por otros individuos contemporáneos a la narradora, todos ofreciendo perspectivas particulares. Con ello se puede entender que la suma de estos puntos de vista (focalización), así como la voz del pueblo (narrador), le imprimen al texto un mayor poder de expresión.

Estas estrategias utilizadas en la obra muestran una perspectiva más neutral a través de la voz de la narradora niña y una mayor disuasión por medio

de las varias visiones reflejadas desde múltiples focalizaciones. Se podría decir, entonces, que la novela gana en verosimilitud y en persuasión cumpliendo con el fin que Nellie Campobello pretendía con su obra: difundir su verdad diferenciándose de los otros escritores y de las otras visiones originadas desde la historia oficial.

En esta investigación, hemos analizado los mecanismos discursivos de la novela de Nellie Campobello utilizados para representar su versión de la historia. El punto de partida de este proyecto se basó en la propuesta que considera la función de la literatura como visión alterna de la historia, la cual ha sido discutida por largo tiempo. Hayden White ha señalado los límites que la historia no puede superar por la subjetividad que un historiador no puede evitar al escribir su discurso histórico, y en su propuesta se destaca el importante papel de la literatura que no pocas veces complementa y fundamenta la historia. Esta perspectiva cuestiona el privilegio que tiene la historia oficial. Se puede decir que el hecho de que la literatura pueda reconstruir la historia es una idea política que enfrenta la hegemonía del Estado, lo cual Nellie Campobello intenta hacer a través de su novela.

El acercamiento de Nellie Campobello en su versión de la historia es diferente de la historia oficial. En *Cartucho* muestra la violencia y la crueldad de la lucha que sufrieron personas ordinarias individualizando y concretando

cada momento que tuvo que enfrentar la gente. Especialmente las olvidadas historias de los villistas se rescatan en *Cartucho* donde no se muestra abstractamente “la barbarie de la Revolución”, en lo cual la historia oficial prefería concentrarse, sino que se retratan sufrimientos y pormenores de las masas y de individuos mediante un proceso de individualización de los personajes que participaron en el momento bélico, desprendiéndolos de la masa. Su novela propone una visión humanista reflejando así la tragedia de cada individuo, al mismo tiempo que presenta la de toda la nación mexicana para, al final, hacer reflexionar al país entero sobre la tarea nacional. Así, utilizando la experiencia personal, Campobello revela otro lado olvidado de la historia oficial y expone otra posibilidad de interpretar la historia. Finalmente, la escritura en *Cartucho* de Nellie Campobello es un logro estético que pone en la voz de la niña la pluralización de las experiencias e historias del complejo fenómeno histórico que constituyó la Revolución Mexicana.

Bibliografía

Aboites Aguilar, Luis, "El último tramo, 1929-2000", en *Nueva historia mínima de México*. El Colegio de México, México, 2004, pp. 262-302.

Aguilar, Juan Bautista, "Prólogo", en *Nellie Campobello. Obra reunida*. FCE, México, 2007, pp. 11-26.

Aguilar Mora, Jorge, "El silencio de Nellie Campobello", en *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*. Era, México, 2000, pp. 9-42.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Cátedra, Madrid, 1990.

Barthes, Roland (1984), *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 2009.

Brushwood, John S. (1966), *México en su novela*, trad. Francisco González Aramburo. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Campobello, Nellie, *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*. Integrales, Xalapa, 1931.

_____ (1940), *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México. La Novela de la Revolución Mexicana*. SEP-Aguilar, México, 1960.

_____ (1932), *Las manos de mamá. La novela de la Revolución Mexicana*, Antonio Castro Leal (ed.). SEP-Aguilar, México, 1960.

_____ (1959), "Prólogo a mis libros", en *Obra reunida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, pp. 335-372.

Carballo, Emmanuel (1965), *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño, México, 1989.

Castro Leal, Antonio, *Novela de la Revolución Mexicana*, 4t. SEP-Aguilar, México, 1960.

_____, “Nellie Campobello”, en *La novela de la Revolución Mexicana*, SEP-Aguilar, México, 1960. pp. 923-925.

Cázares H, Laura, “Introducción”, en *Nellie Campobello: la revolución en clave de mujer*. CONACULTURA-FONCA, México. 2006, pp. 17-26.

