

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**ESTUDIO COMPARADO EN DOS NOVELAS DE LA REVOLUCIÓN  
MEXICANA: *MEMORIAS DE PANCHO VILLA* DE MARTÍN LUIS GUZMÁN Y  
*APUNTES SOBRE LA VIDA MILITAR DE FRANCISCO VILLA* DE NELLIE  
CAMPOBELLO**

TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

SARA RIVERA LÓPEZ

ASESORA DE TESIS  
DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ

Octubre de 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
Introducción	
I. Contexto biográfico y novelístico	9
1.1 Aspectos biográficos de Nellie Campobello	12
1.2 Aspectos biográficos de Martín Luis Guzmán	19
1.3 Datos históricos de <i>Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa</i> y <i>Memorias de Pancho Villa</i>	30
1.3.1 Nellie Campobello y <i>Apuntes sobre la vida militar del general Francisco Villa</i>	35
1.3.2. Martín Luis Guzmán y <i>Memorias de Pancho Villa</i>	42
II. Consideraciones teóricas para el análisis narratológico	50
2.1 El personaje, el espacio, el tiempo y la voz narrativa	51
2.1.1 El personaje	51
2.1.2 El espacio	54
2.1.3 El tiempo	57
2.1.4 La narración	60
2.2 Biografía/autobiografía, relato histórico/retrato literario	62
2.2.1 Biografía/autobiografía	62
2.2.2 Reto histórico/retrato literario	67
III. Análisis narratológico de dos novelas de la revolución mexicana	74
3.1 El nombre: referente extratextual en <i>Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa</i>	75
3.2 La construcción del espacio en <i>Memorias de Pancho Villa</i>	86
3.3 El personaje: la dimensión actoral y su naturaleza simbólico-ideológica en <i>Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa</i>	94
3.4 El personaje: la intencionalidad en la dimensión actoral en <i>Memorias de Pancho Villa</i>	107
3.5 La constitución de la dimensión temporal en <i>Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa</i> y <i>Memorias de Pancho Villa</i>	119
3.6 Formas de enunciación del discurso en <i>Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa</i> y <i>Memorias de Pancho Villa</i>	133
Conclusiones	147
Bibliografía	

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se llevó a cabo un estudio de contraste de dos obras literarias de temática histórica: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, de Nellie Campobello, y *Memorias de Pancho Villa*, de Martín Luis Guzmán. El análisis se realizó en cuatro rubros específicos: narrador, espacio o crono topo(s), personaje(s) y temporalidad de las novelas. Se realizó un análisis narratológico que con el fin de establecer un paralelo temático y discursivo, a través del cual se examinaran los modos de articulación argumental de cada autor, con el fin de conocer sus perspectivas sobre el acontecimiento histórico y su repercusión probable en la recepción del lector.

Por otra parte, cabe aclarar que la obra del escritor está considerada como una de las más importantes del género revolucionario y la de la *prima ballerina* no. Sin embargo para realizar el análisis narratológico se tomaron en cuenta tres características halladas en estos textos, pese a no ser obras de ficción: a) las dos construyen personajes, tiempos, voz narrativa y espacios, b) sus relatos son similares e, incluso, parte de su investigación se apoyó en las mismas fuentes documentales, c) los dos escriben sin apego al orden histórico sino al de la ficción. El personaje principal más que histórico es mítico y los géneros bajo los que escriben se supeditan a la creación propia de la novela.

Por otra parte, en el presente estudio no se intenta romper la barrera innegable entre el discurso histórico y el literario, sino de observar las interrelaciones, los puentes simbólico-culturales que se generan entre ellos: la *Historia* no sólo sirve para el estudio de la *Historia*, sino que tiende lazos hacia otras ramas del saber humano como son la sociología y la literatura; de igual manera, la literatura sirve a la antropología, al cine, al psicoanálisis, etcétera, haciendo posible un estudio discursivo que evidencia aquello que la obra literaria dice y aquello que calla.

Asimismo, falta aclarar que únicamente se pretende abordar estas dos novelas temporalmente cercanas. Una gozó de gran fama y la otra pasó casi inadvertida para la comunidad intelectual de su época, pese a que sus autores estuvieron de acuerdo con el sistema político cardenista y que fueron atraídos por la firme personalidad de Francisco Villa. La recepción de las obras fue opuesto debido a la manera como se contó la historia de la Revolución mexicana y del talento e ideológica de cada autor. Para afirmar esto, parto de tres premisas fundamentales que dan explicación a la elección del método y de las obras:

- a) el acto de narrar implica ya una posición ideológica, premisa fundamental de la narratología,
- b) los conflictos de la Historia son reinterpretados en el nivel simbólico por la literatura, proporcionando una “respuesta” cultural a las aporías históricas,
- c) el carácter abierto de la historia no es sólo respuesta de los hechos, sino generadora de nuevas preguntas que flotan en el ambiente social, planteamiento base de la estética de la recepción.

Dicho lo anterior, y antes de iniciar con una breve información sobre la vida y obra de estos novelistas, me parece pertinente informar cuál es la hipótesis que da vida a este trabajo, así como la metodología usada para el mismo.

Una de las tantas labores de la historia es recabar los datos de un pueblo, forjar su rostro y explicar el proceso de construcción de un país. Los historiadores de la Revolución mexicana se abocaron a dicho quehacer, pero en este ejercicio de reconstrucción del pasado inmediato dejaron “huecos” o vacíos semánticos como lo plantea la teoría o estética de la recepción. Estas indeterminaciones históricas aún hoy en día producen conflictos y discusiones continuas en la historiográfica nacional e internacional, por ejemplo: aún quedan dudas sobre el papel de Francisco Villa en la invasión a Columbus y más aún sobre su negativa a responder sobre el tema. Puede preguntarse también ¿cómo es que llega al poder Álvaro Obregón? ¿Por qué Plutarco Elías Calles preserva su fuerza política después de su estancia en el gobierno? ¿Por qué los gobiernos posrevolucionarios no reconocieron la importancia militar de Francisco Villa? Interrogantes sociales que flotan en una atmósfera contemporánea y si esto no es así, entonces por qué existe la necesidad de seguir escribiendo libros sobre el tema: uno de los textos más ambiciosos y serios recientemente escritos es el del historiador, ahora nacionalizado norteamericano, Friedrich Katz sobre Pancho Villa, publicado en Era en 1999.

De esto se deduce que del corpus literario, biográfico e histórico referente al tema de la Revolución, en el que se encuentran las obras de Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán, dieron una solución simbólica a algunas de las aporías históricas. Por medio de la admisión e identificación de Pancho Villa como un héroe social, la autora explica las causas por las que no fue reconocido Francisco Villa por el poder político posrevolucionario, quien argumentó sobre la conducta iracunda y mercenaria, sobre sus

continuos desacatos e incultura; grupo político-militar que –según la autora– no representaban los intereses del pueblo, sino los de unos cuantos. Guzmán contribuyó a la solución de algunas de estas interrogantes sociales mediante la edificación de la leyenda negra sobre Pancho Villa, el autor dilucidó de manera indirecta la fractura del movimiento armado y con ello la avalancha de traiciones al Jefe de la División del Norte; es decir, por medio de la ficcionalización del personaje ofreció una versión ideologizada y personal sobre el Centauro con la que coincidían muchas otras personas, tal como ocurrió en el cine mexicano en la década de los cuarenta y cincuenta.

Ahora, bien, el objetivo de esta tesis es saber ¿en qué medida las novelas revolucionarias aquí tratadas contribuye a la comprensión del fenómeno histórico vivido en México durante la Revolución mexicana? ¿qué vacíos históricos se zanján a través de la novelística histórica? ¿Cómo nos explican las aporías históricas de nuestro pasado reciente? En otras palabras ¿cómo la novela de la Revolución mexicana proporciona respuestas a los planteamientos históricos y, por tanto, resuelve a nivel simbólico un problema de orden histórico? Para ello es necesario responder antes si ¿la obra de Martín Luis Guzmán o la de Nellie Campobello aportan respuestas a estas interrogantes de orden social e histórico respecto de lo acontecido en la gesta revolucionaria, desde el campo literario y de qué manera?

Para llevar a cabo dicha labor parto de la narratología y de la teoría de la recepción, usando como puente de comunión un estudio de contraste entre historia/literatura, hombre/mujer, mediante un análisis de las estrategias narrativas utilizadas por ambos autores y perfectamente delimitadas por la narratología: espacio, personajes, tiempo y sus modos de enunciación (perspectiva), tratando de encontrar la respuesta a las preguntas arriba planteadas.

Con la teoría de la recepción indago sobre el tipo de lector y ¿qué interrogante social encuentra en estas novelas? ¿De qué manera contribuyen estas obras al lector a aclarar las interrogantes sociales que flotan en el discurso político y social respecto de la Revolución mexicana a través de uno de sus personajes centrales: Pancho Villa? ya que las dos obras tienen como personaje central al general Francisco Villa.

En cuanto a la estructura de la tesis, ésta está dividida en tres apartados; el capítulo I. “Contexto biográfico y novelístico”, proporciona datos indispensables para contextualizar las obras aquí estudiadas y a sus autores. Antecedentes históricos y biográficos que

cumplen la función de proporcionar al lector elementos a considerar sobre las circunstancias personales y sociales que rodearon la vida de los autores en el momento de escribir y publicar sus títulos. De igual forma, se describen algunos textos historiográficos sobre Pancho Villa, eje fundamental de ambas obras, desde el punto de vista histórico y psicológico como referente para ejemplificar cómo se le consideraba y cuál era la argumentación usada en su contra por un amplio sector político y social de su momento e, incluso, posterior a su muerte.

En el apartado II titulado “Consideraciones teóricas para el análisis narratológico”, se abordan aspectos puramente teóricos de la narratología, de la estética de la recepción. Se puntualiza que del universo narratológico susceptible de ser analizado, sólo se consideraron términos tales como *personaje*, *espacio*, *tiempo* y *voz narrativa*. También se definen algunos conceptos en cuanto al carácter de la biografía *versus* autobiografía, de texto histórico frente a texto literario; semejanzas y diferencias temáticas de cada tipo de discurso. De igual forma, se retoman algunos términos desde la semiótica o desde la filosofía con la finalidad de acotar los conceptos vertidos en este y posteriores apartados.

Se analizan los conceptos de auto/biografía, texto histórico y texto literario con el objetivo de demostrar que *Memorias de Pancho Villa* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* tienen características similares a estos tipos de discursos y con ello revelar la naturaleza híbrida de las obras. Característica sin la que no es posible hacer un análisis que traspase las fronteras literarias y se proyecte en los espacios históricos y sociales. Advertir el alcance que pueden ejercerse obras escritas en el devenir histórico.

En el último capítulo III “Análisis narratológico de dos novelas de la revolución mexicana”, se dividió el estudio en seis párrafos. El primero se titula “3.1 El nombre: referente extratextual en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*” y se analiza la carga referencial que posee el nombre de Pancho o Francisco Villa, su función *espacial*. En el segundo apartado “3.2 La construcción del espacio en *Memorias de Pancho Villa*”, se estudian los espacios donde se llevan a cabo las acciones del relato y de los personajes, mostrándose así el primer rasgo distintivo encontrado en cada obra desde el punto de vista narratológico, el cual tendrán una función distinta de cada obra y por tanto en su perspectiva ideológica.

