



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

FUERA DE ESCENA: LA OTRA MEMORIA DE LA REVOLUCIÓN  
MEXICANA EN *CARTUCHO: RELATOS DE LA LUCHA DEL NORTE DE*  
*MÉXICO* DE NELLIE CAMPOBELLO

Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y  
Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna  
Montserrat Ovalle Carvajal

Profesor Guía  
Leonel Delgado Aburto

Santiago-Chile  
2015

## Índice

Resumen.....	pág. 3
Introducción.....	pág. 4
Capítulo I: Marco Teórico.....	pág. 6
I. Contexto de la Revolución Mexicana.....	pág. 6
II. Literatura Testimonial.....	pág. 10
III. Subalternidad.....	pág. 13
Capítulo II: Estrategia Estética.....	pág. 17
Capítulo III: Gran Historia Nacional/ Pequeñas Historias Regionales.....	pág. 27
Conclusión.....	pág. 39
Bibliografía.....	pág. 41

## **Resumen**

Este trabajo analiza *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello como un trabajo de la memoria que plantea una versión alternativa a la historia oficial de la Revolución Mexicana, a través de los relatos de la vida de los villistas del Norte que murieron en las batallas. El análisis se centrará en la hibridez genérica del texto; la infancia como lugar de la narración; la figura de la madre como hilo conductor de las historias; las imágenes poéticas y la importancia de la oralidad como puntos importantes para la configuración de los relatos.

## Introducción

Nellie Francisca Moya Luna, el nombre de pila detrás del seudónimo de Nellie Campobello, nació en Villa Ocampo, perteneciente al estado de Durango al norte de México. Fue bailarina, coreógrafa, escenógrafa, novelista, escritora y poeta, pero su trayectoria literaria fue bastante breve aunque no careció de valor. En 1908 se mudó junto a su madre y hermanos a la Segunda calle de El Rayo en Parral (perteneciente al estado de Chihuahua, también al norte), es en estos lugares donde transcurren los acontecimientos que después narrará. En 1923 se trasladó con su hermana Gloria a Ciudad de México donde comenzaron un nuevo rumbo marcado por el arte y la cultura, especialmente la danza a través de la cual Nellie llega posteriormente a la literatura. Campobello era una mujer sumamente talentosa en las artes, su impulso creador la llevó a destacar tanto en la danza como en la escritura. Además participó activamente en grupos intelectuales mexicanos manteniendo amistad con distintos artistas, quienes influyeron en sus trabajos y la impulsaron a publicarlos.

En 1931 publicó *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México* donde a través de 55 relatos breves divididos en los capítulos: "Hombres del Norte", "Fusilados" y "En el Fuego", escribe las experiencias que vivió de niña en Parral y Villa Ocampo. Desde fusilamientos hasta batallas, sus historias se articulan en torno a la vida y muerte de los guerrilleros villistas que conocía desde lejos o muy de cerca. Todos los personajes que aparecen tienen seudónimos, nombres propios, familias, novias; se retratan desde su vestimentas, su físico y sus cualidades cotidianas. Narra desde lo que ve al interior de su casa, de lo que escucha que hablan los mayores, pero especialmente de lo que le cuenta su propia madre. Las historias de *Cartucho* son las historias de los "vencidos", de los hombres que con el tiempo fueron olvidados o nunca fueron realmente conocidos fuera de su pueblo, es la reivindicación de aquellos que eran considerados "bandidos" porque su líder Francisco Villa tenía esta fama a causa de su anterior vida: "Villa fue bandolero durante veintidos años. Cuando sólo era un muchacho de dieciséis años,[...] mató a un funcionario del gobierno y se echó al monte [...]. [Además] cometió el imperdonable crimen de robarle ganado a los ricos hacendados.[...]" (Jhon Feed en Besoain 12). A través de los relatos de *Cartucho* se "contribuye a la desmitificación de la historia oficial, a la recuperación viva de

la historia a partir de relatos descarnados donde el lector espectador tiene que hacer uso de su propio criterio” (Aguilar 18-19). El valor de éste, según Juan Bautista Aguilar, “radica en su sencillez, en lo popular de su lenguaje [...]. Es una narración rebelde, revolucionaria, sin concesiones[...] alejada de la historia oficial y críptica. Nuestra escritora libró batallas al enfrentar las críticas de un sistema en el que prevalecía sólo la presencia varonil, especialmente en el ámbito cultural revolucionario” (19). Por otro lado, ella narra “la crónica de lo que casi nadie quería, ni ha querido, escribir: del período entre 1916 y 1920 en el estado de Chihuahua. Los pocos historiadores que han tocado este tema han coincidido en llamarla la época más sombría de la historia de esta región” (Aguilar Mora 11).

En este trabajo me propongo analizar *Cartucho* como un trabajo de la memoria que plantea una versión distinta y contra-hegémica a la historia oficial de la Revolución Mexicana, a través de los relatos de la vida de los villistas que murieron en las batallas del Norte. Esto tomando como puntos importantes la híbridez genérica del texto en su totalidad, la infancia como lugar de narración y la importancia de la madre como hilo conductor de estas historias. Además de analizar la estrategia estética de los relatos que se conforman a través de imágenes poéticas y la oralidad.

## Capítulo I: Marco Teórico

### I. Contexto de la Revolución Mexicana

Antes de comenzar el estudio acerca de *Cartucho* es sumamente necesario contextualizar la época a la que esta obra refiere para dar algunas coordenadas acerca de la situación que vivió la propia autora en su infancia, vivencias que dejaron una huella imborrable en su historia personal y en la historia de su región, una huella retratada por ella a través de la palabra para darle forma a las experiencias que sucedieron en las luchas armadas en el Norte de México con el fin de que estas no fueran abandonadas en el olvido. Es necesario también hacer una breve enmarcación sobre lo ocurrido en México durante 1910 y 1920, la década de las luchas armadas y en la que la autora vive su infancia y adolescencia, porque ella da por sabidas todas las situaciones acontecidas durante aquellos años dando así una mirada subjetiva sobre éstas, por ejemplo la lucha entre carrancistas y villistas; por lo que dejar en claro los nombres y hechos funciona como hoja de ruta para un análisis cabal de la obra.

Antes de que estallara la Revolución en México el país era gobernado por Porfirio Díaz, un hombre que se mantuvo en el poder durante 34 años (con una pequeña interrupción entremedio) junto a un grupo fiel de expertos en negocios y finanzas quienes administraban la parte económica del país, mientras Díaz manejaba la parte política. Sin embargo en 1910, para el centenario de la Independencia de México, comenzaron a bullir fuertemente los problemas que venían azotando a la mayor parte de la población, puesto que la riqueza económica de la que se jactaba el gobierno “estaba en manos del tres por ciento de la gente. El grueso estaba en manos del uno por ciento; y la mayor parte de esto estaba en manos extranjeras fuera del país” (Brenner 26), debido a esto la inmensa mayoría de los mexicanos vivían en la miseria, sin poder siquiera aspirar a una mejor calidad de vida, ya que los negocios y las industrias eran apoyadas por parte del gobierno sólo si estaban en manos de extranjeros, a quienes los impuestos les salían más baratos, tenían facilidades de créditos bancarios, entre otras cosas que daban cuenta de su situación privilegiada en el país. Si bien esta era una gran problemática para el pueblo habían otras

más como la “total anulación del civismo;[...] la nula garantía para los trabajadores urbanos; el apoyo absoluto para el monopolio de las compañías mineras” y “la administración de justicia y parlamento supeditados al poder ejecutivo” (Bessoain y Cáceres 4), entre otras, todas las cuales fueron reunidas en el libro *Los grandes problemas nacionales* de Molina Enríquez que fue publicado ese mismo año. Esta publicación “se convirtió en el evangelio de miles y miles de personas que nunca habían oído hablar de él, que no podrían haber leído sus palabras más simples” y ayudó a crear “una especie de clima intelectual y una comprensión compasiva de las cosas que estaban excitando a los rancheros, a los "indios malos" y a los agitadores sociales. Sirvió de puente a mundos separados. Alineaba en el mismo lado a los liberales ricos que no deseaban otra cosa que libertad política y a los organizadores de sindicatos laborales revolucionarios [...]” (Brenner, 30).

En aquel turbulento centenario se acababa el período presidencial de Díaz, pero era de saber general que sería reelecto nuevamente por lo cual la mirada estaba puesta en la elección del vicepresidente quien sería de alguna forma el sucesor natural de Díaz, quien ya contaba con 80 años de edad. La apuesta popular fue por Francisco Madero quien se erigió como la opción que guiaría al país hacia un futuro que privilegiara los cambios sociales, políticos y económicos que mejorarían la vida de los mexicanos. Sin embargo, esto no sucedió y la respuesta de la población no fue pacífica puesto que pequeños grupos de guerrilleros comenzaron a atacar al ejército federal del Norte; de manera gradual empezaba la Revolución: “[...] Después de cada ataque las tropas se hacían más grandes, como las bolas nieves al rodar. [...]No tenían línea de abastecimiento, ni generales, ni estrategia, ni organización. Simplemente atacaban, después de conseguir armas invadiendo tiendas y guarniciones, o con los frutos de su botín en las plantaciones” (Brenner, 32).

Los altos mandos del gobierno se vieron obligados a conversar un trato con Madero para intentar apaciguar la situación del país, en resumen el acuerdo final consistía en la salida de Díaz, la conformación de un gobierno provisional para después llamar a elecciones abiertas y desmovilizar a los revolucionarios, entre otras cuestiones. “Para Madero sin duda esto significó el final de una era de perversidad, pero para muchos otros eso significó que la revolución había comenzado” (Brenner, 33), para la primeras elecciones que se realizaron en México sin la figura de Díaz como opción, ganó Madero.

Pero los revolucionarios seguían ahí aguardando el momento para salir a luchar. Durante aquel tiempo las órdenes dirigidas por el nuevo presidente a los líderes de la Revolución eran más bien peticiones para que dejaran la lucha, sin embargo el general Huerta iba con las tropas federales a combatir contra los guerrilleros. La presidencia no resultó fácil para Madero, la gente esperaba un cambio radical que no venía y los revolucionarios seguían luchando para obtener estos cambios, ahora que la Revolución había comenzado era una tarea difícil pararla.