Chang-Rodríguez, Eugenio, “La Novela de la Revolución Mexicana y su clasificación”, *Hispania*, vol. 42, núm. 4, 1959, pp. 527-535.

Dessau, Adalbert (1967), *La Novela de la Revolución Mexicana*, trad. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Eisenman, Stephen (1994), *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Eds. AKAL, Madrid, 2001.

Eliás Caro, Jorge Enrique, “Influencias de la Revolución Mexicana en los movimientos obreros y sindicales en Colombia”, *Los nustramericanos: su historia*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, marzo de 2011, <http://www.centrocultural.coop/blogs/nustramericanos/wp-content/uploads/2011/03/ponencia-revolucion-mexicana-y-movimientos-obreros.pdf> [con acceso el 21 de febrero de 2012].

Fornet, Jorge, *Reescrituras de la memoria*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994.

Gaona Figueroa, Leticia, *Historia de México: de la era revolucionaria al sexenio del cambio*, vol. II. Pearson Educación, México, 2007.

Garciadiego, Javier, “La Revolución”, en *Nueva Historia mínima de México*. El Colegio de México, México, pp. 225-261.

Glantz, Margo, “Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?”, *Actas del*

XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IV, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (eds.). Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 227-242.

Gómez Carpinteiro, Francisco Javier, “La prosa de los ‘futurufos’. Renegados y oaxaqueños en el México poselectoral”, *Bajo el volcán*, núm, 11, 2007, p. 61-82.

Gómez Maganda, Alejandro, *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*. Porrúa, México, 1998.

González Rojo, Enrique, “Épica y economía”, *Contemporáneos*, año 1, núm. 5, octubre de 1928, pp. 208-210.

González Saravia, María, *Cartucho hacia la reconfiguración de la realidad*. Universidad de Colima, Colima, tesis, 2007.

González y González, Luis, *Viaje por la historia de México*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena, “Pancho Villa imaginado por Nellie Campobello”, en *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*, Laura Cázares H. (ed.). CONACULTURA-FONCA, México, 2006, pp. 95-104.

_____, “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”, en *Doscientos años de narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 2, Rafael Olea Franco (ed.). El Colegio de México, México, pp. 75-92.

Gutiérrez, Ham B., *Historia de México: El proceso de gestación de un pueblo*. Pearson Educación, México, 2003.

Guzmán, Martín Luis (1928), *El águila y la serpiente*. Porrúa, México, 1998.

Hobsbawm, E.J., “History from below: some reflections”, en *History from below: studies in popular protest and popular ideology*, Frederick Krantz (ed.). Basil Blackwell, New York, 1988, pp. 13-17.

Hoyos, Juan José, *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.

Katz, Friedrich, *Pancho Villa*. Era, México, 2000.

Kovalev, E.V., “Transformaciones políticas y sociales en México de 1930 a 1960”, en *Ensayos de historia de México*. ECP, México, 1983, pp. 152-154.

Krauze, Enrique, *Biografía del poder: caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*. Tusquets, México, 1997.

Lagos, María Inés, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Ed. Cuatro Propio, Santiago, 1996.

Legrás, Horacio, “Martín Luis Guzmán: el viaje de la revolución”, *MLN*, vol. 118, núm. 2, marzo de 2003, pp. 427-454.

Martínez, José Luis, “Julio Jiménez Rueda”, Academia Mexicana de la Historia, disponible desde Internet en: http://www.acadmexhistoria.org.mx/miembrosA/NT/res_julio_jimenez_rueda.pdf [con acceso el 28 de mayo de 2012].

Monterde, Francisco (ed.), (1958), *Mariano Azuela. Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Monsiváis, Carlos (1976), “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*. El Colegio de México, México, 2000, pp. 957-1076.

Olea Franco, Rafael, “Una revolución en la literatura y en la historia”, en *Encuentro de mexicanistas. Educación, ciencia y cultura*. Amberes, septiembre de 2010.

Ortiz de Montellano, Bernardo (1930), *Obras en prosa*. UNAM, México, 1988.

Parra, Max, “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, 1998, pp. 167-186.

_____, *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. University of Texas, Austin, 2005.

Pineda, Francisco, “Chinameca: operaciones de estado sobre la imagen de Zapata”, *Revista Memoria*, octubre, 2010, pp. 37-44.