En el tercer párrafo “3.3 El personaje: la dimensión actoral y su naturaleza simbólico-ideológica en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*”, se toma en

cuenta la construcción moral del personaje, por encima de su edificación como ser actuante dentro de la trama. Se observa su composición narrativa; la organización de sus entidad semántica y paradigmáticamente, con la finalidad de ahondar en su composición psíquica, anímica, histórica y simbólica. En el cuarto capítulo 3.4 “El personaje: la intencionalidad en la dimensión actoral en *Memorias de Pancho Villa*”, también se analiza la entidad narrativa llamada personaje en la obra de Martín Luis Guzmán y se destaca la intención estética, por sobre la ideológica. Se indica que la configuración de este personaje por parte del autor, tiene y cumple una función ideológica diferente a la de Nellie Campobello. Finalmente, se afirma que la autora trató de construir un personaje mítico, mientras que el autor, un personaje de leyenda.

A partir del capítulo 3.5 “La constitución de la dimensión temporal en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa*”, el análisis del tiempo se hace en el mismo capítulo debido a que las diferencias técnicas usadas por los autores se podían comparar. Se estableció un ejercicio de contraste. Lo mismo ocurrió con el 3.6 “Formas de enunciación del discurso en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa*” y la voz narrativa.

En el apartado 3.5 “La constitución de la dimensión temporal en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa*”, se hizo, como su nombre lo indica, un estudio temporal en las dos obras; en dicho apartado se analizaron simultáneamente los tiempo narrativos y tiempos discursivos en cada obra con la intención de explicar que ambos tomaron como referente el hecho extra literario (la Revolución mexicana), por lo que los relatos estuvieron fuertemente influenciados por el principio de realidad. De Nellie Campobello se destacó su esfuerzo por apegarse a la organización cronológica externa al relato, proceso particularmente difícil; de Martín Luis Guzmán, su uso de juegos temporales (memoria, digresión, cronología) que enriquecieron el proceso fictivo.

Finalmente, en el apartado 3. 6 “Formas de enunciación del discurso en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa*”, se estudian los distintos procesos narrativos seguidos por Nellei Campobello (narrador omnisciente) y Martín Luis Guzmán (narrador primera persona, narrador protagonista) con el fin de vislumbrar las perspectiva o punto de vista explícitos e implícitos sobre el personaje, del relato, del hecho histórico y de la ideología concebida hasta ese momento del proceso



armado (1930-1940). Perspectivas que flotaron en el ambiente social de aquella época y que aún hoy en día contribuyen a la solución de interrogantes históricas presentes. Tesis fundamental del presente estudio.

## I. CONTEXTO BIOGRÁFICO Y NOVELÍSTICO

Los caciques, Mariquita, son..., son la gente más mala que hay en el mundo..., son unos hombres muy malos, son... unos malvados; pero no, no sé decírtelo bien.

Mariano Azuela, *Los caciques*.

Tres años antes de que Lázaro Cárdenas arribara al poder, Nellie Campobello publicó *Cartucho*, su obra más conocida por la crítica actual. Martín Luis Guzmán ya había escrito desde el exilio, donde aún residía, *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*.

Para esa década, un diluvio de novelas revolucionarias de evidente madurez estilística florecieron: *Ulises criollo*, *La tormenta*, *Memorias de Pancho Villa*, *Si me han de matar mañana* y *Apuntes sobre la vida militar del general Francisco Villa*, estas obras eran expresión del triunfo revolucionario, de su clase dominante y de sus caudillos victoriosos. Surgen en un complejo panorama de adhesiones y rechazos ideológicos respecto a la lectura que de la Revolución mexicana se hacía en aquellos años.

Fue en el período de Lázaro Cárdenas cuando las circunstancias políticas, económicas y gubernamentales hicieron posible el florecimiento de la novela de la Revolución, pese a la crítica de sus detractores. Las obras publicadas referentes al tema simbolizaron la lucha social de un pueblo en armas, pero también expresaron la solución del conflicto militar y político conveniente para cierto sector de la población y desfavorable para otra facción opuesta al gobierno. La “institucionalización del género”, nombrada así por Monsiváis, hizo evidente la artificial conquista de los revolucionarios, su deshonestidad gubernamental, la solución atroz de los conflictos internos y la manera como se conquistó la “unidad nacional”, mediante el discurso impuesto por el Estado y materializado en las páginas de estas novelas, el cine y la exaltación de la raza indígena.

La apoteosis nacionalista, semilla repartida en el callismo, devino en folklore y clichés que los Contemporáneos, con mayor recato, sólo observan. Jorge Cuesta explica “fiado de la tesis de Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*, [que] “El nacionalismo es una idea europea que estamos empeñados en copiar””.<sup>1</sup> No participa en la comunión del mito revolucionario. Su incredulidad en la mitología patriótica fue inzanjable, pues desconfiaba del tótem surgido de la barbarie revolucionaria. La creación de

---

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis (Antolog.). *Jorge Cuesta*, México, CREA, 1985, p. 19.

una historia oficial construida de ídolos y símbolos no hacía más que fomentar “una decadencia moral en la nación”.<sup>2</sup>

Sin embargo, esta novelística construye un código y él entraña la gestación no sólo de un pueblo, sino también de una cultura, cuya última manifestación la ocupa el arte. Así, pues, la novela de la Revolución, si gestó ídolos, también explicó o se explicó a sí misma su propia esencia. Las dificultades, los errores y tropiezos de estas obras, así como sus maduros frutos, forman parte de este arduo trabajo de reflexión y maduración social. Las perspectivas, criticadas por algunos, también marcaron tendencias: “Desde Homero, la literatura debe mucho a la vida política de las naciones y de las clases sociales. La novela mexicana contemporánea es prueba de ello. Nació y creció entre las corrientes luminosas y sangrientas de la fenomenología de la revolución iniciada en 1910. A veces con éxito o sin él –las corrientes ideológicas y los problemas de nuestro tiempo, en una atmósfera cargada de electricidad”.<sup>3</sup>

De los novelistas más destacados, a consideración de Antonio Magaña Esquivel,<sup>4</sup> por su madurez estilística, por su proyecto crítico, por el puente trazado entre historia y literatura fueron Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Gregorio López y Fuentes, José Vasconcelos, principalmente. Nellie Campobello articuló con particular sagacidad el puente entre lo literario y el fenómeno histórico, por lo que también debe incluirse en este grupo.

Las riñas entre Carranza y Villa, sirva de ejemplo, generaron una postura política entre los escritores. Martín Luis Guzmán, por ejemplo, salió del país después de que Carranza se impusiera como jefe máximo de los Ejércitos Constitucionalistas, mientras que Vasconcelos salía del país por voluntad propia al estar en desacuerdo con el desarrollo de las fuerzas políticas de principios de los años veinte. Nellie Campobello, de igual manera, intentó en sus novelas y artículos periodísticos tomar partido. Fue imposible para los escritores mantenerse al margen de las facciones, por lo que en un primer momento esas novelas recrearon la visión del escritor, su postura moral y política, al tiempo que fragmentaron el fenómeno revolucionario.

Tal como explica Álvaro Matute, todo proceso revolucionario engendra su propia historiografía que transita por tres momentos: testimonio y panfleto; relato del acontecimiento, esto es darle un orden cronológico y de aquellos autores que no fueron

---

<sup>2</sup> Jorge Cuesta. “La decadencia moral de la nación”, *El Universal*, 2 de mayo, 1935, p. 3.

<sup>3</sup> Gastón Lafarga. “Mariano Azuela, entrevista en una novela”, *Ruta*, núm. 3, 15 agosto, 1838, p. 49.

<sup>4</sup> Antonio Magaña Esquivel. *La Novela de la Revolución Mexicana*, México, Porrúa, 1974, p. 56.

coetáneos ni protagonistas de los hechos.<sup>5</sup> Al igual que las consideraciones del “deber” del arte con respecto a la sociedad: “Los artistas realizan su función dentro de los límites de la sociedad que los nutre con sus inquietudes, empujados siempre por las corrientes ideológicas predominantes”.<sup>6</sup> De esta manera, la novela de la Revolución mexicana, hacia 1940, había ya atravesado por distintos ejercicios de transformación. Quienes escribieron al fragor de la batalla gestaron obras de menor alcance ideológico. Aquellos otros que conocieron a Villa, Carranza, Zapata, etc., concibieron perspectivas más globales sobre los acontecimientos. De igual manera, la articulación del fenómeno revolucionario en la novela fue adquiriendo dimensión y complejidad con el paso de los años, hasta convertirse en una historia tangencial de la trama principal.

Las novelas revolucionarias abordaron distintas problemáticas del fenómeno social. La vida y destrucción del sistema feudal cobra particular importancia, por ejemplo, en *Tierra* de Gregorio López y Fuentes. La participación de los soldados, más por resignación y destino, en los ejércitos federales aparece en *Tropa Vieja* de Francisco L. Urquiza. La calculada labor de las máximas figuras en la Revolución quedó perfectamente trazada en *Memorias de Pancho Villa. La sombra del caudillo* da cuenta del difícil sistema de lucha intestina del gobierno posrevolucionario. De esta manera, la novela que aborda el fenómeno histórico de la primera revolución del siglo XX alumbra los distintos momentos del acontecimiento: la gestación, la batalla, la reconciliación y la construcción de un país y, por tanto, su punto de vista respecto a la Revolución y la reconstrucción nacional.

Las dos novelas que son objeto de este trabajo abordan los momentos más cruentos de la Revolución mexicana; es decir, los años de 1910 hasta 1917. Ambas fueron escritas durante el gobierno de Lázaro Cárdenas y salieron a la luz pública luego de que las batallas ideológicas sobre el nacionalismo y la labor intelectual cesaran, surgen después de la demolición total del maximato, en medio de una efervescencia patriótica y luego de la expropiación petrolera. Aparecen alumbrando el camino de la siguiente década. Son resultado de su horizonte cultural y al mismo tiempo un ajuste de cuentas sobre lo acontecido en el nivel simbólico de la cultura.

Cada una de ellas explica y da respuesta al poner en tela de juicio los cuestionamientos sociales, políticos y simbólicos que flotaron en el ambiente en su

---

<sup>5</sup> Álvaro Matute. “La Revolución mexicana y la escritura de su historia”, *Revista de la Universidad de México*, enero de 1982, Nueva Época, p. 3.

<sup>6</sup> Miguel Bustos Cerecedo, “El mejor poeta de México” *Ruta*, 4 septiembre, 1938, pp. 56.

momento: ¿Cómo explicar la crisis revolucionaria? ¿Cómo legitimar un sistema político manchado por sus actos en el pasado? A lo que cabe preguntar si ¿la literatura de la Revolución contribuyó a dicha solución? ¿Si hay una correspondencia entre el fenómeno histórico y el literario susceptible de ser hallado en las novelas que a continuación estudiaremos?

### **1.1 Aspectos biográficos de Nellie Campobello**

María Francisca Moya Luna, Nellie Ernestina Francisca, Nelly o Nellie Campobello nació en Villa Ocampo, estado de Durango, el 7 de noviembre de 1900, fue hija natural de Rafaela Luna Miranda y Felipe de Jesús Moya. Su padre, oriundo de Parral y primo de su madre, murió entre las huestes villistas siendo ella aún niña. Debido a las necesidades familiares, la madre de Campobello se trasladó a Hidalgo del Parral, Chihuahua, sitio de particular importancia en la vida de la escritora, espacio geográfico donde se desarrolló la trama de *Cartucho* y refugio temporal de Francisco Villa.