Finalmente, el embajador de Estados Unidos en México, Henry Lane Wilson, ayudó al general Huerta a detener el gobierno de Madero. Ocurrió en febrero del 1913 cuando “los generales conspiradores atacaron desde el interior de la Ciudadela[...]. Siguieron diez días de batalla, "la decena trágica"” (Brenner, 35) durante la cual el corazón de Ciudad de México se mantuvo sitiado entre balas y cañonazos. Debido a esto Huerta pidió encargarse de la situación de defensa del gobierno, pero en la décima noche fueron secuestrados el presidente, el vicepresidente y un general. Entonces “el embajador Wilson reunió a los diplomáticos en la embajada y les leyó la lista de los integrantes del nuevo gobierno[...]. Huerta fue presentado. Sería presidente provisional” (Brenner, 36). La intromisión de Estados Unidos en el Golpe de Estado realizado por el general Huerta en contra de Madero, quien murió asesinado luego de la decena trágica, fue la gota que terminó por rebalsar el vaso de las tiranías e injusticias que se encontraba viviendo el país y desde ahí la revolución se tornó mucho más aguda. La gente gritaba en las calles “¡Viva Madero! ¡Muera Huerta! ¡Mueran los gringos! ¡Viva la revolución!” (Brenner, 37).

Desde estos momentos comienzan a hacerse más importantes las figuras de los líderes de la revolución quienes guiaban las fuerzas de las luchas armadas en distintas partes del país: Emiliano Zapata por el suroeste en Morelos y Guerrero, quien era el más radical de todos ya que no abogaba por los términos medios pues quería instaurar junto a sus seguidores el revolucionario Plan de Ayala; Francisco Villa por el noroeste en Chihuahua y Durango, quien era el líder de la llamada División del Norte con la cual tomó varias ciudades; Venustiano Carranza quien era senador en la época de Díaz y no abogaba por cambios muy radicales sino que más bien apoyaba una “revolución que hiciera mella al monopolio, refrenara a la Iglesia [...], destruyera los restos de feudalismo y respaldara a una nueva clase media fuerte” (Brenner, 42); y Alvaro Obregón por el noroeste en Sonora



quien era un guerrillero conocido por su forma de luchar y guiar la estrategia de sus campañas (por eso después termina siendo general de Carranza y ganándole la batalla a Villa). Pero entre estos hombres “no había ningún acuerdo que [los] ligara [...]. Había únicamente un enemigo común –Huerta– y un impulso común por obtener un lugar satisfactorio en la vida” (Brenner, 44).

En 1914, Estados Unidos se tomó el puerto de Veracruz pues ya no confiaban en la administración de Huerta, quien estaba dejando en la bancarrota al país, y querían sacarlo del gobierno. Huerta entró en problemas con el país del norte, pero finalmente fue llevado al extranjero por un buque alemán. De esta forma el paso quedó libre para ocupar el puesto provisional del gobierno, los constitucionalistas desmovilizaron al ejército federal y las tropas revolucionarias entraron al Palacio. Carranza se auto-designó como presidente provisional, pero los demás líderes no veían en él al hombre que los llevaría a alcanzar las metas que se había trazado la Revolución. Es por ello que se organizó en Aguascalientes una convención de generales constitucionalistas para elegir al primer jefe del ejército que tendría las funciones de un presidente provisional. Entre Carranza y Villa los roces se agudizaron pues ambos querían este puesto, por lo cual la convención decidió destituir a ambos de sus roles como jefes. “Sin embargo, ninguno renunciaría a nada hasta que el otro lo hubiera hecho primero. La convención se desbarató: cada general eligió entre los dos jefes” (Brenner, 50). Finalmente fue elegido Carranza, pero Villa desconoció formalmente esta elección.

Cabe subrayar que las diferencias entre Villa y Carranza venían desde antes:

“Llegando éste [Carranza] a negarle ascensos a él [Villa] y a sus generales, y privándolo en muchas oportunidades de pertrechos y parque, mientras se los daba a otros que estaban cerca suyo. Esta tirantez entre ambos culminó con la desobediencia de Villa y de la División del Norte, en los momentos previos a la toma de Zacatecas, acción que realizó Villa el 23 de junio de 1914, pasando por sobre las órdenes dadas por Carranza. Las diferencias entre ambos se vieron ya expresadas en la distinta actitud que asumieron frente a la invasión norteamericana al puerto de Veracruz en abril del mismo año. Mientras el primer

jefe condenó duramente dicha invasión, Pancho Villa la interpretó sólo como una acción contra Victoriano Huerta, y así se le expuso al enviado del presidente Wilson.” (Bessoain y Díaz, 15)

De ahí podemos entender las luchas que hay entre los distintos seguidores a estos líderes como vemos en las narraciones de Cartucho donde se retrata a Carranza como un hombre vil y se destacan las virtudes guerrilleras del “Centauro del Norte”. Aunque este último es derrotado “por las fuerzas del general Alvaro Obregón en las acciones de Celaya, Silao y León, en junio de 1915, y posteriormente en otras batallas que se libraron en el Estado de Sonora” (Bessoain y Díaz, 8). La narradora toma el bando de Villa pues su autora ya desde joven se consideraba a sí misma una villista, como éste era el jefe revolucionario de las ciudades donde ella vivió como Chihuahua y Durango, hay una mayor identificación con él así como lo hacían los hombres que combatían a su nombre que eran parte de su mismo pueblo.

## **II. Literatura testimonial**

Las teorías en torno al testimonio latinoamericano han cobrado importancia desde que este género irrumpió de manera masiva en el S.XX debido a los procesos dictatoriales y de luchas armadas que se dieron en el continente. Es por ello que el testimonio aparece cargado de una visión política e ideológica de la cual no se le puede desprender. Beverley define el testimonio como una narración en primera persona de un narrador que es protagonista o testigo de su propio relato, la unidad narrativa de éste suele ser una vivencia significativa que involucra cierta urgencia o necesidad de comunicar ciertos procesos de represión, pobreza, explotación, marginalización y lucha; procesos violentos para el narrador que necesita denunciarlos de manera urgente. En general los testimonios, según Beverley, tienen un punto de vista "desde abajo" e implican un reto al *statu quo* de la sociedad ya que se representan mayoritariamente las vivencias de los países del llamado Tercer Mundo, las minorías nacionales y/o las subculturas de la metrópolis (1987, 9-10).

Asimismo Barnet propone como características esenciales del testimonio: un

protagonista idóneo que sea representativo de su comunidad; la importancia de la oralidad; documentación fidedigna que le da una base al relato; calidad literaria que distinga al relato de un documento histórico y un objetivo reivindicador. Esto último se relaciona con lo que plantea Achugar de que el testimonio sea una forma alternativa de narrar los hechos que no sea la misma utilizada por la historiografía, la cual es una forma monolítica enmarcada dentro de un discurso hegemónico que deja fuera a todos aquellos otros relatos que son contrarios a él. A esto Fernández Retamar añade que ha sido usual que los relatos latinoamericanos contribuyan a fines no literarios aunque sean expresados de forma literaria, puesto que la literatura testimonial latinoamericana está teñida con miradas políticas denunciativas/reivindicativas de ciertos procesos y acontecimientos (Slodowska, 55-60).

*Cartucho* se enmarca dentro de estas características mencionadas por Beverley para la literatura testimonial al articularse como relatos que recuperan las historias de los guerrilleros villistas, a la vez que su eje es una situación social problemática como la luchas por la Revolución en el norte de México en donde la narradora-testigo vive junto a su pueblo. Son sus recuerdos de infancia representativos de la comunidad de Durango y Parral sin tener un rol jerárquico en ella pues es una niña. La presencia de la voz de esta narradora indica el deseo de que no sean silenciadas las voces de los guerrilleros caídos, ni las voces de las mujeres que conviven con ella, como lo es la importancia de su propia madre en la articulación de estos relatos. Ella se impone ante una situación que la mantiene en la subalternidad, a la vez que asume desde su propia voz una multiplicidad de voces dejando de lado la individualidad burguesa hablando en nombre de algo más grande (Beverley, 1987, 13-14).

Sin embargo, no podemos definir a *Cartucho* como un testimonio a secas debido a que se sale del canon por la hibridez de su forma escritural que ronda entre los límites de, además del testimonio, la autobiografía, el cuento y la crónica. Es por eso mismo que el subtítulo de esta obra "*Relatos de la lucha en el norte de México*" no es casual ni azaroso pues la misma autora reconoce en su escritura esta hibridez, este vagabundeo consciente. Como bien dice Aguilar Mora en su prólogo: "*Cartucho* está justamente en todos esos vértices críticos de nuestro discurso histórico-literario: es quizás el libro más extraordinario donde se funden -sin solución de continuidad- la singularidad autobiográfica, el anonimato

popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar” (15). Y Kemy Oyarzún dice al respecto:

“Los géneros literarios no son meras convenciones. Ellos constituyen máquinas histórica y socialmente ensambladas, y, como tales, conllevan dispositivos epistémicos y hegemónicos ineludibles [...] Nellie Campobello lucha contra el campo magnético de las formas narrativas que se le ofrecen en el panorama discursivo epocal, oponiendo sus propios dispositivos. Oposiciones, rechazos y resistencias, son conceptos fundamentales para indicar la silenciosa batalla cultural que se da en el momento previo a la escritura, en la propia opción del género literario.” (189)

Por lo que resulta más apropiado adscribir estos relatos a la literatura testimonial como a un todo, de manera especialmente clasificadora. Estos relatos parecen cuentos por la forma en que se articulan de manera breve, pero pese a que pueden leerse de manera individual, su importancia reside en la reunión de una estructura global que nos cuenta finalmente la historia de las luchas de un pueblo; luchas y personajes que han sido borrados de la historia oficial. Al referirme a la autobiografía tomo en cuenta que es a través de sus recuerdos individuales de infancia, que la narradora nos va contando estas pequeñas historias, cada personaje tiene una relación con su familia (especialmente con su madre): van a la casa a tomar té; juegan con ella y su hermana; se enamoran de sus primas; son cuidados por su mamá cuando labora como enfermera. Es decir, los hechos son relatos desde su intimidad, desde el interior de sus memorias. Vale decir que “una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía [...] radica en que mientras la autobiografía es un discurso acerca de la "vida íntima", o interior, el testimonio es un discurso acerca de la "vida pública" o acerca del "yo en la esfera pública"” (Achugar, 69), en *Cartucho* estos límites no están definidos tajantemente sino que se mezclan entre sí. La vida pública de los guerrilleros junto a su vida más cotidiana, así como también la vida de la narradora y su madre, quien autoriza constantemente sus relatos, que fluctúan entre la calle y el hogar.