Poniatowska, Elena, *Las siete cabritas*. Era, México, 2000.

_____, *Las soldadereas*. Era-INAH, México, 1999.

Portal, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Leopoldo Zea (pról.). Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

Pratt, Mary Louise, “Mi cigarro, mi Singer y la Revolución mexicana: La danza ciudadana de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núm. 206, enero-marzo, 2004, pp. 253-273.

Pulido Herráez, Begoña, “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución Mexicana”, en *Discursos y conflictos*. UNAM, México, pp. 31-51

Regalado de Hurtado, Liliana, *El rostro actual de Clío: la historiografía contemporánea*. Fondo Editorial de La Pontificia Universidad, Lima, 2002.

Ricoeur, Paul (2000), *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira. Trotta, Madrid, 2003.

Rivera López, Sara, “Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello”, en *Nellie Campobello: la Revolución en clave de mujer*. CONACULTURA-FONCA, México, 2006, pp. 51-58.

Rodríguez, Blanca, “Imágenes bélicas en Cartucho”, en *Nellie Campobello: la Revolución en clave de mujer*, Laura Cázares H. (ed). CONACULTURA-FONCA, México, 2006, pp. 39-50.

Rosrolli de Bredan, Graciela, *Glosario de términos literarios y cinematográficos*. Universidad Nacional del Sur, Buenos Aires, 2000.

Ruiz Abreu, Álvaro, “Silencio y memoria de la Revolución: Revueltas y Muñoz”, en *Doscientos años de narrativa mexicana del siglo XX*, Rafael Olea Franco (ed.). El Colegio de México, México, 2010, pp. 155-170.

S/A, “Mujeres en la Revolución, textos feministas para mujeres policías”, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 7 de marzo de 2012, disponible desde Internet en: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/6269-109-12-> [con acceso el 30 de abril de 2012].

Schlarman, Joseph H. L., *México, Tierra de volcanes: de Hernán Cortés a Luis Echeverría Álvarez*. Porrúa, México, 1973.

Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. Grijalbo, México, 1987.

Sommers, Joseph (1968), *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*. Monte Ávila, Caracas, 1969.

Taibo II, Paco Ignacio, *Pancho Villa: Una biografía narrativa*. Planeta, México, 2006.

White, Hayden (1978), *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

_____ (1973), *Metahistoria*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

국문초록

멕시코 혁명소설 『카르투초: 멕시코 북부지방의 혁명 전쟁 이야기』 연구 -멕시코 혁명에 대한 또 다른 시각-

서울대학교 인문대학원
서어서문학과
김동주

넬리 캄포베요의 『카르투초: 멕시코 북부지방의 혁명 전쟁 이야기』(1931)는 주요한 멕시코 혁명소설로 최근 그 가치를 재조명 받고 있다. 혁명기간 동안 멕시코 북부지방의 치와와주 파랄에서 유년기를 보냈던 작가의 체험을 과편화된 텍스트의 형태로 드러낸다. 작가는 멕시코 혁명이라는 거대한 역사적 소용돌이 속에서 자신을 포함한 가족과 이웃이 겪었던 참혹한 전쟁 경험을 유년화자의 목소리를 통해 회상하고 재현한다.

멕시코 혁명은 당대 혁명을 경험했던 여타 작가들의 문학적 소재가 되어 다수의 작품을 배출했다. 대표적 작가로 마리아노 아수엘라(Mariano Azuela), 마르틴 루이스 구스만(Martín Luis Guzmán), 라파엘 무뇨스(Rafael F. Muñoz) 호세 루벤 로메로(José Rubén Romero) 등이 거론된다. 실제 전쟁 체험을 생생하게 형상화 하여 멕시코 혁명의 역사를 조망하는 이들 소설은 19세기까지 이루어진 유럽 모방적 글쓰기를 극복하고 중남미 내부의 현실을 자각하고 있다는 점에서 긍정적으로 평가되었다. 또한, 민족국가 건설을 위한 국민화 과정에 긍정적인 영향을 미친 작품들로 그 가치를 인정받은 바 있다. 아울러 공통 주제를 다루는 동시대의 작품들과 더불어 멕시코 혁명 소설이라는 독립된 소설 담론을 형성해 왔다.