De niña solía montar a caballo, jugar al aire libre, sentir la tierra que la vio nacer, gustaba de observar a su madre y leer la Biblia. Su infancia estuvo marcada por la guerra y ya de adulta se las arregló para aceptar los hechos, sacar provecho de aquello de lo que fue testigo o escucha. Miró de cerca, al parecer, las hordas villistas de las que intentó crear una mitología. Los hechos que observó constituyeron la única fuente de inspiración para sus obras más importantes: *Cartucho* (1931), *Las manos de mamá* (1937) y *Apuntes sobre la vida militar del general Francisco Villa* (1940). La actitud valerosa de su madre fue venero de inspiración, a la que rindió homenaje en su libro *Las manos de mamá*.

Campobello, de tez clara, franca determinación y fuerte temperamento, permaneció en Parral, Chihuahua, hasta 1918, junto con su familia. Un año más tarde se trasladó a la capital del estado, ahí trabajó como vendedora de boletos en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua. En 1921, falleció su único hijo de bronconeumonía. Hacia 1923, luego de la muerte de su madre, decidió marchar a la capital mexicana junto con sus hermanos Gloria y Mauro y un tío o probable padre de Gloria de apellido Campobello Morton, en este sitio se desarrolló como investigadora de danzas autóctonas, coreógrafa, articulista, escritora, fundadora de la Compañía Nacional de Danza<sup>7</sup> y directora de la Escuela Nacional de Danza a partir de 1937.

---

<sup>7</sup> Felipe Segura Escalona, "La señorita Nellie", *Universidad de México*, núm. 510, jul. 1993, pp. 43-45.

Martín Luis Guzmán contaba con 36 años de edad cuando conoció a Nellie Campobello —en ese entonces el escritor y político desempeñaba el cargo de director en el periódico *El Mundo*—; ella, de acuerdo a su propia versión, supo del escritor cuando intentaba anunciar la venta de un “automovilito rojo de carreras, con dos motores, que un tío rico”<sup>8</sup> le había comprado en Laredo, Texas. A partir de ese momento, la relación amistosa y perdurable entre ambos nortños daría buenos frutos en el ámbito personal y artístico.

Al parecer, Nellie Campobello intentó ocultar la mayor parte de su vida; se sabe poco de ella en realidad, apenas lo que indicó tanto en el extenso prólogo a su obra completa (1960), como en la emotiva e inteligente entrevista que Emmanuel Carballo le hizo en *Protagonistas de la literatura mexicana* (1965) en la que reiteró los mitos que pregonó acerca de su vida. También dejó constancia de su procedencia e ideología en conferencias<sup>9</sup> y artículos.<sup>10</sup>

En el prólogo que publicó a los sesenta años de edad quedó plenamente configurado su perfil moral e ideológico respecto a la Revolución mexicana —acontecimiento histórico fundamental en su obra—; en él escribió un enérgico reproche a los sistemas políticos corruptos, contra los gobiernos voraces, elaboró la defensa de Francisco Villa, apología que ya había iniciado en artículos periodísticos, donde lo designaba como el “soldado de hierro”, el “relámpago de la guerra” o “agua fuerte de la Revolución”.<sup>11</sup> De su vida asoman indirectamente las dificultades familiares: “Nosotros teníamos un ritmo de vida sujeto a cambios violentos”, afirma en las primeras líneas de su texto.

Unas cuantas escenas infantiles articulan su autobiografía: la ocasión en que “mont[ó] en un caballo”, aquella vez que caminó junto a un río y hundió sus pies en el agua, su afición por trepar bardas, árboles y cerros en busca de libertad; además declara que

---

<sup>8</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP (Lecturas Mexicanas, 48), 1986, pp. 408-419.

<sup>9</sup> Anónimo. “Tema eterno: Villa” [Reseña de una conferencia de Nellie Campobello], *Tiempo*, 14 nov. 1960, pp. 14-15.

<sup>10</sup> Los esporádicos artículos que publicó tuvieron que ver generalmente con asuntos relacionados con la familia, mito o personalidad de Francisco Villa: Nellie Campobello. “Villa siguió las normas de Napoleón en el ataque a Casas Grandes”, *Todo*, 25 jun. 1935, pp. 17-19. “El combate de Tierra Blanca”, *Todo*, 9 jul. 1935, pp. 20-21. “Martín Luis Guzmán, a propósito de *El hombre y sus armas*”, *Ruta*, 15 nov. 1938, pp. 42-43. “Los hijos del general Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada”, *El Universal Gráfico*, 4 dic. 1935, p. 11. “El Pancho Villa que el mundo no conoce, dos cartas de amor del guerrillero”, *Todo*, 10 dic. 1935, s/p. “Perfiles de Villa”, *Revista de Revistas, el semanario nacional*, 7 ago. 1932, pp. 14-15.

<sup>11</sup> Nellie Campobello, “El Pancho Villa que el mundo no conoce, dos cartas de amor del guerrillero” *op. cit.*, s/p.

encontró refugio permanente en la naturaleza, que fue una persona feliz. La soledad parece ser también una constante en su vida, acaso la compañía fiel de su hermana Gloria le ayudó y la de su entrañable amigo Martín Luis Guzmán; de hecho, a raíz de la muerte de estos seres queridos su salud física y emocional sufrió grandes estragos.

Campobello relata en su prólogo algunos datos autobiográficos alterados: su infancia, su vida familiar, su vida en Chihuahua, su llegada a la ciudad de México; y con mayor precisión de los 23 ó 24 años en adelante; explica que tomó clases de ballet, que vivió en la comunidad anglo-americana, que era exitosa y que había participado en labores culturales de beneficencia.

Su prólogo aporta datos importantes sobre su experiencia literaria, confiesa la enorme necesidad que sentía por escribir, su dificultad para hacerlo, lo arduo que resultó encontrar su estilo, esa voz narrativa “infantil” y la estructura espacio-temporal de su primera obra, por lo que queda claro que, pese a que su producción parezca o fuese percibida como “pequeñas estampas”, “relatos” o curiosos “bocetos” hechos por una jovencita sin experiencia, Nellie Campobello meditó y cuidó mucho sus obras, tuvo conciencia de lo que deseaba realizar y a ello se abocó.

En sus obras *Cartucho* y *Las manos de mamá* aportó nuevos datos sobre su niñez, pues éstas —de tinte autobiográfico— presentan su experiencia dentro de la guerra, la percepción de aquellos eventos y datos familiares importantes, por ejemplo: su traslado a Parral, la muerte de su madre, el contacto con los villistas, imágenes que quedarían impresas en su mente a lo largo de su vida.

Pocas son las referencias que Nelly hace de sí misma, cómo se percibía: “ya no vieron en mí a la jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet”, sino a la escritora que ahora era. Pese a las vivencias desagradables de Nellie, su espíritu fue vital, la fuerza de su personalidad pervive a través de sus escritos y aparece como ejemplo de tenacidad e inteligencia, se percibe en sus escritos que se sentía orgullosa de sí misma y de sus logros.

En torno a su vida existen algunos documentos que alumbran el camino para los futuros investigadores sobre la obra de esta singularísima escritora: *La Centaura del Norte*, de Irene Matthews —obra fuertemente cuestionada por la información errónea que contiene—; la conferencia del historiador chihuahuense Jesús Vargas Valdés, quien aportó interesantes datos con respecto a la fecha de nacimiento, linaje y procedencia de Nellie en “Una flor para Francisco Villa”; Blanca Rodríguez en *Nellie Campobello: eros y violencia*

elabora una exhaustiva investigación en torno a la vida y obra de la autora, y Jorge Aguilar Mora, en *Una muerte sencilla, justa y eterna* intenta rescatar la presencia de Campobello en el ámbito de la historiografía literaria, también en el prólogo y cronología a *Cartucho*, editada por Era.

A lo largo de los años se han publicado artículos en torno a su obra. Ermilo Abreu Gómez, entusiasta promotor del nacionalismo y polemista apasionado, escribió algunos de ellos dedicados al análisis de obras de tema revolucionario,<sup>12</sup> en repetidas ocasiones escribió sobre ella e, incluso, le dedicó uno de sus artículos,<sup>13</sup> dejando constancia de las buenas relaciones que Campobello entabló con periodistas, intelectuales y artistas de la época. Conoció de cerca a José Clemente Orozco,<sup>14</sup> quien pintó seis telones para las coreografías que presentó entre 1932 y 1947. Germán List Arzubide publicó *Cartucho* en *Integrales* y Martín Luis Guzmán la orientó en su labor literaria y dancística. Pintores y escritores formaron parte de su mundo. Se le agrupó en la escasa lista de mujeres famosas por los años treinta y cuarenta con: Tina Modotti, Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado y Pita Amor.

Gloria y Nellie iniciaron sus estudios de *ballet* hacia 1925, dos años más tarde se presentaron en el *Ballet Carroll Classique* –integrado por alumnas de la colonia anglo-americana residente en la capital, en la que radicaban las hermanas desde 1923, “gracias al padre de Gloria, éste de origen norteamericano”–. A la postre su labor dentro de la danza daría mejores frutos en el ámbito de la dirección y la investigación, pues en 1928-1929 participó en una misión cultural de la que concibió uno de sus libros más desconocidos que no fue incluido en su obra de 1960: *Ritmos indígenas de México* (1940).

En 1929 permaneció cinco meses junto con su hermana Gloria en La Habana, Cuba, debido a un proyecto frustrado de viajar a Sevilla. Entre los meses de julio a noviembre trabajó en un centro nocturno representando bailes y danzas mexicanas, ahí conoció, según declara en su prólogo a la edición de *Mis libros*, al periodista José Antonio Fernández de Castro. Gracias a ese encuentro habría tres hechos de importancia para Nellie: se relacionó con Langston Hughes y Federico García Lorca, evento que comentó e incluyó en su

---

<sup>12</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Las manos de mamá”, *Letras de México*, 1 feb. 1928, p. 4. “Las Memorias de Pancho Villa, por Martín Luis Guzmán”, *Letras de México*, núm.32, 1 oct. de 1938, pp. 1-2. “Villa en la historia y en la leyenda”, *Romance*, 15 nov. 1940, p. 18.

<sup>13</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Nellie Campobello”, *El Libro y la Vida*, *El Día*, 21 dic. 1969, p. 2 y 4, enero 1970.

<sup>14</sup> Blanca Rodríguez, “Noticia bibliográfica de Nellie Campobello 1900-1985”, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 92.



prólogo; publicó algunos poemas en el periódico *La Habana* y emprendió formalmente la creación de su primer libro, publicado dos años más tarde bajo el título de *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*.

Nellie Campobello, pese a su escasa formación, tuvo la inquietud de escribir, su talento nato se fue transformando con el paso de los años. Abandonó la poesía por la prosa. Escribió textos de enorme complejidad debido a la constante ruptura del canon literario de la época. Los lectores, acostumbrados a las novelas canónicas del siglo XIX, ensambladas a partir de un orden cronológico y un desarrollo lineal de los personajes, fundamentalmente del protagonista, recibieron un texto “falto de continuidad”, cuyo personaje principal aparecía tangencialmente. Ella inició su proceso creativo con un estilo y estructura desconocida para la época. No hay, por ejemplo, un personaje constante en *Cartucho*, pese a que la sombra de Pancho Villa aparezca a lo largo del relato, la voz narrativa infantil transforma la percepción de la “trama”, se vuelve imposible establecer un orden cronológico, la intemporalidad de los hechos se enlaza con las descripciones demasiado violentas y breves.