De todas maneras, me inclino por leer estos relatos dentro de la literatura testimonial pues la autobiografía suele ser generalmente más cercana a la novela, a la individualidad total, a las motivaciones personales, mientras que *Cartucho* usa la intimidad como medio para retratar algo más grande como lo es la memoria de una comunidad. Así lo relatos que componen *Cartucho* no se presentan con el mero fin de ser una fotografía enmarcada en la casa de la nación mexicana ni mucho menos, sino que se establecen con la idea de contar una historia alternativa a la oficial, vetada de los libros de la Gran Historia, para construir una memoria regional la cual recoja la vida de su propia comunidad. La voz de los otros aparecen de manera constante en *Cartucho* conformando los relatos de manera multidualógica, donde quienes hablan no son presentados como "otros" sino que son lo propio, lo vecino, son quienes ayudan a construir estas historias a través de la oralidad que es traducida por la narradora a la escritura para quedar fijada en el tiempo, pero especialmente en la memoria.

### III. Subalternidad

Los guerrilleros presentados en esta obra son los vencidos de la Revolución Mexicana, los bandidos como eran identificados por su condición de villistas pues la mala fama atribuida a Francisco Villa fue esparcida hasta ellos: "...mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila. A todos sus hombres los clasificaban de *horribles bandidos y asesinos*" (Campobello, 340 [la cursiva es mía]<sup>1</sup>). La narradora se identifica con estos hombres, no sólo por su relación personal con algunos de ellos, sino por el hilo de subalternidad que los une. Ellos son los fusilados, los derrotados, los que fueron enterrados junto a su voz quemada por las balas; ella por otro lado se instala en la posición de su niñez para hablar, debido a esto su narración debe ser autorizada constatemente por los adultos. Sin embargo, estas autorizaciones se pueden leer como la conformación de un tejido de historias con distintos hilos que vienen de la oralidad

---

1

De aquí en adelante todas las citas que se hagan de Campobello pertenecen a la "Obra Reunida" que editó el Fondo de Cultura Económica en el año 2007. Así *Cartucho* y el prólogo a *Mis Libros*, pertenecen a esta misma edición.

configurando sus relatos de manera multivocal. La narradora nos muestra la historia desde su intimidad y los relatos de otros, creando textos de alguna manera colectivos. Así podemos notar que no es sólo empatía lo expresado por la narradora, sino también una fuerte posición ideológica donde polariza las luchas entre "buenos" y "malos", donde los primeros vendrían siendo los villistas y los segundos, sus enemigos, los del bando de Venustiano Carranza.

Según Beverley:

“Si la idea de subalternidad en la crítica postcolonial designa algo, es una posición socio-cultural (de clase, etnia, casta, género, oficio, edad, preferencia sexual, etc.) desautorizada por una cultura dominante o hegemónica. No es que lo subalterno "no puede hablar", como sugiere la famosa frase de Gayatri Spivak; habla mucho (la oralidad es a menudo una de sus características). Lo que ocurre, sin embargo, es que lo que tiene que decir no posee autoridad cultural o epistemológica, en parte precisamente porque está circunscrito a la oralidad. No cuenta para nosotros, es decir, para la cultura letrada. La forma de producción y recepción del testimonio le confiere esa autoridad.” (2002, 10)

Asimismo el discurso que plantea Nellie Campobello resulta contrario a los discursos oficiales que la historia dominante plantea en la sociedad. Juan Bautista Aguilar afirma que “a diferencia de los autores que sin haber vivido la Revolución u otros que, ya en edad madura, sólo recrean su visión de los acontecimientos en un discurso lineal y en ocasiones a favor de los "vencedores", Nellie, quien vivió de niña las riñas, batallas y fusilamientos de la Revolución, decide escribirla cuando cuenta apenas con tres décadas de vida” (17). Según Franco las mujeres enmarcadas en la marginalidad de género, de clase y de etnia ven diezmado su discurso por lo que deben luchar por recuperar su voz (2002, 127-128), así Nellie Campobello lucha por el poder de interpretar su propia historia entretejida con las historias de las luchas del Norte.

*Cartucho* se articula desde la subalternidad de su autora y sus personajes, así

como también lo hacen otros testimonios más canónicos del género como es el caso de *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* y *Hasta no verte Jesús Mío*, aunque en estos dos textos hay intermediarias intelectuales y no-oriundas del lugar (Elizabeth Burgos y Elena Poniatowska respectivamente) que recogen la historia de mujeres subalternas que no pueden hablar por sí mismas, de esta forma el discurso se ve mediado según lo que estas intermediarias creen importante o no, sin recoger tampoco aquello que las mujeres callan. Campobello, como autora, revierte este orden ya que ella cuenta su propia historia y la de las personas de su pueblo; ella no tiene ninguna posición jerárquica, ni patriarcal, ni menos burguesa frente a ellos sino que se inscribe dentro de esta misma subalternidad, de hecho quizás aún más pues se inscribe en la voz de su niñez para contar los relatos. “*Cartucho* irrumpe en la historia cargada de una transparencia que no puede ser ignorada, su valor radica en su sencillez, en lo popular de su lenguaje, en la descripción real-ficticia alejada de los términos académicos. Es una narración rebelde, revolucionaria, sin concesiones[...] alejada de la historia oficial y críptica” (Juan Bautista Aguilar, 19).

La pequeña narradora mira detrás de su ventana lo que sucede "afuera", en la esfera pública, mientras ella desde su hogar va enmarcando en su recuerdos las imágenes con las que recrea años después sus relatos: “[...]me vi en la necesidad de escribir [...] Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: *era la voz de mi niñez*. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo” (Campobello, 339 [la cursiva es mía]). En esta decisión consciente de escribir desde su niñez podemos tomar la idea que anota Jean Franco: “infantes (es decir, in-fans: sin habla)” (1987, 18), lo que reafirma la idea de la necesidad de una autorización de los relatos por parte de la madre, es además esta misma quien cuenta las historias como aparece en la dedicatoria: “A Mamá, que me regaló *cuentos verdaderos* en un país donde se fabrican leyendas [...]” (Campobello, 93 [la cursiva es mía]).

Asimismo se sabe poseedora de una voz marginal que recupera la voz de otros marginados, que no son sólo los guerrilleros sino también las mujeres del Estado de Chihuahua: las novias, las vecinas, las madres, su propia madre: “[...] aquellas mujeres testigos de las tragedias [...]” (Campobello, 161). Aquellas que están borradas de la gran

historia de la revolución mexicana aparecen de costado en su relato, mostrando la realidad de las mujeres que quedaban solas sin sus hijos, los cuales a corta edad se convertían en soldados, sin sus maridos, sin sus hermanos. Aunque si bien es la madre de Campobello quien tiene mayor importancia en los relatos, podemos tomar su imagen como símbolo de muchas otras madres.

En los capítulos siguientes me propongo analizar *Cartucho* en tanto portador de una memoria alternativa a la historia oficial de la revolución mexicana, donde se recoge otra visión de los villistas a través de los recuerdos de infancia de Nellie Campobello. Además, me propongo revisar la estrategia estética a través de la cual la autora organiza los relatos, dotándolos de imágenes poéticas y una hibridez que se pasea por los límites de distintos géneros literarios. Me es importante también recalcar la figura de la madre como hilo conductor de los relatos y voz que autoriza las narraciones de la niña, junto a otras voces colectivas que van armando los relatos a través de la oralidad.

Para esto voy a trabajar con investigaciones y análisis sobre *Cartucho* y Nellie Campobello como lo son los trabajos de Max Parra, Catalina Donoso, Sarah Poot Herrera, Mary Louise Pratt y especialmente el de Jorge Aguilar Mora. Sin embargo también aplicaré las ideas de otros trabajos teóricos que no tratan sobre *Cartucho* ni su autora, pero que me han sido iluminadores para observar cuestiones importantes en los relatos de Campobello. Y que además, al tratarse sobre otros textos y temas que nada tienen que ver con la obra que aquí me convoca, han resultado bastante propicios para no permear mi propia lectura de *Cartucho*. Estos trabajos son los de Cristina Rivera-Garza y Alicia Genovese, los cuales ocupó en el segundo capítulo para tratar el tema de la estrategia estética y las imágenes poéticas; y los de Pilar Calveiro, Carlos Monsiváis y Silvana Ravinovich para hablar en el tercer capítulo sobre la memoria y la subalternidad presentes en los relatos.

Por esto mismo de no ver mi propia lectura permeada por otras, es que he decidido trabajar con pocos textos de análisis sobre esta obra, los cuales he escogido cuidadosamente para no dar vueltas sobre lo mismo que ya se ha dicho (aunque de alguna forma es inevitable no hacerlo).