하지만 최근 학계에서는 다른 흐름이 감지되고 있다. 혁명의 종결과 함께 대두된 멕시코의 국민 통합 담론인 메스티소 민족주의에 대해서 지금까지의 긍정적 평가를 거두고 비판적 논의를 시도하는 것이다. 문학계의 연구 동향도 변화된 비평 방향을 제시한다. 무엇보다도 혁명이 종결된 이후 제도화된 혁명 세력이 이데올로기에 따라 문화를 재배치하는 과정에서 멕시코 혁명 문학에 대한 수 많은 담론의 가능성을 봉쇄하고 의미를 축소시켜 왔음을 지적한다. 특히 라파엘 올레아 프랑코는 멕시코 혁명 소설이라는 정전화된 장르에 은닉된 정치적 전략을 폭로하고 비판한다. 혁명 이후 제도화된 정치 체제가 이전 전통을 붕괴하고 새로운 전통을 만들기 위해 ‘메스티소 민족주의(mexicanidad)’ 담론을 인위적으로 구성, 보급했는데

여기에 멕시코 혁명 소설이라는 장르가 정치적으로 이용되었다는 문제의식이다.

이상의 내용을 바탕으로 넬리 캄포베요의 작품은 크게 두 가지 측면에서 논의될 수 있다. 첫째는 당대의 정치적 통제에도 불구하고 넬리 캄포베요가 도전적인 이데올로기를 유감없이 발휘하여 저항하고 있다는 점이다. 1931년 초판본의 순탄하지 않았던 수용 과정이 작품이 공적 권력의 메커니즘에 대항하는 글쓰기를 시도하였음을 시사하며 동시에 작가들에게 자기 검열이 강요되던 정치적, 역사적 상황을 반증한다. 둘째는 작품의 화자 설정이 작가의 독특한 역사의식을 표현하기 위한 전략적인 서사장치라는 점이다. 동시대 멕시코 혁명 소설의 화자는 대개 ‘지성인, 군사 지도자, 군인’으로 제시되어 있는 반면 『카르투초』는 어린 소녀 화자를 내세운다. 작가 넬리 캄포베요는 엠마누엘 카르바요와의 인터뷰에서 “정치적 비판과 감시에서 벗어나 은폐되고 왜곡된 역사적 사실을 증언하기 위하여 서사 전략으로서 소녀의 목소리를 채택했”음을 직접 밝힌 바 있다. 이점에서 작품의 서술적 목소리와 작가의 저술 행위 사이에 어떤 관계가 있는지 살펴보는 것이 중요하다. 따라서 본 연구의 목적은 첫째, 화자의 기능이 작품에서 어떠한 방식으로 구현되는지와 둘째, 이와 같은 형식적 장치를 통해 표현해내고자 한 작가의 역사 의식은 무엇인지 살펴보는 것에 주안점을 두었다.

먼저 첫 번째 장에서는 작품에 대한 본격적인 논의에 앞서 멕시코 혁명 소설로서의 『카르투초』의 문학사적 위치를 규명하기 위해 멕시코 혁명 소설의 장르적 특징과 장르의 형성과정을 정리한다. 그리고 1931년과 1940년, 두 차례에 걸쳐 이루어진 작품의 수용 과정을 당시의 역사적, 사회적 배경과 연관하여 추적해보겠다.

두 번째 장에서는 작품의 서사 양식을 다룬다. 미케 발(Mieke Bal)의 논의를 방법론으로 취하여 화자의 서술형식과 초점화 방식을 파악한다. 이 같은 서사 장치가 표출하는 소설의 의미 구조는 주목할 만하다. 작가의 유년시절을 상기시키는 화자의 개인적인 목소리는 다양한 집단적 관점을 대변하고, 결과적으로 제도화된 공적 역사와 동시대의 소설작품에 대해 대항적이고도 대안적인 견해를 제시하고 있음을 파악할 수 있기 때문이다.

마지막 장에서는 『카르투초』가 어떠한 관점으로 멕시코 혁명을 바라보는지 분석한다. 역사 서술에 내재된 문학성을 인정한 헤이든 화이트(Hayden White)의 역사론을 적용하여 넬리 캄포베요가 이 소설을 공적 역사에 대한 대항 기제로 제안하고 있음을 이해하고자 한다.

주요어: 넬리 캄포베요, 멕시코 혁명소설, 화자, 초점화, 역사

학번: 2008-22582