A la par de esta actividad, afirmó en la entrevista con Emmanuel Carballo<sup>15</sup> haber colaborado por aquellos años en el periódico *El Universal Gráfico*,<sup>16</sup> cuestión aún en tela de juicio, pues al parecer no fueron tan abundantes sus publicaciones como ella hizo creer en esa ocasión. La amistad y probable noviazgo con Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, prueban la capacidad que tuvo para relacionarse con los artistas e intelectuales de la época, su actitud liberal y combativa para abrirse espacios en ambientes mayoritariamente masculinos.

Al lado de su hermana Gloria tuvo una destacada labor cultural entre los años de 1927-1947, es decir entre el gobierno de Plutarco Elías Calles, los interinatos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, y las presidencias de Lázaro Cárdenas y Ávila Camacho. De espíritu creador, Nellie Campobello concibió el Ballet Nacional de Danza de tinte folklórico, acaso sin medir consecuencias, convencida de que el baile era una manifestación del espíritu, formador de la personalidad femenina y medio

---

<sup>15</sup> Emmanuel Carballo, op. cit., pp. 408-419.

<sup>16</sup> Publicó en *El Universal Gráfico*, “Los hijos del general Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada”, núm. 5, 4 dic. 1955, p. 11. También los siguientes artículos en torno a la figura o linaje de Francisco Villa: “Villa siguió las normas de Napoleón en el ataque a Casas Grandes”, *Todo*, 25 jun. 1935, pp. 17-19; “El combate a Tierra Blanca”, *Todo*, 9 jul. 1935, pp. 20-21; “El Pancho Villa que el mundo no conoce, dos cartas de amor del guerrillero”, *Todo*, 10 dic. 1935.

para iniciar el desarrollo social de un pueblo. Con los años, Nellie seguramente tuvo la oportunidad de concretar sus objetivos y afianzar sus posturas en cuanto a nación, cultura, arte, danza y literatura.<sup>17</sup> Queda claro que ella siempre mostró una preocupación por la política mexicana que estaba al tanto de los acontecimientos sociales y culturales del país, además de rescatar de la censura oficial a los revolucionarios opuestos al sistema. Su defensa de Pancho Villa y de la División del Norte evidenció su concepto sobre la Revolución, de *justicia, justicia social y de defensa de la verdad histórica*; en sus escasos artículos, entrevistas y conferencias abundan frases en torno de los grandes revolucionarios como: “se ha urdido una leyenda negra, como tal injusta y falsa, que es menester acabar. [Villa] era un abanderado contra la pobreza y la injusticia que sufría su pueblo”.<sup>18</sup>

Sin embargo, las interrogantes flotan en torno a su vida y su obra. Fue, como afirmó Emmanuel Carballo, “una figura aislada”<sup>19</sup> en el ámbito literario, en su vejez, estafalaria y ensimismada, con inesperados cambios de temperamento,<sup>20</sup> dominante en sus ideas y al hablar<sup>21</sup> fue hasta el último instante de su vida defensora del pasado revolucionario. Su obra, irrelevante para la historia de la literatura mexicana durante largos años, no influyó en generación alguna.<sup>22</sup>

El pensamiento de Nellie Campobello giró, casi como única obsesión, en torno a la vida y obra de Pancho Villa. Ciertos aspectos de su vida —que suelen interferir en el análisis de sus obras, vistas a la luz de sus declaraciones—,<sup>23</sup> se conocen únicamente a través de las declaraciones hechas por ella en entrevistas, prólogo y artículos. Pero no se ha hecho un serio intento por separar la obra de la autora, ejercicio necesario, me parece, dada la complejidad de su obra creativa y lo nebuloso de su vida.

---

<sup>17</sup> La extraña entrevista que Juan Cervera sostuvo con Nellie Campobello devela algunos de los objetivos y puntos de vista que la autora tuvo sobre la danza y la cultura, se infiere la continua preparación a la que se sometió desde su llegada a la capital mexicana, la disciplina y carácter para avanzar en el conocimiento tanto en la danza como en la literatura. *Cfr.* Cervera, “Diálogo comanche con Nellie Campobello”, *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, núm. 80, 9 ago. 1970, p. 3.

<sup>18</sup> “Tema eterno: Villa”, [Reseña de una conferencia de Nellie Campobello], *Tiempo*, 14 nov. 1960, pp. 14-15.

<sup>19</sup> Emmanuel Carballo, “Las obras completas de Nellie Campobello”, *México en la Cultura, Novedades*, núm. 608, 6 nov. 1960, secc. C.

<sup>20</sup> Juan Cervera, *op. cit.*, p. 3.

<sup>21</sup> Ermilio Abreu Gómez, “Nellie Campobello”, *El Libro y la Vida, El Día*, núm. 13, 21 dic. 1969, p. 2 y 4, enero. 1970. pp. 2-3.

<sup>22</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, p. 377.

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo: Gabriela de Beer, “La revolución narrativa de Campobello y Poniatowska”, *La semana de Bellas Artes*, INBA, 28, enero 1981, pp. 2-5. Laura Cázares H. “Eros y Tánatos: infancia y revolución en Nellie Campobello”, *Escribir la infancia, narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 37-58. Juan Domingo Argüelles, “Las manos de mamá”, p. 22. *El Universal*, 18 enero 1992. Elsa Cano, “Nellie Campobello”, *Excelsior*, 8, marzo 1992, p. 4.

Claro está que la perspicacia de Emmanuel Carballo al entrevistar a Nellie Campobello descubre estos hechos: el cruce permanente e inseparable de su vida con su obra, del entramado entre realidad y ficción literaria, entre pasado y presente. “Cuadros narrativos” advierten el “choque violento entre el yo poético y el mundo que le circunda”, estableciéndose una batalla entre la realidad y la ficción, entre pureza infantil y el razonamiento adulto, concluye:

Si el sueño se incrusta en la vigilia, modificándola, la violencia empaña la dureza, transformando a la niña, antes de tiempo, en una mujer que vive de espaldas al presente, ocupada en deletrear y rumiar sus recuerdos. Esta evasión del presente (que ella califica en el prólogo a *Mis libros* con términos condenatorios) la llevará a ‘fijar’ su persona y su mundo en los tiempos heroicos de la infancia y adolescencia. Si en esos ‘tiempos’ dominaba la violencia, tras ella se escondía el impulso generoso de modificar la estructura social, económica y política del país. Este impulso encarna en dos figuras (que representan inconscientemente a sus progenitores): el general Francisco Villa y su mamá [...] Recluida en sí misma, habitante de un mundo al ras de la naturaleza [...] Nellie es, como mujer y como escritora, excepcional y prodigiosa.<sup>24</sup>

Después de la publicación de *Mis libros* hubo un largo silencio de Nellie y poca atención de la crítica. Hacia 1983 dejó definitivamente el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde aún trabajaba como profesora, argumentando problemas de salud. A raíz de su separación de la Academia sus apariciones fueron esporádicas y siempre bajo el resguardo de Cristina Belmont Aguilar y el esposo de esta última, Claudio Fuentes o Claudio Niño Cifuentes, quienes “llegaron a sorprender la buena fe de Nellie Campobello”,<sup>25</sup> pues la antigua compañera de trabajo de la escritora obtuvo el poder general para administrar y ejecutar actos de dominio sobre los bienes de la autora.

A raíz de este hecho, la pérdida del material plástico y escrito de la autora fue irremediable. En la casa de Nellie, ubicada en Ezequiel Montes 128, se guardaba celosamente los telones pintados por José Clemente Orozco para la representación de *Umbral*, los diseños de Julio Castellanos, Diego Rivera, Antonio Ruiz *El Corcito*, Roberto Montenegro y Carlos Mérida. Las cartas escritas por Orozco a su hermana Gloria fueron utilizadas para sobornar a la familia del pintor, documentos históricos sobre la Revolución mexicana, cartas inéditas de políticos, textos inéditos de Martín Luis Guzmán, de Francisco Villa y las memorias de Nellie no han sido encontrados aún; responsabilidad atribuida de esta pérdida cultural a los esposos Fuentes-Belmont.

---

<sup>24</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas...*, pp. 386-387.

<sup>25</sup> Rosario Manzanos, “La historia de terror del secuestro y muerte de Nellie Campobello”, *Proceso*, 12 ene. 2002, p. 28.

Al parecer, Campobello fue privada de su libertad por la pareja, mientras ellos hicieron uso de las joyas y muebles antiguos de la autora, así como del material artístico y del sueldo cobrado aún en Bellas Artes por la bailarina. Gracias a la intervención de Luis de la Barreda Solórzano, en 1999 fue hallada la tumba de Campobello en el panteón municipal de Progreso de Obregón, Hidalgo, luego de que él lo solicitara. La lápida tenía la siguiente inscripción: “SRITA.NCM-FML 9 de julio de 1986”.<sup>26</sup>

La destrucción, el abandono de su casa, los últimos años de su vida han sido investigados por peritos y abogados que siguieron el caso. Juan Bautista, reportero de Multivisión, encontró los telones de *Obertura Republicana y Alameda 1900*, antes desaparecidos y ahora propiedad de la nación. Su casa, derruida, invadida por desconocidos, guarda el secreto de los últimos años de su vida, entre sus muros se constriñe la verdad de su historia, de sus ideales y sueños. Documentos, cartas, artículos y archivos fueron utilizados como cascajo para la remodelación de la otrora casa de Nellie Campobello. Sin embargo, pese a su trágico fin, los textos que ahora la inscriben en los anales de la literatura cuentan por sí mismos episodios de su vida y del periodo de profunda crisis que le tocó vivir. Bajo el principio más pulcro de la historia, tal como explica el historiador francés Jean Chesneaux,<sup>27</sup> Campobello seleccionó de su biografía los acontecimientos más significativos, vinculándolos a los del orden social, ligando así de una vez y para siempre la historia de la Revolución mexicana con la suya.

## **1.2 Aspectos biográficos de Martín Luis Guzmán**

En 1954, Martín Luis Guzmán trazó los rasgos más representativos de su vida, contaba con 67 años de edad cuando pronunció el discurso oficial de ingreso a la Real Academia de la Lengua en la que hizo una semblanza personal. El 19 de febrero, el razonamiento ordenado y preclaro de su mente estableció los eventos biográficos más importantes para sí, dio explicación a los objetivos literarios que siempre pretendió conquistar por medio de la pluma. Aquella ocasión afirmó que el influjo paternal le había dejado honda huella. Menciona los tres valores paternos que impregnarían su conducta a lo largo de su vida: la negación a seguir el camino de las armas, su espíritu anticlerical y seguir sus ideales, con

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>27</sup> CHESNEAUX, Jean. *¿Hacemos tabla rasa del pasado?: A propósito de la historia y los historiadores.* México, Siglo XXI, 2000, p. 10.

aquella metáfora dicha por su padre sobre la brújula y la vida del pequeño Martín: “Porque allá está el Norte. Cuando crezcas y seas un hombre, también tú serás así. Sabrás dónde está tu Norte y no te extraviarás”.<sup>28</sup>

Hijo de buena cepa, de espíritu inquieto, a temprana edad encontró en los libros la historia de los héroes que formaron la patria mexicana, supo de Guillermo Prieto y Benito Juárez, el “máximo liberal”, como él lo llamó en el discurso pronunciado ante los catedráticos de la Academia. Asimismo, conoció el pensamiento político de Rousseau. Obtuvo una formación de influjo comtiano en la Escuela Nacional Preparatoria, leyó obras de Schopenhauer y Kant gracias a las recomendaciones bibliográficas de su amigo Pedro Henríquez Ureña. El espíritu humanista y liberal de la Nacional Preparatoria y su amistad con los ateneístas fue base firme para su ideología revolucionaria, que lo llevó a ingresar a las filas del maderismo una vez iniciada la revuelta de 1910.