## Capítulo II: Estrategia Estética

La estrategia estética bajo la que está configurado *Cartucho* en sus entrecruzamientos de testimonio, autobiografía, cuento, crónica y hasta verdad histórica, no son azarosos. Si bien Campobello dice que sus relatos son verídicos estos funcionan como un dispositivo literario que usa herramientas de la misma ficción, e incluso de la poesía, para construirse pues “las estrategias narrativas que brinda y presupone la ficción facilitan esa conjuración del cuerpo” (Rivera-Garza, 185<sup>2</sup>) donde se presentizan los hechos relatados. Esta estrategia que utiliza para representar las historias de su comunidad le resultan favorables, pues ayuda a darle mayor credibilidad a los relatos ya que éstos parecen ser presenciados por el lector que los ve a través de los ojos de la narradora; ayuda además a consignarlos no sólo como un testimonio histórico de su época, sino también como historias de vida que pueden ser leídas a la luz de una lectura que efectivamente traslade a su receptor a “[...] una época y una ciudad que no eran las suyas o, aún más, que los ecos de esas voces traerían a esos tiempos y espacios hasta el ahora” (Rivera-Garza, 175), actualizando ese pasado en el presente o como bien apunta Aguilar Mora: “Nellie Campobello quiere mostrar las pasiones de la memoria personal en el presente de la historia. Una de esas pasiones –quizá la más ambiciosa– es la que busca invertir la secuencia del tiempo y hacer del pasado un futuro” (33). De esta manera personajes como Babis, José Díaz, Pablo López, Zafiro y Zequiél se nos hacen tan presentes como si fueran personas que pudiéramos encontrar en algún barrio o bar de un pueblo perdido, así como la calle Segunda de el Rayo nos parece tan común como un pasaje poblacional. Sin embargo, esta evocación la logra Campobello con una estrategia escritural que actualiza estas historias de forma que vayan calando en el lector como imágenes familiares:

-“Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas.” (111)

---

<sup>2</sup>“ En (Con)jurar el Cuerpo: Historiar y Ficcional” de Cristina Rivera-Garza ella habla de su propia novela sobre Elizabeth Burgos y del trabajo de los historiadores frente a los documentos históricos. Pero sus ideas sobre la arquitectura que tienen los dispositivos literarios para contar la historia me han dado una luz distinta para significar la forma en que Nellie Campobello configura sus textos y por lo mismo aplico aquí las ideas de Rivera-Garza aunque ella no esté hablando de *Cartucho*.

-“Todos los días pasaban frente a la casa, y yo los asustaba echándoles chorros de agua con una jeringa[...] Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían.” (105)

-“Yo sentaba a Pitaflorida en la ventana para que lo viera y cuando la vestía le contaba las palabras que él decía. Mi muñeca se estremecía” (113)

-“Cuando pasaba por enfrente, platicaba con Mamá: allá toda la gente platica y se conoce.” (143)

Así la narradora va creando un ambiente de familiaridad en el que su postura como niña y la importancia de su madre van reforzando aún más esta atmósfera donde todos se conocen, en la cual los personajes son presentados desde su cotidianidad. Es por eso que Campobello elige la voz de su niñez para contar estas historias, puesto que esa voz le da mayor credibilidad a la vez que tiñe con inocencia el horror de la Revolución con sus fusilados y su violencia. Elección consciente pues no hay consenso en la fecha exacta del nacimiento de la autora, aunque según varios nació en 1900 (y no en 1909 como ella mismo sentenció) por lo que entonces “los acontecimientos que ella narra *como niña* no habrían sido contemplados por los ojos de la infancia sino por los de una adolescente que tendría entre quince y diecinueve años[...] De ser así, *Cartucho* se elaboró entonces voluntariosa, premeditadamente, a partir de una decisión de rescatar la autenticidad, la inmediatez de los recuerdos [...]”. Sin embargo esa elección “no destruía, ni falsificaba, la asunción de aquellos muertos como juguetes de infancia. Por el contrario, le daba una legitimidad vital, interna, más profunda” (Aguilar Mora, 22).

Tal como lo observa Catalina Donoso, *Cartucho* se configura como una especie de álbum familiar donde todos los relatos son imágenes sueltas enmarcadas en la fugacidad de los recuerdos: “Más que narración hay exposición. Más que acciones hay presentación de hechos. Así, la narración, fundamentalmente elíptica en su estructura, llena de vacíos y de silencios, obliga al lector a[...] incorporarse a la tarea de co-autor, tal como una imagen nos invita a interpretar y a completar su escenario de producción” (174). Quizá es por esto que la pluma de Campobello llama la atención del lector y se inscribe como un texto diferente al canon de la novela de la Revolución, pues pide al receptor que participe activamente en la lectura ya sea informándose de los datos históricos que no nos son contados (como las disputas entre Villa y Carranza) o articulando un mapa del pueblo que se nos narra con toda la genealogía de personajes que se presentan, la narradora pide a su

lector que imagine los hechos, que se haga parte de las batallas, de los fusilamientos.

Mirar estas historias olvidadas de la memoria oficial a través de los ojos de una niña no es casual, pues como nos son desconocidas podemos como lectores identificarnos fácilmente con la mirada ingenua y curiosa de una niña, lo cual queda bastante ejemplificado en el primer párrafo que abre el primer relato “Él”, donde el protagonista *Cartucho* le da nombre al conjunto:

“Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo debajo de una mesa. Cartucho se quitó su gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo: “Adiós”. Cayó simpático, ¡era un cartucho!” (95)

Desde el principio la narradora nos adentra en su hogar y se nos presenta como una niña que podemos imaginar jugando debajo de la mesa con los hilos de una máquina de coser, así es como lectores podemos ir recreando estos vacíos que va dejando el relato. Junto a estas pequeñas anécdotas los villistas son retratados no sólo desde la batalla, sino también desde sus rasgos más humanos. De esta forma logra individualizarlos, en el sentido de darles un carácter más personal, dentro de la masa difusa en la que se pierden en la guerra donde terminan siendo carne de cañón anónima para los libros de historia. “Con esa unión de la singularidad[...] y la colectividad, con esa unión de la canción única y el anonimato, el primer relato de *Cartucho* era como el tema afirmativo que daba la clave musical de todo el libro” (Aguilar Mora, 25), ya que en la mayoría de los relatos los hombres y mujeres son reconocidos a través de sus apodos que es una forma más cercana de referirse a una persona pues el apodo encierra en sí anécdotas, rasgos claves, que vas más allá de un nombre de pila que se repite entre varias personas. Por demás el apodo se asocia con un conocimiento más cercano de alguien, como si este segundo nombre fuera el nombre real, por el cual se reconoce a una persona como única entre las demás.

Alejándose de la voz denunciativa y la narración novelesca, la narradora se acerca al lenguaje poético a través de imágenes y metáforas donde “[...] busca decir a través de lo oblicuo y lo indirecto. Como si la anécdota de una permitiese ver, en su sombra, lo

monstruoso. Como si mirar de costado la muerte o la sordidez de la prisión, posibilitase ver un reservorio vital, pocas veces percibido” (Genovese, 70<sup>3</sup>); que es lo que sucede en los relatos de *Cartucho* donde se retratan a modo de espectáculo infantil las muertes, que no son vistas con horror por la niña porque forman parte de la cotidianidad de sus días. Es a través de las anécdotas de los hombres donde aparece su lado más íntimo: “El relato, mas que mínimo en su anécdota, es un viaje que va[...] dinamitando en pequeñas cargas el encuadre. Cada imagen llevará a su vez a otra imagen y esta a otra[...] Como en un juego de ensamblaje o montaje visual, las historias se van construyendo no a partir de sucesos puestos en acción, sino de imágenes todas ellas concatenadas por el recuerdo [...]” (Donoso, 183).

Estos recuerdos irradian las escenas del pasado hacia el presente, a través de la imaginación del lector que va construyendo estas imágenes. Por ejemplo en el relato de “La sentencia de Babis” se nos cuenta en apenas cuatro párrafos la relación de la niña con el joven Babis, luego cuando él desaparece porque parte a la lucha y finalmente cómo se entera la niña de su prematura muerte, junto a la tristeza que esto le conlleva. Babis se nos muestra como un hombre esperanzado en cumplir con su deber al unirse a las tropas de la División del Norte: “Entonces él me dijo: "No me gustan las piedras tanto como los balazos. El día que me dé de alta[...] voy a pelear muy bien". Y me daba un puñado de chiclosos. Todos los días me decía que se iba con una tropa [...]” (111). Así también en la historia sobre José Díaz titulada “Mugre”, se nos cuenta como la niña trata de ennoviar a su muñeca con este apuesto joven que corteja a su tía: “El bello José Díaz estaba platicando. Dije tres veces: "Sí, voy a hacerlo novio de *Pitaflorida*, mi muñeca princesa; le haré un vestido azul y le pondré estrellas de las que vende don Luis el varillero". Él usaba espada brillante, botones "oro y plata", decían mis ojos empañados de infancia” (113).

Sin embargo Campobello no muestra las muertes de manera oblicua o indirecta, quizá la inocencia que le imprime la voz de la narradora de alguna forma logra suavizar el horror pero las imágenes están ahí, casi tibias: “[...] pero al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me

---

<sup>3</sup> En “ Entre la Ira y el Arte del Olvido: Testimonio e Imagen Poética” de Alicia Genovese, la autora se refiere únicamente a las imágenes poéticas de la poesía post-dictatorial del Cono Sur. Sin embargo, aplico aquí sus observaciones pues me parecen acertadas para traspasarlas al lenguaje poético que utiliza Nellie Campobello para articular sus relatos.

arrugó el corazón” (114). Así termina el elegante José Díaz lleno de mugre en un “callejón tan feo” (114). Aún así la niña no se horroriza antes estas muertes, muy al contrario son parte de su vida diaria: “[...] les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiél, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: "Pobrecitos, pobrecitos". La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre” (105). Esta última imagen me parece bastante poética en tanto transforma un recuerdo horroroso en algo sutil y conmovedor, se acerca al muerto como quien se acercara a un pichón herido tratando de arrullarlo, como si así se lograra traerlo de vuelta a la vida. Ella toma la sangre ahora vuelta cristalitos y se la devuelve a su dueño, no se asquea sino que se emociona al verlo pero sin perder de vista que aquel era su destino, pues se entristece sólo *un poquito*.