El pacífico ambiente porfiriano fue interrumpido por la Revolución, Guzmán, interesado tiempo atrás por los asuntos de la política, se integró a la causa después de la muerte a mansalva de Francisco I. Madero, con quien sentía afinidad ideológica. Abandonó su trabajo de bibliotecario en la Escuela Nacional de Altos Estudios para marchar hacia el norte del país, luego de que Venustiano Carranza se erigiera como jefe de las fuerzas revolucionarias; pese a no estar de acuerdo con el viejo Carranza se incorporó a la gesta. No fue gratuito su rechazo a Victoriano Huerta, su incorporación al villismo y, finalmente, al cardenismo. Sus ideales literarios, sumados a la profunda preocupación que sentía por la vida nacional, perdurarían hasta el final de sus días.

Martín Luis Guzmán Franco nació en el Estado de Chihuahua en 1887, tuvo parentesco lejano con Luis Terrazas —el terrateniente más acaudalado que daría el porfiriato y cuya fortuna sufriría grandes estragos gracias a las confiscaciones y la destrucción de la economía latifundista que hiciera Pancho Villa en el norte de México—. El escritor radicó en Veracruz dos años debido a que su padre (Martín Luis Guzmán y Rendón) trabajó como maestro en la Escuela Naval de ese Estado. De la estancia familiar en Veracruz publicó por vez primera una “hojilla quincenal” llamada *La Juventud* que duró apenas unos meses y de la que no se tiene mayor información, pero que manifiesta su temprana inquietud literaria.

---

<sup>28</sup> Martín Luis Guzmán, *Academia, Obras completas*, t. I, México, FCE, 1998, p. 952.

Dos años más tarde, de regreso a la capital mexicana y con edad suficiente, ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria (1904) donde trabó amistad con José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Julio Torri, Carlos González Peña, para luego integrarse al Ateneo de la Juventud bajo el auspicio del humanista Alfonso Reyes.

El prosista se casó y radicó en Phoenix, Arizona, mientras desempeñaba el cargo de canciller del Consulado de México y publicó, en 1915, *La querrela en México*, su primer libro formal. A la muerte de su padre regresó a la capital para continuar sus estudios en jurisprudencia y estrechar lazos con los ateneístas. Cuenta Guzmán que en su mocedad conoció a Porfirio Díaz: llegó al Castillo de Chapultepec a solicitar permiso para realizar una manifestación por las calles de la Ciudad de México. Junto con otros jóvenes amigos esperaba pacientemente en uno de los salones, cuando apareció la oscura imagen del antiguo “liberal”, cruzó palabra una sola vez con él, sin embargo, años más tarde, la impecable presencia del dictador daría pie a una de las obras más perfectas concebidas por el ensayista: “Tránsito sereno de Porfirio Díaz”. Esta experiencia ejemplifica la maestría y talento del autor, pues supo medir el impulso de su pasión, el desagrado que sentía hacia el general y el respeto que le tuvo al personaje. Del gobernante expresó lo siguiente:

Díaz instituyó la mentira y la venalidad como sistema, el medro particular como fin, la injusticia y el crimen como arma. Los escritores de esos días, las excepciones, algunas preclaras, no bastaron [para] cambiar el cuadro, ¿qué hicieron por su patria? ¿Dónde está el acto de la palabra que los vincula con sus antepasados, los hombres de la Reforma? ¿Qué hicieron ellos para acabar con la abyección nacional, con la ruindad y la mentira nacionales, con la injusticia nacional, con la profunda, profundísima inmoralidad mexicana? Tiempo, ocasión les faltó para sonreír al tirano y sumirlo más en su creencia imbecil de que salvaba a la patria<sup>29</sup>.

En “Tránsito sereno de Porfirio Díaz” escribe:

Todas las mañanas, entre nueve y diez, salía a cumplir el rito de su ejercicio cotidiano, que era un paseo, largo y sin pausas, bajo los bellísimos árboles de la avenida. Generalmente lo acompañaba Porfirito; cuando no, Lila; cuando no, otro de los nietos o el hijo de Sofía. Su figura, severa en el traje y en el ademán, había acabado por ser a esa hora una de las imágenes características del paseo. Cuantos lo miraban advertían, más que el porte de distinción, el aire de dominio de aquel anciano que llevaba el bastón no para apoyarse, sino para aparecer más erguido. Porque siempre usaba su bastón de alma de hierro y puño de oro, tan pesado que los amigos solían sorprenderse de que lo llevara. “Es mi arma defensiva”, contestaba sonriente y un poco irónico<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Emmanuel Carballo. *Protagonista...*, op. cit., p. 64.

<sup>30</sup> Martín Luis Guzmán, op. cit., p. 765.

Esta actitud alimentó la obra de Guzmán, quien además tuvo oportunidad de relacionarse con los protagonistas y caudillos más relevantes de su época, conoció prominentes hombres de cultura y presidentes que les sirvieron más tarde como modelos literarios. Pancho Villa, a quien Guzmán trató, cobró vida en su obra, concepción cuyo mayor mérito sea, quizá, la contención, la simpatía que el autor sentía por el general en favor del personaje profundamente emocional, de una férrea ética revolucionaria.

Algunos de estos políticos y militares ocuparon espacio en su literatura como personajes, traspasando el espacio de lo real a la ficción, de lo estético a lo ideológico. *Memorias de Pancho Villa* le permitió libre tránsito de la crítica política a la postura ideológica, aspecto que se analizará en el capítulo III. *Memorias de Pancho Villa* confirió reconocimiento internacional tanto al autor como al personaje literario (Francisco Villa). Villa adquirió su carácter de leyenda y pasó a ser personaje de novela, personalidad biografiada, ya que la obra de Guzmán es documento histórico y literario.

Hoy en día no existe otra obra literaria de mayor alcance sobre Pancho Villa que la de Martín Luis Guzmán por su hondura psicológica, por su monumental reconstrucción lingüística, ni por el uso de la técnica discursiva y menos aún en la construcción anímica, emotiva, psíquica del personaje.

Tres libros se destacan bajo esta misma mecánica: *El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo* y *Memorias de Pancho Villa*. La postura política cede paso a la construcción narrativa, la experiencia personal se somete a las leyes del arte y del lenguaje: la literatura es medio que explica los hechos de orden histórico. Los acontecimientos sociales serán promotores de obras artísticas. La historia será fuente de inspiración y método de reflexión.

A la fusión entre experiencia vivida, postura política y creación literaria se suma la confluencia entre historia y literatura. Con *El águila y la serpiente* la lista fue inmensa e igualmente compleja: Obregón, Carranza, Orozco, Villa, Rodolfo Fierro, Felipe Ángeles convergen con los héroes anónimos, maniobra narrativa que manifiesta las contradicciones del movimiento social. Procedimiento que permitió concebir un panorama global del hecho y de las distintas fuerzas militares que entraron en disputa punitiva. En *El águila y la serpiente* la vitalidad humana fluye de manera poderosa, el impulso que “trastocó la rígida tabla de los valores en ejercicio” toma sentido; como él mismo confirma, “destrozaron las rutas existentes para crear otras nuevas más acordes con la realidad. La literatura cobra

cuerpo a partir de ese momento; adquiere tono peculiar, características internas y exteriores discernibles; justifica su existencia y posee razón de ser”.<sup>31</sup>

En *La sombra del caudillo* confluye lo histórico, lo fictivo y lo biográfico. Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón, el general Francisco Serrano e Ignacio Aguirre atraviesan la línea temporal no sólo en la Historia oficial de este país, sino también en la invención y por tanto en la leyenda. La podredumbre política de su época adquiere tono trágico. A la usanza del teatro clásico, al “héroe” se le impone la fatalidad predeterminado por su destino maldito sin que pueda escapar a ella. Tanto en el acontecimiento histórico como en el novelístico Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón sirvieron de inspiración para esta novela. Al parecer, Martín Luis Guzmán conoció a Serrano en 1924 durante el levantamiento delahuertista, movimiento que al general le tocó reprimir. Guzmán, en favor de la campaña electoral de De la Huerta, supo de Serrano poco antes de que saliera exiliado rumbo a España. Paradójicamente, el general Francisco Serrano había reprimido cinco años antes de su muerte<sup>32</sup> el movimiento del general Adolfo de la Huerta y en 1929 él, convertido en candidato presidencial, sería asesinado en Huitzilac. En ambos pasajes de nuestra historia presidencial, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles definirían no sólo los planes del gobierno posrevolucionario, sino del tipo de política que ejercería la cúpula mexicana.

Aunque los nombres están cambiados, los personajes son fácilmente reconocibles: el *Caudillo* es el general Álvaro Obregón, presidente de México de 1920 a 1924; Hilario Jiménez es Plutarco Elías Calles, sucesor de Obregón; Ignacio Aguirre, una mezcla de Adolfo de la Huerta y del general Francisco Serrano, asesinado junto con sus partidarios en 1927.

La novela se publicó en Madrid en 1929 y fue prohibida en México durante algún tiempo. Para 1960, habían pasado quince años desde que el último presidente militar finalizara su mandato y los eventos que narra la novela formaban ya parte de la historia política mexicana, por lo que Julio Bracho no consideró que pudiesen incomodar a nadie. La filmación de la película no sufrió contratiempos e incluso gozó de amplias facilidades al permitirse su rodaje en la Cámara de Diputados y el Castillo de Chapultepec. Antes de su prohibición *La sombra del caudillo* fue enviada al Festival de Karlovy Vary en donde

---

<sup>31</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, pp. 64.

<sup>32</sup> Bruce-Novoa, “Estudio introductorio”, en *La sombra del caudillo, versión periodística*, México, UNAM, 1987, pp. XXII-XXIII.



recibió un premio especial, hecho que prueba la escasa crítica que en el ambiente social se tenía sobre ciertos agentes de la historia.

De esta manera, Martín Luis Guzmán supo cristalizar de manera excepcional las crisis que vivió el sistema político mexicano. Pudo reconstruir las acciones llevadas a cabo por las distintas fuerzas militares que intervinieron durante la guerra, explicar los fracasos y triunfos de la Revolución mexicana y los entuertos y logros de la política nacional. Tal como lo expresa José Emilio Pacheco, su obra es ejemplo de la deformación de los ideales revolucionarios y una contribución a la simbología nacional: “perdurará como la gran crónica del fracaso y la gloria de la Revolución”.<sup>33</sup>

El autor observó e intervino de cerca en la Revolución, sin embargo las novelas que creó y que aluden a las diferentes etapas revolucionarias las escribió en el exilio, tuvo una distancia geográfica, pero no temporal posiblemente de ahí su preocupación por contar las *Historia* desde las fronteras de la ficción. El primer exilio de Guzmán se debió a los conflictos que hubo entre Villa y Carranza (1915), después de la caída de Victoriano Huerta y de la derrota del Centauro frente a Obregón en Celaya. Guzmán salía del país porque había colaborado en la campaña militar de Villa y a la par se opuso a Carranza, Obregón y Calles. El segundo exilio estaría determinado por las mismas causas que el primero, Plutarco Elías Calles tomó el cargo presidencial y nuevamente el autor se había “equivocado” de candidato, optó por Adolfo de la Huerta, mientras que Calles quedaría como Presidente de 1924 a 1928. Debido a la poderosa influencia del Jefe Máximo, el escritor regresaría hasta la caída de éste y luego por el decretado promulgado por el entonces presidente Lázaro Cárdenas, quien le permitió regresar.