Según Alicia Genovese: “Las imágenes con las que trabaja la poesía captadas a través de su materialidad lingüística, modeladas con las palabras, transformadas a través de su sintaxis, a través de los tonos graves o leves que les imprime a la lengua la subjetividad de quien escribe, transforman lo dicho” (74), es decir lo moldean, le va dando al relato mayor o menor crudeza, emotividad y credibilidad. Además pueden también “presentizar [...] [ser] un aquí y un ahora, un tiempo recuperado que se proyecta, un presente que constituye una confluencia, una aleación de pasado y futuro y un desafío a la férrea metalurgia de separación temporal” (Genovese, 75), puesto que al nombrar logra “establecer distancia, mediatizar, pero también mantener cercanía alojando esa emoción que continúa” (Genovese, 74). Podría decir que esto sucede porque los niños suelen ser bastante metafóricos para hablar, ya que son imaginativos y establecen analogías entre lo desconocido y lo que ya conocen, para así incluirlo en su mundo. Pero la niña narradora no es una niña real por decirlo de alguna manera, pues la autora desde la adultez toma la voz de su infancia para narrar, por lo cual este tratamiento escritural y literario es plenamente decidido.

Las visiones de la niñez tienen una forma de acercarnos a la realidad que es más sutil y evocativa, aunque los hechos sean mostrados de manera directa. En el relato “Desde una ventana” se describe de la siguiente manera un fusilamiento:

“Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas

viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando 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 de miedo.” (119)

Estas líneas logran trazar como si se tratara de un carboncillo una imagen-texto en la imaginación del lector, se articulan como un dibujo hecho a partir de palabras donde cada elemento está en su lugar. Nada sobra ni falta, la imagen es clara y cada personaje tiene marcada una emoción que le da tensión dramática al momento: las niñas curiosas, los soldados decididos a matar, el hombre con miedo a morir.

Más adelante este muerto, que anteriormente fue protagonista de un espectáculo para los ojos infantiles, queda tirado en la calle funcionando como "juguete" para la niña: “[...] durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto[...] Un día después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba[...] Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa” (119). Más que como una insensibilidad por parte de la narradora, veo esta situación como la cotidianidad de la muerte a la que la narradora se enfrenta. La ventana como una pantalla de televisión desde donde ella ve al muerto, no con morbo sino con curiosidad: “Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo[...] me parecía que tenía mucho miedo” (119). Ella ausculta ése cuerpo sin vida viendo los rastros de su temor, como si de alguna forma ese temor no la tocara porque le pertenece a otro. Como apunta Max Parra: “Al transformar al muerto en un juguete se hace posible enfrentar el tipo de existencia que impera en el pueblo. Este mecanismo de deshumanización le ayuda a evitar que la realidad sea inaguantable, pues disminuye el impacto de la muerte en la conciencia de la niña” (170).

En “El muerto” aparece otra vez el tema del fusilamiento como espectáculo: “Mamá le dijo a Felipe Reyes[...] que nos cuidara y no nos dejara salir. Nosotras, ansiosas, queríamos ver caer a los hombres; nos imaginábamos la calle regada de muertos”. Y continúa: “Buscamos y no había ni un solo muerto, lo sentimos de veras; nos conformamos con ver que de la esquina todavía salía algún balazo [...]” (112), con esto la narradora da a entender de manera solapada el horror en el que vivían, pues las balaceras y las batallas se

sucedían casi diariamente. Sin embargo en lugar de retratarlo de esa manera, lo hace a través de la naturalización de los sucesos, mostrándolos como un espectáculo para los ojos infantiles cuando dista mucho de serlo. Entonces otra vez esto no representa la insensibilidad de la narradora, sino más bien una estrategia para dar cuenta de la crudeza de la guerra, y asimismo los mecanismos a los que se somete el ser humano para aguantar realidades tan horribles. Como quien se ríe de algún hecho desafortunado para quitarle seriedad al asunto intentado así sobrellevarlo.

Por otro lado, los relatos parecen fotografías que conforman un collage de distintas historias: “La función del collage es sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo –conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el tendido del texto, su arquitectura” (Rivera- Garza,188). Sin embargo, es también importante el oído. A la niña se le cuentan muchas cosas, lo que ella no ve desde su ventana se lo cuenta su madre, su tío-abuelo, una vecina. Los relatos se tejen a través del ojo y del oído. Se traduce el lenguaje oral a la prosa, y en ese proceso de traducción es donde los relatos se van poniendo híbridos, bordeando los límites del cuento, el testimonio, la autobiografía y la crónica. Lo cual no es casual pues la narradora decide moverse entre estas arenas movedizas a propósito como parte de su rebeldía ante la historia oficial. La niña toma las vivencias, las voces y las plasma con tinta para fijarlas, la fotografía aquí se sucede a través de la letra puesto que esa imagen necesita del relato para completarse: “[...] los relatos de *Cartucho* construyen esa historia alternativa a partir de imágenes de la memoria que se sustentan en el recuerdo no sólo de lo vivido, sino también de lo escuchado y narrado por otros, en la resemantización de esa imagen como punto de partida para una narración” (Donoso, 181):

-“Todos comentaban aquel fusilamiento, dijo Mamá que hasta lloraban por Pablito López; ella no lo vio porque estaba en Parral. Martín se lo contó todo.” (125)

-“Un soldado que llegó de Jiménez buscó la casa. Traía algo que contarle a Mamá.” (111)

-“Mi tío abuelo lo conoció muy bien.” (127)

-“Julio nos dijo, cuentan sus compañeros [...]” (143)

-“Allá en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia [...]” (145)

-“Lo vio mi tío; él se lo contó a Mamá y lo cuenta cada vez que quiere [...]” (147)

Es por eso importante la arquitectura del texto, porque la forma en que están dispuestos los relatos es parte de una estrategia estética, la cual consiste en seleccionar escenas e historias, montarlas en secuencias que reconstruyan los sucesos mientras son re-interpretados por la narradora. De esta forma, el relato de Campobello aparece como un dispositivo literario que trabaja con la memoria, esto a través de la apropiación de las historias coladas por sus recuerdos, a las cuales les da una resignificación que las actualiza, barriéndoles así el polvo del olvido. Como apunta Rivera-Garza:

“[...] producir un texto de historia que sea al mismo tiempo[...] un texto procesual –un artefacto cultural en él que no sólo importe la información contenida en él, sino también la manera en que tal información se produjo. Si esto es del todo posible, la información cesará de ser información para convertirse en otra cosa –un puente, una reverberación, un gozo. Un gozo de la vista y, con suerte, con pericia, con buen afán, un gozo, también, del oído. Un gozo de la presencia [...]” (178).

A través de los rastros de aquellas historias mínimas que le fueron contadas se nos va abriendo una nueva forma de mirar la historia y trabajar la memoria, como en el relato de “El milagro de Julio” (el cual particularmente me llama mucho la atención) donde un hombre muere quemado frente a una iglesia. Esto suena terrible y así fue, sin embargo la narradora lo metaforiza como un milagro de la Virgen de manera bastante poética:

“Julio nos dijo [...] "Ahí donde ven yo no quiero pelear. No por miedo. Miedo no tengo. La guerra entre nosotros es lo que me da tristeza. ¡Por vida de Dios, mejor quisiera ser chiquitito!"[...] Julio creía en la Virgen del Rayo, por eso ella oyó su deseo[...] El combate estaba fuerte[...] Al volver a la Iglesia todos entraron corriendo, Julio fue el último[...] Cuando lo buscaron el milagro se había hecho. Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora ya era otra vez un niño. Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las



de su vestido. La estrella lo abrasó. Lo enterraron en una caja chiquita.” (144)

Este relato me llama muchísimo la atención porque tiene una densidad metafórica inigualable a los demás relatos de *Cartucho*, es todo una estampita milagrosa como una leyenda regional. La forma en que la autora enaltece la brutalidad de la muerte de Julio es impresionante, pues la llena de honor y la transforma en un milagro. Además de conmover con el tratamiento candoroso y tierno que le da a la historia. Este relato demuestra que ningún muerto es olvidado por Campobello, ni siquiera los que murieron por accidente en las batallas.

Finalmente, para Nellie Campobello escribir estos relatos es su forma personal de salvar a los muertos, así como su madre quien los cuidaba cuando estaban heridos, de borrar las injurias que han acaecido sobre ellos y de mantener su memoria: “En las noches su canto sigue testeando sobre las puertas, ellos se barajan en la sombra para dejarse ver con la luna; sus cuerpos se alargan, yo creo que quieren parecer fantasmas de cuentos para niños miedosos” (155). Cada vez que alguien lee estos relatos los guerrilleros villistas vuelven a la vida en la imaginación de los lectores, como personajes trágicos de cuentos. Pues como bien apunta Aguilar Mora: “[...] el hallazgo iluminador de Campobello fue fundir la historia –la macrohistoria– en las minucias, en los rincones, en la anonimia, en los sobreentendidos, en los recintos más diminutos de la voluntad de los hacedores de esa historia[...] no había instante que no fuera la grieta finísima por donde penetraba la eternidad.” (18)

Y no sólo los villistas sino también la mamá de Nellie quien se plantea como articuladora de estas historias pues, como observa Poot Herrera, “la autoridad materna es punto de referencia fundamental. La voz narrativa –léase niña y léase autora– cuenta las cosas que le cuenta la madre y cuenta las cosas que vio; involucra a la madre en su propia historia, la hace protagonista, heroína de la familia y del pueblo a cuyos hijos ayudó a sanar las heridas” (41):

“Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo.

Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de Mamá, al contarlo, lloraran. Ella sufrió mucho presenciando esos horrores. Sus gentes queridas fueron cayendo, ella las vio y las lloró.” (Campobello, 121)

### Capítulo III: Gran Historia Nacional/ Pequeñas Historias Regionales

La identificación con la subalternidad que aparece representada en *Cartucho* da cuenta de las pequeñas historias que se adscriben en las luchas del Estado de Chihuahua, las cuales conforman una identidad y memoria regional contrapuesta a la gran historia oficial de la Revolución. “Las naciones, como ha mostrado Benedict Anderson, no sólo tienen territorios, pueblos y gobierno, sino que también se “imaginan”: es decir que articulan significados, crean narraciones ejemplares y sistemas simbólicos que garantizan la fidelidad y el sacrificio de los individuos”<sup>4</sup> (Franco, 1987, 113), Campobello reconoce el rasgo de imaginación de esta memoria nacional, por lo que contrapone a ella un discurso contra-hegémico que cuestiona los otros discursos desde su posición subalterna, a la vez que desmitifica la concepción de los villistas, y del propio Villa, como bandidos diferenciándose así de los demás relatos sobre la época según los cuales Campobello dice que: “estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas, representando a los hombres de la Revolución con acentos crueles, en ángulos vulgares. Además, sin haberlos visto, los imaginaban sin Dios y sin ley” (352).

Como anota Achugar: “El testimonio latinoamericano contemporáneo denuncia y celebra, pues su deseo es la verdad. Narra en paralelo no para identificar sino para confrontar, distingue y no asimila. Su deseo es desmontar una historia hegemónica, a la vez que desea construir otra historia que llegue a ser hegemónica” (62)<sup>5</sup>, pues los relatos de Campobello son parte de un discurso no-hegémico, alternativo, que trata de salir a la superficie para contar su propia verdad; el otro lado de la Revolución, el lado humano y olvidado de los guerrilleros del norte junto a sus batallas y fusilamientos. Esto la autora lo hace de forma consciente, reconoce la marginalidad de su historia por lo que la cuenta como un deber de narrar aquello que no ha sido narrado, y más aún ha sido contado de manera tergiversada: “[...] sé que haber escrito aquellas páginas fue útil para la historia, ya

---

4

Cabe mencionar que en “Las Conspiradoras” de Jean Franco, ella no se refiere a *Cartucho* pero la cita me parece aplicable al tema.

<sup>5</sup> En “Historia Paralelas/Ejemplares: La Historia y la Voz del Otro” de Hugo Achugar se habla de los testimonios y no de *Cartucho*, pero también lo aplico porque me abre la visión acerca de la subalternidad y los textos contra-hegémicos.

que no para la leyenda de la Revolución; había cumplido con mi deber. Sigo admirando a los *verdaderos* héroes de nuestra lucha armada [...]” (353 [la cursiva es mía]). Como observa Pratt: “[...] en Occidente los productores de la Historia son los ciudadanos; los no-ciudadanos –en el pensamiento clásico, las mujeres, los niños y los esclavos– no son actores de la Historia [...]” (256), por lo cual los relatos de Campobello estarían compuestos por voces no-ciudadanas como la son las de la misma autora y los personajes que no son parte de la guerra pero que ayudan con sus historias a configurar los relatos de los villistas.

“Mataron al *Perico* Rojas, al *Chato* Estrada. Fusilaron a los Martínez. Se perdió en el combate Sosita, y así pasaban las noticias de boca en boca. Cada uno tenía una canción preferida y las fueron dejando de herencia a los que las quisieron. Los cantos de aquellos oficiales alegraban la calle, se es veía en las esquinas haciendo una rueda para juntar sus voces, abrazados por los hombros.” (Campobello, 153)

En esta cita se revela la importancia de la oralidad en la configuración de las historias, las noticias se van sabiendo a través de las conversaciones entre vecinos, familiares y conocidos. Asimismo, se da cuenta de la herencia que resultan ser estas vidas que se han perdido en la batalla, sus cantos son sus historias que son recordadas por la comunidad. Se nos muestra la figura de los guerrilleros fuera de la batalla, en su vida ciudadana al narrar la imagen de ellos danzando y cantando, una visión más alegre. Luego la narradora dice “Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas” (Campobello, 158), desde ahí podemos hacer una analogía entre las canciones y sus relatos, los trabajos de la memoria son una forma de pagar estas deudas, de vengar a los hombres que no pudieron vengarse por sí mismos a través de las balas. Como bien explica Poot Herrera, haciendo una analogía entre las balas y los recuerdos, Campobello salda una deuda con la memoria de los guerrilleros a través de sus relatos:

“La letra de la deuda se retira –se salda– al escribir las letras de Cartucho. No podía titularse mejor. Nellie Campobello paga su deuda con los cartuchos de su escritura. El título Cartucho se dispara desde muchas entradas léxicas: es un papel –una

charla–, es el texto mismo. Cada relato es un tiro de municiones –la historia– y un tiraje de letras –la escritura– que dan en el blanco: internamente, a los personajes que uno por uno reciben la carga de explosivos, muchas veces frente a los ojos de la niña; externamente, a los lectores quienes reciben el impacto de la escritura de una autora que se lee a sí misma –su historia infantil, su cuaderno de notas– y encapsula recuerdos en pequeñas pero intensas dosis de escritura. Cada relato está envuelto en un cucurucho que en lugar de tener dulces[...] tiene perdigones, granos de plomo que producen heridas y que son dispositivos que preparan el final de las batallas que se pierden y el fin de la lectura que las recupera en el propio Cartucho –de plomo y de pluma– de la escritura.” (29)

Por otro lado si observamos bien la estructura de los discursos estos tienen la particularidad, según Monsiváis<sup>6</sup>, de que “no son entidades sustantivas[...] Son sistemas que se constituyen por la posición diferencial de sus elementos; es decir, los elementos adquieren su significado en función de la posición que ocupan con respecto a otros elementos” (46). Entonces podemos decir que *Cartucho* ocupa un lugar no-hegemónico dentro de los discursos que articulan la historia única y monolítica de la Revolución, así como también se halla afuera de las novelas canónicas de esta época como lo es, por ejemplo, *Los de Abajo* de Mariano Azuela. Ahora bien, entiendo hegemonía como “la forma prototípica del dominio ideológico[...] [donde] la dominación se legitima de manera endógena en la creencia de los individuos[...] [de esta manera] la "memoria nacional", con su recuento de héroes y hazañas patrióticas, reproduce esta lógica ¿Quién escribe la historia sino los vencedores?” (Monsiváis, 54-55), sin embargo esta “lógica de la hegemonía tiene una contraparte. En este caso, se trata de una situación en la que, dado el dominio de un grupo sobre otro, los discursos se convierten en el campo de lucha y resistencia ante el estatus quo” (Monsiváis, 55). Siendo finalmente sujetos subalternos, como Campobello, quienes articulan estos discursos que subvierten esta historia oficial rebelándose ante ella

---

<sup>6</sup> En “La ciudadanía a Debate: Memoria, No-dominación y Esfera Pública” de Alejandro Monsiváis tampoco éste se refiere a *Cartucho*, pero lo aplico por lo anteriormente mencionado en el Capítulo I: Marco Teórico.

con la voz de los vencidos.

Así la literatura testimonial también se caracteriza por ser el lado B de las grandes historias, la narración de los perdedores y los marginados que deben recurrir a registros diferentes y nuevos para contar sus vivencias. O como bien apunta Calveiro<sup>7</sup>: “Los trabajos de la memoria exceden en mucho lo testimonial[...] recogen, interpretan y procesan lo experimentado colectivamente desmontando tanto el silencio como los discursos del Estado para dar paso a la visión de las víctimas, de los vencidos, de los otros” (223).

Esto se puede ver claramente en el relato de “Nacha Ceniceros” donde la narradora comienza contando la historia de esta coronela que según dicen fue fusilada por órdenes de Francisco Villa, pero luego el relato da un giro: “Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía” (Campobello 107). Así se rebela ante los discursos hegemónicos del Estado que silencian las verdades esparciendo la mala fama de Villa que la autora plantea cambiar: “La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatua de bronce que se han levantando con los dineros avanzados” (Ídem). Este relato es el que contiene la más intensa y explícita defensa del general de la División del Norte, dejando en claro su intención literaria a la vez que su postura política. *Cartucho* en su conjunto tiene un compromiso político importante al develar estas historias que abren espacio para una memoria regional que se enfrente a la gran historia oficial, la cual ha sido injusta y traicionera según la autora: “Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: ¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (Ídem). Cabe aclarar de todas maneras que esta historia oficial ha sido escrita por los vencedores, los “carrancistas asesinos” que “pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (Ídem).

Así también, al irrumpir *Cartucho* en la literatura mexicana desbarata con sus letras a estas leyendas que rondaban a las figuras de los villistas del norte. Como apunta Poot Herrera: “En *Cartucho* "grandes" y "pequeños" personajes son presentados en pequeños relatos/retratos de cartera, contrapuestos a la gran figura mural de la Revolución. De este modo se rompe el género literario, el de la novela de la revolución.” Y continúa:

---

<sup>7</sup> En “Testimonio y Memoria en el Relato Histórico” de Pilar Calveiro sucede lo mismo que con el texto de Monsiváis.

“Ya no sólo se magnifica al gran héroe dejando en el anonimato –y sin historia– a los anteriormente concebidos como una colectividad difusa, sino a los otros se los individualiza, de su nacimiento a su muerte [...]” (33). Así se entiende la predominancia en esta obra de los soldados de Villa, en tanto son los protagonistas de las historias. Ellos narrados desde un costado, desde lo que se ve y se cuenta de ellos, retratados con sus defectos y virtudes, en sus luchas y sus amoríos. Conformando de esta manera un discurso heterogéneo y multivocal donde dialogan distintas personas que a través de los recuerdos de la narradora van recobrando la voz que les ha sido silenciada. Como bien sugiere Ravinovich<sup>8</sup>:

“El tema de la voz es un misterio fascinante: ¿de quién es esa voz que resuena cuando reproducimos lo escrito por otro?, ¿de qué manera esa voz interiorizada del otro en el recuerdo se mezcla con nuestra propia voz (también interior)?[...] La palabra siempre es del otro, Benjamin se atreve a hablar de médium, el que lee, el que habla (pero también el que escribe) da cobijo a la palabra ajena, y como un contrabandista, la hace pasar”(201-202).

De esta manera, la autora que se sitúa como narradora desde sus recuerdos de infancia, actúa como contrabandista al entregarnos estos breves relatos como en pequeños papelillos desautorizados por la historia nacional, donde aparecen las palabras ajenas de la oralidad de los cuentos verdaderos que oyó de niña, traduciendo desde su presente a la escritura este pasado con la madurez que le entrega el distanciamiento de los hechos. Así como comienza el relato de “Tomás Urbina” donde se mezclan oralidad, recuerdos y discurso contra-hegémónico: “Mi tío abuelo lo conoció muy bien. "Son mentiras las que dicen del *Chapo* –dijo mi tío–; *El Chapo* era buen hombre de la revolución. ¡Ni lo conocían estos curros que hoy tratan de colgarle santos!" Y narra, como si fuera un cuento, que el general Tomás Urbina nació en Nieves [...]” (127).