Martín Luis Guzmán afirmó ser hombre de política y pluma,<sup>34</sup> no saber por cuál de los dos oficios se inclinaba más, sin embargo su conocimiento de la historia, no sólo de México, sino clásica, conformó el tercer elemento integral de su personalidad. El dominio de la política, la escritura y la historia amalgamaron en un todo su producción literaria, desde *La querrela de México* hasta su inconclusa *Muertes históricas*. Del total de su obra, apenas *El águila y la serpiente*, *Memorias de Pancho Villa*, *La sombra del caudillo*, *Islas Marías* y *Muertes históricas* cuentan como obras de ficción y dos de ellas están

---

<sup>33</sup> José Emilio Pacheco, “Martín Luis Guzmán, 1887-1976. La generación de 1910”, *Proceso*, 1 ene. 1979, pp. 74-77.

<sup>34</sup> Carlos Monsiváis, “Martín Luis Guzmán, el más grande reportero de la Revolución mexicana se ha ido”, *Siempre!*, núm. 1228, 5 ene. 1977, pp. 8-9. Y “Desde la cima de mis ochenta años, entrevista a Martín Luis Guzmán”, *La Jornada Semanal, La Jornada*, Núm. 10, 14 may. 1995, p. 10.

consideradas como clásicos de la Revolución mexicana e iniciadoras del género novelístico y de memorias (*La sombra del caudillo* y *Memorias de Pancho Villa*) al lado de la icónica novela *Los de abajo* de Mariano Azuela.

En su producción novelística los espacios geográficos determinaron a la postre su estilo, el paisaje del Valle de México: flora, orografía, volcanes y valles constituyeron una experiencia infantil y más tarde vértebra espacial en la mayor parte de su obra: “Mi estética es ante todo geográfica. Deseo ver mi material literario como se ven las infructuosidades del Ajusco en un día luminoso, o como lucen los mantos de nieve del Popocatepetl”.<sup>35</sup> A la par del importante papel que desempeñó la descripción en su trabajo, el desarrollo discursivo recuerda la huella de sus lecturas primeras de autores clásicos (Tácito, Plutarco), engarzadas con las de Cervantes y Quevedo, Gracián y Granada. Se distinguió por la excelencia de su prosa y su habilidad para elaborar textos profundamente ideológicos, sin demeritar por ello su calidad literaria, cuya estrategia narrativa sea quizá la mejor lograda en su obra.

Tuvo muchas facetas. Apasionado promotor del nacionalismo, no es de extrañar que participara como miembro honorario en la Escuela Nacional de Danza. Solía colaborar al lado de la señorita Nellie Campobello y su hermana Gloria Morton, en los ensayos dancísticos de la academia. Observó de cerca el desarrollo y éxito de las hermanas, marchó a las jornadas culturales del país, en las que montaron bailes regionales, promovieron la cultura y buscaron la integración del territorio nacional después de 1936.

Algunos rasgos estilísticos coinciden con obras de otros autores de la época. Guzmán, al igual que Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello, Francisco L. Urquiza, José Vasconcelos, llevó a cabo un cruce de géneros y de personalidades, sus textos — eminentemente autobiográficos— construyen una visión y juicio sobre la Revolución al tiempo que se incluye como protagonista, testigo, narrador o mero observador. El realismo, el pesimismo, la recreación de escenas bélicas, la formación de una ideología caudillista afloran en la mayor parte de estas obras, cuyos creadores conocieron o intervinieron de cerca en las cúpulas del poder político, militar y cultural antes, durante o después del suceso armado.

El padre de Martín Luis Guzmán deseó para su hijo el camino de las leyes, tal vez el de la política, mas no el de las armas. En 1913, luego de la Decena Trágica, marchó hacia

---

<sup>35</sup> Emmanuel Carballo, *op.cit.*, p. 62.

Estados Unidos con el objeto de unirse a los revolucionarios rápidamente organizados en el norte del país, ahí se incorporó a las fuerzas de Ramón F. Iturbe en Sinaloa, de Álvaro Obregón en Sonora, de Venustiano Carranza en Chihuahua. Con la incorporación al partido de Francisco Villa —filiación por la que luego cayó preso en 1914— conquistó el grado de coronel, sin embargo rompió relaciones con Villa, debido a los serios conflictos entre Eulalio Gutiérrez y el Centauro, después salió del país por voluntad propia.

En estos años de autoexilio dirigió la revista *El Gráfico* en Nueva York, fue profesor de español y literatura en la Universidad de Minnesota. El triunfo de Carranza, con quien nunca sintió afinidad ideológica, prolongó su destierro hasta 1920, año en el que volvió a México, donde trabajó como periodista en *El Herald de México*, en *El Mundo*, diario vespertino y fue diputado al Congreso de la Unión de 1922 a 1924.

En su primer libro (*La querrela*) esbozó el discurso político que regiría su ideología. En él plasmó sus preocupaciones sobre la vida nacional: gobierno, étnicas y población mexicana. En esta obra arcaica, como la nombra Antonio Magaña Esquivel,<sup>36</sup> evidencia su base moral y filosófica en la que explica que el indio “moralmente inconsciente es débil hasta para discernir las formas más simples del bienestar propio, no tiene más influencia que la de un accidente geográfico; hay que considerarlo como integrado en el medio físico”.<sup>37</sup> Planteamiento que si se observa bien, es semejante a como se expresa de los hombres de la Revolución.

La obra de Guzmán se articuló con enormes contradicciones, pues creía en la redención del indio, en la evangelización (como los ateneístas) del pueblo, mientras los observaba como seres desposeídos de cultura alguna, es decir, ignoraba la tradición cultural con la que ya contaban las etnias americanas. La paradoja ideológica no sólo se plantea en su obra, sino en su vida, pues después de huir en su juventud de las huestes de Huerta, Carranza o Calles, en época de Gustavo Díaz Ordaz apoyó la represión gubernamental de 1968.<sup>38</sup>

Como había mencionado líneas arriba, el segundo destierro de Martín Luis Guzmán duró once años, de 1925 a 1936; nuevamente su postura política le creó fuertes conflictos con el poder, estuvo a favor de la candidatura de Adolfo de la Huerta y en contra de la de Plutarco Elías Calles, quien no sólo no permitió su reingreso al país, sino que censuró su

---

<sup>36</sup> Antonio Magaña Esquivel, *op.cit.*, pp. 110-116.

<sup>37</sup> Guzmán, *Obras completas*, t. I, pp. 14-15.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 74-77.

producción literaria publicada en España hacia finales de 1929. *La querrela de México* (1915), *El águila y la serpiente* (1929, edición Aguilar), *Mina el mozo: héroe de Navarra* (1932), *Memorias de Pancho Villa* (1936-1951) y *La sombra del caudillo* (1929) fueron publicadas en los diarios mexicanos y en las editoriales Imprenta Clásica Española, Compañía Iberoamericana de Publicaciones y Espasa Calpe. El conjunto de ensayos de *Arillas del Hudson* lo publicó en Nueva York en 1917; *Kinchil* (1946), *Apuntes de una personalidad* (1954), *Muertes históricas* (1958), *Otras páginas* (1958), *Islas Marías* (1959), *Academia* (1959), *Obras completas* (1961), *Necesidad de cumplir las Leyes de Reforma* (1963), *Febrero de 1913* (1963) y *Crónicas de mi destierro* (1964) fueron editadas o reeditadas en México a lo largo de su vida.

Al estilo de los modernistas, de las entusiastas páginas escritas por José Martí desde Nueva York o de los textos publicados por Rubén Darío respecto a sus experiencias en la ciudad luz, Martín Luis Guzmán escribió numerosas crónicas abordando los problemas más diversos del viejo y el nuevo mundo mientras se encontraba en el exilio: tecnología, modernidad, desarrollo, urbanidad, sociedad, Europa frente a América, etc. Destacó en cada una de ellas el valor de nuestra cultura y los atrasos de la misma. La transparencia del gozo, el instante atrapado en una imagen perfecta, en su plasticidad, las experiencias que Guzmán recogió de su estancia en España, quedaron plasmadas en *Crónicas de mi destierro*.

En 1936, después del indulto otorgado por Cárdenas a Guzmán, éste se incorporó por breve tiempo al trabajo de maestro rural en la península yucateca. Llevó el “evangelio” cultural, nacionalista y revolucionario del general michoacano a los campesinos. Vestigio de esta época y de su lucha fue la publicación de *Kinlchil*. Guzmán participó del entusiasmo folklorista de la década de los treinta y con orgullo recuerda su labor educativa, política y social con los indios mayas:

En las veladas teníamos también bailes y otras cosas semejantes. Había yo logrado que los campesinos confeccionaran, con unos cuantos trapos y guiados por mí, trajes regionales para sus hijos. Los pequeños bailaban, con devoción y gracia insospechada, jaranas, sandungas y demás. Pero entre diversión y diversión, intercalaba yo, para la concurrencia, otros valores sustantivos. Les explicaba el ideario sintético del general Cárdenas; les leía noticias y artículos de *El Nacional*; los ponía a recitar el *Corrido de la mujer mexicana*.<sup>39</sup>

Concluido su destierro, el autor explicó en la entrevista ofrecida a Rafael Heliodoro Valle sus principales preocupaciones en torno a los acontecimientos históricos del país, a su

---

<sup>39</sup> Guzmán, *op. cit.*, p. 1100.

futuro trabajo como novelista y a los proyectos personales que tenía en mente, reveló su intención de construir una “Historia de la Revolución”, utilizar los documentos históricos “antes de que se dispersen muchos archivos”. Sabía la necesidad de un distanciamiento temporal, pues “es muy complejo eso de la Revolución para ser mirada así de corta distancia” y analizar los efectos que los líderes políticos tuvieron sobre la Revolución, “ya que cada grupo que ha llegado al poder desde 1914, ha deformado, ha procurado deformar en todos los actos oficiales [...] la realidad anterior”.<sup>40</sup>

Estuvo de acuerdo, como Nellie Campobello, en escribir la historia de los vencidos, de aquellos que perdieron la guerra en ideología o en hecho, demoler la “opinión falsa sobre muchas cosas [...] que se han hecho a impulso de las necesidades políticas”. Martín Luis Guzmán, tal como lo había afirmado Vicente Lombardo Toledano por aquellos años,<sup>41</sup> consideró que la revolución develó la identidad mexicana, “puso ante nuestros propios ojos las verdades reales que debíamos tomar en cuenta los mexicanos para llevar a término la obra que no pudieron consumir ni la independencia ni la Reforma”;<sup>42</sup> sintiéndose heredero de la lucha histórica que llevaron a cabo los pensadores de pluma y sable del siglo XIX, participó en la política mexicana y escribió sobre ella.