Por otro lado, cabe destacar esta afirmación hecha por Campobello donde explica: “Las narraciones de Cartucho, debo aclararlo de una vez para siempre, son *verdad*

---

<sup>8</sup> Ravinovich tampoco habla de cartucho

*histórica*, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña [...]” (343 [el subrayado es mío]). Ella misma re-afirma el carácter testimonial de sus relatos, sin embargo nos pone en la problemática de la verdad histórica y la ficcionalización de ésta. Según Pilar Calveiro:

“Sin duda el testimonio, como todo discurso, implica una "construcción" de la experiencia y no su "calco." Si tanto el testimonio como la teoría realizan construcciones, ¿en qué sentido puede haber en ellos una pretensión de verdad?[...] La primera persona puede sugerir la perfecta coincidencia entre el sujeto que enuncia y lo enunciado, una suerte de "calco" de uno sobre el otro que nos permitiría escapar de las posibles discrepancias y establecer una "verdad" última desde el "yo estuve ahí." [Sin embargo esto forma parte de] percepciones engañosas[...] [dado que de igual manera] se "sustraen,"[...] parte del sujeto que enuncia porque aun en el testimonio más completo, jamás está ni podría estar la totalidad del sujeto que enuncia ni, por supuesto, la totalidad del sujeto enunciado. Es decir, siempre hay alguna sustracción de la que dar cuenta” (216).

Pero *Cartucho* da cuenta de la subjetividad del ojo que captura las imágenes retratadas, no intenta mostrar una verdad unívoca y totalizante pues asume una posición ideológica donde, con la mirada de la infancia, el mundo se divide entre "buenos" y "malos" (como fue analizado en la historia de “Nacha Ceniceros”). Los relatos se hallan compitiendo con otros discursos en tanto quien sostiene la "verdad", cada uno tiene su propia interpretación de los hechos lo que conlleva a obtener finalmente una memoria más dialógica y heterogénea de la Revolución (Mónsivais, 49), aunque *Cartucho* no compite con la misma ventaja que la historia oficial.

Así tenemos que la memoria “no es objeto de propiedad, así como tampoco lo son la subjetividad, ni el lenguaje, ni el tiempo[...] El contexto (de intemperie) es el entrecruzamiento de la "historia grande" con la "historia chica”” (Ravinovich, 202). Hay en estos relatos una apropiación, una interpretación de los hechos desde lo visto/lo escuchado



que ha quedado perdido y debe ser recuperado como forma de construcción de una memoria e identidad regional que logre salvar del olvido a sus muertos. Así la memoria actúa como una actualización de un pasado, y “una construcción histórica que dé cuenta de las deudas con el pasado, reclama la apertura del discurso académico[...] para darle un lugar a las voces de los actores, a sus prácticas y a los sentidos que enuncian[...] para la construcción de un relato histórico en el que la densidad de lo vivido en el pasado permita cierta "iluminación" del futuro” (Calveiro, 223). Como recoge Aguilar Mora: “Nellie Campobello se aproximó todavía más al acontecimiento pasajero, instantáneo, aparentemente insignificante, pero profundamente revelador[...] Ella fue a su memoria para perpetuar los instantes más olvidables, para otros, y más intensos para quienes los vivieron” (11):

-“*Kirili* se estaba bañando en un río; alguien le dijo que venía el enemigo, pero él no creyó y no se salió del agua. Llegaron y lo mataron allí mismo, dentro del río.” (97)

-“En medio de la 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 afuera el corazón.” (110)

-“Les pedían firmas, tenían que volverse villistas, si no, los mataban, la mayor parte de los oficiales fueron fusilados...” (120)

-“La tristeza que siento es que cuando cayó, todavía calentito, ni se acabaría de morir, cuando los hombres se abalanzaron sobre él y le cortaron los dedos para quitarle dos anillos...” (123)

-“Cartucho con Gloriecita en brazos hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de don Manuel. Había hecho varias descargas, cuando se la quitaron.” (95)

-“En la Segunda del Rayo lo querían mucho y cada vez que andaba de ronda le preparaban café.” (101)

-“El pueblo ayudaba a Villa. Le mandaban cajones de pan a los cerros, café, ropas, vendas, parque, pistolas, rifles de todas marcas.” (138)

-“Aquella calle tenía muchachas casaderas; los jóvenes oficiales pasaban y pasaban. Miradas amorosas, señas con el pañuelo, y todo el lenguaje que ellos poseían.” (153)

Esta selección de citas de *Cartucho* muestra pequeñas escenas borradas de la gran historia, pero que fueron importantes para la región de Campobello y también para ella misma. Estas historias conforman parte de la memoria imborrable de un pueblo nortino que no se encuentra en los grandes libros, historias donde ellos mismos son partícipes activos, testigos presenciales, que tienen un lazo afectivo con sus revolucionarios y eso es lo que deja ver la narradora en sus relatos. La memoria es más afectiva, más visceral que la historia que en su afán objetivista suele ser más racional. De ahí que se sea tan importante la figura de la madre de Campobello como hilo conductor de estos relatos, pues “representa el mundo doméstico, maternal de la cultura oral, el mundo de las mujeres, los niños, el pueblo en general, con sus creencias y prejuicios, que se ubica en la antípoda de la cultura escrita, las leyes, la vida pública, las "actividades viriles". Desde esta trinchera participa la madre en la revolución” (Parra, 176).

Así podemos decir que la gran historia nacional que hacen los hombres, es enfrentada por estas pequeñas historias regionales desde la memoria que hace Campobello, a través de su niñez y la figura de su propia madre. “El relato tiene un doble centro. Tanto la madre como la hija son protagonistas[...] Campobello busca y realiza una manera de narrar desde la relacionalidad entre hija y madre y entre presente y pasado. De ahí su creación de una voz narrativa elástica, metamorfoseante, que no busca separarse de lo narrado sino integrarse a ello” (Pratt 265). En el relato de “Los hombres de Urbina” la narradora cuenta: “Otras veces, cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir. Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. Muchas veces me acercaba a sus conversaciones sin que ella me sintiera” (Campobello 121). Las memorias de Campobello son especialmente las memorias de los villistas caídos, pero es importante subrayar que éstas se tejen desde la comunidad, una preferentemente femenina representada en su madre. Son memorias también de ella que le fueron contadas a la autora, que ella vio en la necesidad de contar para saldar no sólo la deuda de los guerrilleros frente a una historia que los dejaba como bandidos y los invisibilizaba, sino también para saldar los recuerdos de su madre:

““Le voy a enseñar a mi hija una cosa". Miró bien y seguimos.

"Aquí fue -dijo ella deteniéndose en un lugar donde estaba una piedra azul-. Mire -me dijo-, aquí en este lugar murió un

hombre, era nuestro paisano, José Beltrán; les hizo fuego hasta el último momento; lo cosieron a balazos. Aquí fue; todavía arrodillado, como Dios le dio a entender, les tiraba y cargaba el rifle. Se agarró con muchos, lo habían entregado, lo siguieron hasta aquí. Tenía dieciocho años." No pudo seguir, nos retiramos de la piedra y Mamá ya no dijo ni una sola palabra[...] Conocí el lugar donde había muerto José Beltrán, no supe por qué, ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó.”  
(Campobello. 122)

En el párrafo anterior se define la importancia que tiene la memoria para la madre, su hija quizás ni siquiera sabía quién era José Beltrán pero para ella el valor radicaba en el no-olvidar, en el conocer el lugar dónde estaba el muerto, su nombre, su edad, su virtud como guerrillero. Ella le enseña a la autora los trabajos de la memoria a través de la experiencia, y eso la niña no lo olvida, al contrario, lo toma como deber y sigue el camino de su madre por una vía distinta: la escritura. Como reflexiona Parra, la madre busca:

“[...] recordar el valor de los rebeldes populares, transmitir a la hija el culto de los héroes de su localidad y a través de este culto, asegurar que no se pierdan en la intrascendencia y el olvido ciertas tradiciones de lucha de su pueblo. Se sigue que para la madre el acto de recordar es más que un simple ejercicio nostálgico: es una forma politizada de conocimiento, un arma de lucha que se esgrime para defender y valorar la identidad combativa y la voluntad de resistencia de los suyos.”  
(177)

Entonces, volvemos al discurso como arma de resistencia pero también podemos leerlo como herramienta de reparación, si tomamos en cuenta que la madre laboraba como enfermera y la niña la acompañaba ayudándola en lo que pudiera podemos hacer una analogía entre esto y su posterior escritura. Como si de alguna manera tratara de salvar a los

guerrilleros de la muerte que supone el olvido. En “Los heridos de Villa” la autora cuenta: “Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotras 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 a aquellos hombres.” Y continúa: “Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser *útil* en algo” (Campobello, 137 [la cursiva es mía]). Y luego al hablar de *Cartucho* años después dice: “[...] sé que haber escrito aquellas páginas fue útil para la historia [...]” (Campobello, 353), entonces su deber es serle útil a la revolución desde su posición ya sea de niña o de escritora, es su forma de contribuir con aquellas luchas. Ambas reconstruyen las vidas de los villistas. Así lo que hace su madre deja una huella profunda en ella donde el deber de colaborar con la revolución y con la memoria de los villistas es cumplida a cabalidad, puesto que este ser útil es tomado como necesidad frente a las mentiras que ha levantado la historia monolítica de la Revolución que acalla las demás verdades que fueron vencidas. Según Kemy Oyarzún: “Nellie Campobello intenta pagar la deuda de la sociedad mexicana a la "historia traicionada del villismo" con la escritura, al mismo tiempo que instituye un imaginario femenino que aun no logra anclar en las sociedades humanas.” (197)

Por otro lado, la importancia de las mujeres en general viene dada por su valor como testigos, como ellas aparecen de costado en los relatos conformando la memoria los hombres que partieron a la guerra. Mary-Louise Pratt aborda esto reflexionando lo siguiente:

“El texto está lleno de mujeres que actúan, sobre todo, en papeles de apoyo, en sus relaciones de madres, esposas, etc. Aparecen a menudo al final de las anécdotas recuperando cadáveres, rezando a los desaparecidos, curando heridos o llorando muertos. Aunque se subraya la importancia de estas actividades, las mujeres nunca son el personaje principal de la narración. Por otro lado, sí se comunica muy claramente la compenetración de los mundos militares y civiles en la revolución. Pero donde Campobello realmente abre terreno nuevo es en el uso de mujeres y niños –los no- ciudadanos–

como testigos, además testigos privilegiados precisamente por su posición afuera de la jerarquía militar y de la Historia (es decir de los órdenes ciudadanos). La innovación más visible y más comentada de *Cartucho* es el hecho de que la autoridad narrativa en el texto es una niña, basada en la niñez de Campobello en Chihuahua durante los altos años del villismo.” (259-260)

Y esto se puede ver en distintas marcas textuales a lo largo de los relatos:

-“Chagua se vistió de luto, y poco tiempo después se hizo mujer de la calle.” (97)

-“Doña Magdalena, que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer, lo llora todos los días allá en un rincón de su casa, en Chihuahua.” (Ídem)

-“Una señora salió a la puerta y le gritó a uno de los oficiales: –Oye, cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacer una reliquia.” (109)

-“Llegó una tía para ver a Mamá, y le contó que un soldado yaqui había querido robarle a Luisa, mi prima [...]” (Ídem)

-“[...] Fidelina, hermana de Santos que lo quería mucho, todos los días iba a la cárcel y le pedía al general Santos Ortiz la vida de su hermano.” (120)

-“-Soy Marina de Santiago, la hermana de Bartolo– dijo buscando a Anita–. Deseo ver a Anita, para que ella me diga los lugares donde él estuvo, lo qué el quiso, lo que él hacía.” (98)

-“Las muchachas parecía que se entristecían un poquito. "Pobrecito de Rafael", decían, viéndose unas a las otras.” (152)

-“Muchas señoritas se quedaron solteronas porque ellos se morían gritando en los combates.” (153)

-“[...] los brazos de las madrecitas de ocasión señalan los lugares [...]” (161)

-“¡Pero ellos volverán en abril o en mayo!”, dicen todavía las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte.” (Ídem)

Finalmente, la memoria es construida desde una visión femenina en tanto recupera las voces de la comunidad y sus lazos afectivos con los rebeldes para formar sus

relatos, tomando a la madre como autoridad e hilo conductor para ir tejiendo estos relatos. Siendo esta misma madre quien de alguna manera le plantea implícitamente esta labor a su hija. Así el campo de batalla tan importante para la gran historia oficial, que cuenta las verdades exclusivamente de los vencedores, es dejado afuera en estos relatos siendo el centro la cotidianidad, la vida diaria, el círculo íntimo, el espacio doméstico. Éstos configuran el lugar desde donde se narra y contruye la memoria de los vencidos, de los marginados, es en la "patria chica" donde se encuentran las historias personales. Así es el "fuera de escena" del gran mural de la Revolución el que toma protagonismo y aparece ahora en primer plano a través de imágenes e historias mínimas. Siendo la niñez, los detalles, la importancia de la madre y la oralidad, las marcas femeninas que recrean esta memoria regional. Como bien explica Parra:

“[...] en *Cartucho* se postula una manera de recuperar el pasado que parte de lo inmediato, íntimo y local, y avanza hacia una perspectiva cultural más amplia de los acontecimientos... una memoria que, ya en círculos concéntricos, ya en la evolución textual, conduce de la experiencia íntima infantil a la visión regional popular de la guerra, de la subjetividad personal a la colectiva, del espacio doméstico al espacio de la "patria chica".” (168)

## Conclusión

Finalmente, puedo concluir que la estructura narrativa y estética que sostiene a *Cartucho*, forma parte de su construcción como trabajo de la memoria, en donde la importancia radica en construir a través de pequeñas historias regionales, una memoria alternativa y contra-hegémónica que logre desmitificar a la gran historia nacional de la revolución mexicana, poniendo en primer plano a la comunidad y a los villistas que habían quedado fuera de la escena del gran mural de la Revolución.

Los relatos de *Cartucho* conciben su hibridez genérica como una forma de elaborar una memoria alternativa, a través de un texto también “alternativo” distinto a los demás de la novela de la Revolución. Sin embargo, pueden incorporarse dentro de la literatura testimonial por su cercanía a la intimidad y al relato presencial, donde es la comunidad quien conforma bajo la voz de la niña-narradora, textos multivocales en los cuales todos son partícipes activos de la recreación de las pequeñas historias de los villistas. Alejándose así de otros géneros como la autobiografía, pues lo principal no es contar la vida de Campobello, sino que a través de su propia infancia busca dar paso a las historias de los guerrilleros y de su pueblo. También se aleja de los cuentos pues los relatos funcionan como una estructura global, y finalmente tampoco se acerca mucho a la novela ya que son relatos rebeldes, los cuales no buscan solamente contar una historia, sino que su principal fin es desbaratar las leyendas que pesan sobre la División del Norte, y construir una memoria regional que ha sido dejada en el olvido por los vencedores.

Así también, puedo decir que la narradora se identifica con los villistas, en tanto se conciben ambos como figuras subalternas; ellos porque son los vencidos de la Revolución, y ella porque es mujer, niña y regional. Por esto mismo, se sabe poseedora de una voz marginal que recoge desde ahí la voz de los otros, siendo sus relatos también las historias marginadas del norte de México. Además, configura los relatos tomando como hilo conductor de ellos a su madre, y a las demás mujeres que se quedaron en el pueblo, cuando sus esposos, hijos y hermanos partieron a la guerra. De esta manera, son los no-ciudadanos: los niños, las mujeres y los ancianos, quienes construyen los relatos mediados por los recuerdos de infancia de Campobello.

Por otro lado, la narradora de *Cartucho* plantea sus relatos como una forma de salvar a los guerrilleros de la muerte total que supone el olvido, llevándolos al presente a través de la memoria. Siendo su madre quien, implícitamente, le encarga este deber al contarle las historias de los revolucionarios. La niña ve como su madre llora a sus muertos, la ve cuidarlos, tratando de salvarlos en sus labores de enfermera. Así ella misma busca ser útil a la lucha después; con las armas de su escritura busca salvar a los villistas del olvido.

Finalmente, los textos terminan siendo estructurados desde una visión femenina, a través de la madre, el tejido de diversas historias provenientes de la oralidad y el espacio cotidiano, donde los lazos afectivos con los guerrilleros cargan de emotividad los relatos. Por esto último, es que las imágenes poéticas conforman parte importante de *Cartucho*, en tanto llevan al lector al instante del suceso, elevando las situaciones a un nivel mayor al pintarlas con matices que logran realzarlas. Sin embargo, es la ingenuidad de la niña y este lazo afectivo que une a toda la comunidad, lo que hace de *Cartucho* un relato distinto a los demás testimonios y novelas de la Revolución, pues genera un ambiente de intimidad donde los detalles van construyendo una pequeña patria, en la cual el lector puede adentrarse y empatizar con los protagonistas de los relatos.



## Bibliografía

### Fuente Primaria:

Campobello, Nellie. *Obra Reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

### Fuentes Secundarias:

Achugar, Hugo. "Historia Paralelas/Ejemplares: La Historia y la Voz del Otro". *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*. John Beverley y Hugo Achúgar, ed. Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. (61-83)

Aguilar, Juan Bautista. "Prólogo" en *Obra Reunida* de Nellie Campobello. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. (9-26)

Aguilar Mora, Jorge. "El silencio de Nellie Campobello" en *Cartucho. Relatos del Norte de México* de Nellie Campobello. México: Era, 2000.

Bessoain, Raúl y Jorge Díaz. *Pancho Villa en la Novela de la Revolución Mexicana*. Santiago: Memoria Instituto Pedagógico Universidad de Chile, 1973.

Brenner, Anita. *La Revolución en Blanco y Negro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Beverley, John. "Anatomía del Testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII/Nº25 (1er semestre de 1987): (7-16)

-----"Prólogo a la segunda edición" en *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. John Beverley y Hugo Achúgar, ed. Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. (9-16)

-----"Introducción" en *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. John Beverley y Hugo Achúgar, ed. Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. (17-29)

Calveiro, Pilar. "Testimonio y Memoria en el Relato Histórico". *Memoria y Ciudadanía*. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, ed. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2008. (207-224)

Genovese, Alicia. "Entre la Ira y el Arte del Olvido: Testimonio e Imagen Poética". *Recordar para Pensar - Memoria para la Democracia*. Chile: Ed. Böll Cono Sur, 2010. (69-76)

Franco, Jean. "Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo". *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. John Beverley y Hugo Achúgar, ed. Guatemala: Ediciones Papiro, 2002. (21-128)

-----*Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo

de Cultura Económica, 1993.

Monsiváis, Alejandro. “La ciudadanía a debate: memoria, no-dominación y esfera pública”. *Memoria y Ciudadanía*. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, ed. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2008. (39-64)

Oyarzún, Kemy. “Identidad femenina, Genealogía mítica, historia: Las manos de mamá, de Nellie Campobello”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 22, No. 43/44, 1996. (181-199)

Parra, Max. “Memoria y Guerra en Cartucho de Nellie Campobello”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, No. 47 (1998). (167-186)

Poot Herrera, Sarah. “Cartucho de Nellie Campobello: Deuda Saldada, Deuda Soldada”. *Tema y Variaciones de Literatura: Escritoras Mexicanas del Siglo XX*, No. 12 (2do Semestre, 1998). (25-44)

Rabinovich, Silvana. “Lectura y Subjetividad: Actos de Memoria”. *Memoria y Ciudadanía*. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, ed. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2008.. (195-205)

Rivera-Garza, Cristina. “(Con)jurar el Cuerpo: Historiar y Ficcional”. *Memoria y Ciudadanía*. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, ed. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2008. (171-194)

Slodowska, Elzbieta. *Testimonio Hispanoamericano: Historia, Teoría, Poética*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.