La obra de Martín Luis Guzmán terminó por devorarlo, pues suele vérselo como uno de los pilares de la literatura nacional y su biografía se transforma en una continua referencia bibliográfica. Parece imposible, como ocurre con Campobello, establecer un límite entre su *ser* y su *hacer*; fue novelista, ensayista, político, periodista, diplomático, profesor rural y universitario, diputado y director de revistas, entre otras actividades, de las que destaca su quehacer literario junto con la de Mariano Azuela y de Agustín Yáñez, autores que contribuyeron a la narrativa mexicana con su destreza descriptiva, la rapidez del lenguaje, el uso abundante de atmósferas sinestésicas, oximorónicas, con la simbolización de los personajes y complejidad temática, que luego se verían maduras en Juan Rulfo, José Revueltas, Juan José Arreola; técnicas y temas de gran importancia hasta antes de la llamada Generación del medio siglo, grupo de intelectuales que socavaron los cimientos literarios de temática nacionalista hacia 1960.

---

<sup>40</sup> Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con Martín Luis Guzmán”, *Universidad*, México, núm. 4, may. 1936, p. 21.

<sup>41</sup> Vicente Lombardo Toledano, *La Revolución mexicana 1921-1967*, t. I, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1988, p. 35.

<sup>42</sup> Monsiváis, “Desde la cima de mis ochenta años”, *op. cit.*, p. 10.

Novelas como *Las moscas*, *Los caciques*, *La luciérnaga*, *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *Al filo del Agua*, de Agustín Yáñez, o *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán manifiestan la madurez estilística de los autores cuya temática fue el suceso armado. La riqueza escenográfica, el juego de los espacios, el cambio de las perspectivas, o de la voz narrativa contribuyeron a la madurez del corpus literario (novela, memorias, relatos) que a su vez fue difundido a través del cine. Tal como lo explicó Campobello,<sup>43</sup> respecto de la danza: sin baile no hay cultura y sin cultura no hay sociedad; la evidencia de la fuerza espiritual de un pueblo se encuentra en su obra artística.

De igual manera, Martín Luis Guzmán favoreció el mito de la “leyenda negra”, como lo llama Friedrich Katz en su ambiciosa biografía sobre *Pancho Villa*; de la que baste mencionar las observaciones que Ermilo Abreu Gómez realizó luego de haber leído *Memorias de Pancho Villa* y de hacer un balance hacia 1940 de lo que entonces era el corpus literario del género:

La novela de la revolución de 1910 tiene una escala de valores [...] que representan los matices de la capacidad y de la intención de las clases sociales en juego. A la postura reaccionaria de Azuela, se añade la objetiva de López y Fuentes, la descriptiva o escéptica de Gómez Palacio y la crítica de Ferretis y de Magdaleno. De lado, ocupando un sector de recreación mítica o de incorporación de lo mítico a lo histórico, con intenciones de revivir el aliento humano de la revolución de México, vienen estas *Memorias de Pancho Villa* recreadas en el espíritu y en la palabra por Martín Luis Guzmán.<sup>44</sup>

La claridad que Guzmán tuvo de la historia desde la literatura hizo posible la síntesis crítica de la cultura política y social de México. Él le mencionó a Monsiváis en una entrevista el objetivo de su trabajo: “una búsqueda del alma nacional a través de la acción en sus distintas facetas, las buenas y las malas”.<sup>45</sup> Tanto Nellie Campobello como Martín Luis Guzmán realizaron una incansable labor en pro de la “verdadera historia” de la Revolución mexicana. Él, con más argumentos narrativos, ella, a través de la danza y la escritura, consagraron de lleno su labor a un objetivo profundamente moral e ideológico. Los dos tuvieron una larga vida. La muerte sorprendió a Guzmán una noche a los 84 años de edad mientras corregía (uno de sus vicios) un texto que esperaba publicar. De ella no se sabe con

---

<sup>43</sup> Juan Cervera, “Diálogo comanche con Nellie Campobello”, *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, núm. 80, 9 ago. 1970, p. 3.

<sup>44</sup> Ermilo Abreu Gómez, “*Las Memorias de Pancho Villa*, por Martín Luis Guzmán”, *Letras de México*, núm. 32, 1 oct. de 1938, pp. 1-2. Y “Martín Luis Guzmán”, *Letras de México*, núm. 20, 15 agosto, 1940, p. 6.

<sup>45</sup> Carlos Monsiváis, “Martín Luis Guzmán, el más grande reportero de la Revolución mexicana se ha ido”, *Siempre!*, núm. 1228, 5 ene. 1977, pp. 8-9.

exactitud cómo fueron sus últimos días. Ambos defendieron el pasado que edificaron, en él estaban ellos. Las fronteras difusas de la historia social y personal los integraron de una vez y para siempre.

### **1.3 Datos históricos de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa***

Hacia finales de 1940 la biografía tuvo cierto auge<sup>46</sup> en México, sin ser un género difundido ni propio de nuestra tradición, un puñado de loas fueron publicadas durante este periodo.<sup>47</sup> Tanto Martín Luis Guzmán como Nellie Campobello elaboraron de manera independiente la biografía de Pancho Villa. Las semblanzas puestas en boga en aquellos momentos aparecieron en un contexto de enorme nacionalismo, la mayor parte de ellas abordaron vidas de hombres sobresalientes del siglo XIX mexicano, soslayando la posibilidad de crear historias en torno a personalidades destacadas de la Revolución mexicana. De Francisco Villa se conserva la que él mismo dictó a su secretario particular Manuel Bauche Alcalde en 1914, documento que consta de 242 páginas titulado *El General Francisco Villa*.<sup>48</sup>

Biografías como la de Marte R. Gómez (*Pancho Villa, un intento de semblanza*) son ejemplo de la manera como se integró Villa al discurso historiográfico. En dicha obra se repite la versión oficial del héroe, las batallas, victorias, derrotas y enemistades personales son las mismas generalmente consignadas por los historiadores: Villa ataca Torreón, Zacatecas, rompe lazos con Carranza, etc. Curiosamente, cuando R. Gómez narra los altercados entre las facciones militares argumenta: “Creo haber dicho, prolijamente, por desgracia, muy contra mi deseo, todas las razones que me asisten para concluir que Villa es un personaje antihistórico”.<sup>49</sup>

Los eventos narrados por el historiador entrañan una perspectiva procarrancista y acorde al discurso del sistema político que intentaba eliminar la fuerza popular que el villismo había logrado en sus mejores años. A regañadientes R. Gómez escribe los hechos que hicieron ingresar a Pancho Villa a las filas de la historia; atribuye su fracaso político a su analfabetismo y al orgullo ciego que lo embargaba, explicación de doble vertiente ya que, por otra parte, exaltó el trabajo de Carranza cuando éste logró imponerse a la

---

<sup>46</sup> Celestino Herrera Frimont, “Literatura biográfica mexicana”, *Ruta*, núm. 7, 15 dic. 1938, pp. 54-56.

<sup>47</sup> Mariano Azuela, *Insurgente Pedro Moreno*, bajo el título de *Precursores*. Alfonso Teja Z, la biografía de Morelos; Héctor Pérez Martínez, *Juárez el impasible*; Mauricio Magdalena, *Cabezas mexicanas*; Rafael F. Muñoz, *El cojo Santa Anna*; Martín Luis Guzmán, *Mina el mozo: héroe de Navarra*.

<sup>48</sup> Guadalupe Villa y Rosa Helia Villa, *Retrato autobiográfico, 1894-1914*, México, Taurus, 2003.

<sup>49</sup> Marte R. Gómez, *Pancho Villa, un intento de semblanza*, México, FCE (Col. Popular, 13), 1974, p. 67.

Convención de 1914. A Carranza “tiene que reconocérsele” —insiste— la promulgación del Plan de Guadalupe, “que sirvió de bandera a la Revolución Constitucionalista”, y el desconocimiento —antes que nadie— de Victoriano Huerta en abril de ese mismo año, mientras que Villa se “lanzó a la Revolución [...] en 1913, es decir cuando ya se habían levantado en armas numerosos revolucionarios”.<sup>50</sup>

Marte R. Gómez reflexiona en torno a aquellos que hacia 1920 pudieron llegar a la silla presidencial, esencialmente militares del grupo de Sonora: “Obregón ya había ganado victorias que fueron decisivas para el triunfo final del constitucionalismo y a las que la prensa huertista restó importancia”. La conclusión del historiador es simple y emocional: “Villa carecía de la humildad, de la modestia que hubiera necesitado para reconocer a quien, dentro de los grupos a los que estaba afiliado, debía acatamiento”.<sup>51</sup> Pero habrá que recordar que las pugnas entre Villa y Carranza o entre este último y Zapata tenían que ver con las acciones económico-políticas aplicadas por el varón de Cuatro Ciénegas, maniobras que iban en función del cambio de poder de la antigua clase porfirista por la ascendente y escasa burguesía posrevolucionaria.

Por otra parte, habría que recordar que Francisco Villa, Emiliano Zapata o la Soberana Convención Revolucionaria encarnaban los ideales de transformación social emanados de la Revolución según un amplio sector de la población, en este sentido al ser reducido el villismo a las derrotas militares de su dirigente o a los defectos personales de su dirigente, sus detractores asestaban un duro golpe al proyecto de nación que la Convención, suponía.

La trascendencia de las reformas hechas a la Constitución de 1957 incluía el futuro proyecto nacional que Carranza y otros militares propondrían a pesar de que muchos otros sectores se vieron traicionados o poco representados por éste<sup>52</sup> y pugnaban por el desconocimiento de la Constitución aprobada mediante “el imperio de la fuerza bruta” del grupo de Carranza. La Soberana Convención también pugnó por construir una política social que finalmente quedó reflejada en la Constitución de 1917. Así, la Convención promulgó los postulados que amplios sectores de la sociedad civil y revolucionarios

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>52</sup> Félix Díaz, “Manifiesto al pueblo de México”, *Antología México en el siglo XX. 1913-1920, textos y documentos*, t. 2. México, UNAM. Centro de Estudios Latinoamericanos-FFL, 1976, p. 295.



enarbolaron,<sup>53</sup> mientras que Villa, junto con otros grupos militares, quedó relegado tanto de la política como de la historia.

Marte R. Gómez concluye que Villa “personificó el ala derecha de nuestro movimiento de redención social”, el autor insiste en el estereotipo que de Villa se contaba: “encarnó el elemento desordenado, confuso, anárquico de la Revolución en la que sólo puso dique la Constitución”; los argumentos del historiador están dirigidos hacia un objetivo concreto: demostrar que “destruir a Villa, en 1914 y 1915, fue, pues, dolorosa necesidad”, pero la conclusión más interesante sale a luz cuando define: “Villa es un personaje antihistórico”, ejerce un juicio crítico sobre la participación, obra y logros del norteño y de paso evidencia la problemática personalidad del Centauro. Así, las dificultades para ingresar a Villa al discurso histórico fueron adversas por lo menos hasta 1934, luego de que Calles se retirara de la política mexicana.

Biografía de singular composición debido a su perspectiva médico-histórica, la de Eugenio Toussaint Aragón (*Quién y cómo fue Pancho Villa*) intentó dar explicación desde el punto de vista psiquiátrico-histórico-social de la personalidad de “Pancho Pistolas”, como en algún momento lo nombra. El análisis psicológico hecho al “Quinto Jinete del Apocalipsis” intentó teorizar, de manera objetiva y desligada de pretensiones partidistas, sobre las condiciones anímicas y sociales que hicieron de Villa lo que fue. El uso de archivos, documentos, entrevistas a testigos oculares, demuestran el esfuerzo serio del Dr. Toussaint por construir una biografía metódica y objetiva.

La obra de R. Gómez procuró sondear en el fracaso de Villa y en por qué se hizo necesaria su eliminación política que no física. El texto de Eugenio Toussaint planteó que la actitud de Francisco Villa, de hondo resentimiento y profunda sed de venganza, se debió, por ejemplo:

[A que] mientras más alto se eleva una persona, más doloroso es el descenso; Francisco Villa que ha alcanzado la más destacada posición como revolucionario, como jefe militar, y que ha dirigido toda una División que en un año y medio de actividad obtuvo los triunfos más sonados de la lucha en el norte del país, se ve, al acumularse las derrotas al final del año de 1915, al ser excluido del ejército, y ante el reconocimiento del gobierno de Carranza por los

---

<sup>53</sup> La Soberana Convención Revolucionaria pretendía el establecimiento de un gobierno parlamentario, la desaparición del senado, por considerarlo un órgano aristocrático; establecimiento de los más elementales derechos de asociación y huelga e independencia económica municipal y no federal. *Cfr.* Luis Fernando Amaya C., *La Soberana Convención Revolucionaria 1914-1916*, México, Trillas, 1966.

estadounidenses, reducido a ser un rebelde, *seguramente lleno de amargura, que hace surgir nuevamente al Doroteo Arango de su juventud.*<sup>54</sup>

A las explicaciones políticas le sobrevinieron las históricas, más tarde las psicológicas y las artísticas. La biografía más reciente se debe al historiador norteamericano Friedrich Katz (*Pancho Villa*, 1999), quien realiza una exhaustiva investigación en torno a la vida y obra del norteño. En ella se encuentra una perspicaz reflexión sobre la formación social de la zona norte del país, lugar de gran auge revolucionario. Los primeros capítulos contextualizan los años de juventud de Francisco Villa. La organización temática permite comprender cómo logró el general organizar su ejército, qué significó la creación de la División del Norte en términos militares, míticos, políticos y económicos. Así, las condiciones de gloria y derrota de Pancho Villa aparecen dentro de un mosaico social de índole nacional e internacional que permite ampliar la perspectiva del lector sobre cuáles fueron las condiciones sociales en México que hicieron posible el surgimiento de una personalidad como la de Villa.

Esta biografía abarca las políticas internacionales durante la Revolución, la intromisión de Estados Unidos en la guerra mexicana, el proceso de reconstrucción nacional, las pugnas contra Villa, la continua lucha de éste a lo largo de su vida hasta el fin de sus días, todo ello en función de profundizar en la contradictoria fama del general.

Katz apunta que mucho tuvo que ver el interés extranjero, esencialmente norteamericano, la Guerra mundial, los préstamos internacionales y la venta de armas a las distintas facciones militares para el desarrollo de la guerra en México. Por ejemplo, el suministro de carbón para los trenes de la División del Norte fue eliminado después de la Toma de Zacatecas, lo que impidió a Villa continuar su camino rumbo a la capital. El mineral fue cancelado debido a que Carranza fue reconocido como Presidente de México y éste limitó la fuerza energética y posteriormente de parque al ejército norteño, lo que causó, no sólo la cólera y pasmo de Villa, sino un movimiento político estratégico que convino al nuevo presidente, pues su reconocimiento significó apoyo económico mediante préstamos solicitados por el gobierno mexicano a Estados Unidos y el reconocimiento internacional de su gobierno.

---

<sup>54</sup> Eugenio Toussant Aragón, Eugenio. *Quién y cómo fue Pancho Villa*. México, Editorial Universo México, 1979, p. 88. [las cursivas son mías].

Si bien la intención de Katz fue elaborar una biografía de riguroso orden histórico (en la que pudo utilizar archivos nacionales y extranjeros antes inalcanzables por los historiadores) el trazo de la misma, la tesis fundamental de ella gira en torno a las tres ideas que florecieron enrededor de Pancho Villa: la leyenda negra, la leyenda blanca y la mítica;<sup>55</sup> con el análisis historiográfico desmitifica las causas que intervinieron para la creación de dichas leyendas, de las que pueden desprenderse las siguientes reflexiones: a) la biografía de Pancho Villa no ha podido desligarse del discurso histórico, b) aún no existe una biografía no mítica de Villa, c) la falta de distancia histórica no permite una concepción más cabal ni de su personalidad ni de la Revolución mexicana; d) el suceso armado es aún reciente, lo que no permite un distanciamiento focal efectivo para hacer un análisis del fenómeno estudiado libre de posiciones políticas.

Cuando Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán escribieron sobre Pancho Villa, aún existía un fuerte radicalismo respecto al suceso armado, del concepto de nación y del papel del arte;<sup>56</sup> las simpatías y odios hacia Francisco Villa mucho tuvieron que ver con las aspiraciones personales de los biógrafos, de su posición ideológica y de su relación con el poder, es decir de cómo percibían el fenómeno revolucionario, qué pensaban de él y de que a partir de esa perspectiva escribieran. *Memorias de Pancho Villa* o *Apuntes sobre la vida militar del general Francisco Villa* también pasaron por este proceso ideológico, fenómeno propio del discurso histórico, de la novela biográfica y del texto literario realista. Para decirlo en términos de Ricoeur, estos textos son una mimesis<sup>57</sup> de lo vivido por sus autores, de ahí que analizar el discurso de estas novelas vislumbra el cúmulo de contradicciones, no sólo literarias, sino sociales. El punto de vista de los escritores aquí estudiados (de *héroe* o

---

<sup>55</sup> Friedrich Katz. *Pancho Villa*, t. I, México, Era, 1999, p. 16.

<sup>56</sup> Recuérdese la querrela cultural de 1924 o de 1932 respecto al “deber” del artista y del intelectual. *Cf.* Sergei Zaitzeff, “La polémica de 1932: Alfonso Reyes y *A vuelta de correo*”, *Universidad de México*, núm. 548, sep. 1996, pp. 11-15. Víctor Díaz Arciniegas, *Querrela por la cultura “Revolucionaria” (1925)*, México, FCE, 1989. p. 54.

<sup>57</sup> El término lo utilizo en dos sentidos: primero, como mimesis cognoscitiva u ontológica que pertenece al discurso científico en el que se incluye la historia y su sentido de búsqueda de la verdad sobre el acontecer real y, segundo, en su sentido de mimesis poética o artística en la que la invención cobra singular importancia. Ricoeur plantea que la mimesis se origina en tres momentos de la existencia humana, la interpretación temporal de lo humano produce y reconfigura, en el acto de narrar, lo humano por lo que la narración histórica o literaria se rige bajo los mismos parámetros de la temporalidad humana. Así como la narración y el tiempo son indivisibles, se sostienen uno al otro haciendo posible la narración, se puede construir el vínculo entre tiempo y sociedad tomando como elemento de expresión social al discurso generado sincrónicamente en un momento determinado, acción que refleja una “forma de necesidad transcultural” de lo humano en el nivel colectivo. Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. I, México, Siglo XXI, 1998, pp. 113-139.

*villano*, según la novela que se lea) advierte, no sólo una interpretación personal, sino social de Villa, quien a su vez encarna una parte de la población mexicana de aquellos años.

La manera como contaron la vida de Villa, Guzmán, Campobello, Katz, Toussaint o R. Gómez, por ejemplo, el modelo biográfico-histórico-literario elegido, los paradigmas, la argumentación sobre lo acaecido manifiesta, como apunta Paul Ricoeur, una “explicación narrativa” que señala una “explicación ideológica” en la que “el historiador no establece leyes, [sino que] las utiliza, tal como lo hace el literato del relato histórico”<sup>58</sup> y del fictivo. El problema, pues, radica en saber qué clase de discurso construyeron en esta estructura discursiva de orden explicativo, a quién o para qué se escribieron estas memorias, *novelas*, biografías.

### 1.3.1 Nellie Campobello y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*

Pancho Villa estuvo proscrito del discurso gubernamental (desde 1915 hasta 1976),<sup>59</sup> sin embargo Nellie Campobello emprendió una vigorosa defensa del “infamado” militar, de hecho *Cartucho* y *Las manos de mamá* fueron antecedente, si se le quiere ver en orden cronológico, de la defensa de *la verdad revolucionaria* que culminaría con *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. Campobello auguró un hecho que al paso de los años se convirtió en realidad y tema de su última obra:

Cuanto más pase el tiempo, más se podrá analizar sus grandes cualidades [de Villa], ya que tanto ha pasado sin que se le haga justicia. Sus enemigos inútilmente han tratado de opacarle. Villa se levanta de su tumba para tomar él mismo el lugar que le corresponde en el suelo de la patria.<sup>60</sup>

Villa es el signo, el símbolo, el icono que entraña un fenómeno soterrado, profundo e importante para la comprensión colectiva de México y que autores como Campobello o Martín Luis Guzmán entendieron, a este respecto comentó Nellie:

Los villistas luchamos porque se conozca la realidad de los hechos y se reconozcan lo méritos de quienes, con su lucha y con su vida nos legaron el bienestar nacional. Lo cual no quiere decir que pidamos que se levanten estatuas en memoria de Villa o que las calles lleven su nombre. Lo que deseamos es que los mexicanos se interesen más en la historia y busquen la documentación

---

<sup>58</sup> Paul Ricoeur. *Relato: historia y ficción*. México, dosfilos Editores, 1994, p. 24. Aunque Enrique Florescano presenta una interesante interpretación de lo que es el relato histórico diferenciado del mítico: “Sobre la naturaleza falsa del relato mítico”, *La Jornada Semanal*. *La Jornada*, México, 24 septiembre, 2000, p. 7.

<sup>59</sup> En 1914 Villa rompe relaciones con Venustiano Carranza, en 1917 éste fue nombrado presidente de la nación bajo el reconocimiento del gobierno norteamericano. En 1969, Gustavo Díaz Ordaz inaugura la estatua de Villa. Se inscribe el nombre de Villa en los muros de la Cámara. En 1976, se trasladan sus restos al Monumento de la Revolución.

<sup>60</sup> Nellie Campobello, “El combate de Tierra Blanca”, *op. cit.*, pp. 20-21

necesaria, sobre todo en lo que atañe a los episodios revolucionarios, y no caigan en exageraciones o confusiones.<sup>61</sup>

Por otra parte, asombra que a Nellie Campobello se le estudie únicamente como la autora de *Cartucho* y que se destaque la técnica que utilizó para la creación de la misma, pero que se haga a un lado su pensamiento político, la transformación de su ideología fue clara con el paso de los años, la maduración política estuvo basada, cómo ella misma explicó<sup>62</sup> en leer libros de estrategia militar de Napoleón, Khengis Kan, Alejandro Magno, Aníbal y su permanente oposición al sistema político desde 1915 hasta 1934. A diferencia de Martín Luis Guzmán, de Nellie Campobello no se sabe que haya opinado respecto al gobierno cardenista, en realidad es posible que estuviera de acuerdo con éste ya que dicha plataforma activó el reparto agrario, la educación laica, fomentó la creación de sindicatos y la labor cultural en todo el territorio nacional. Guzmán en cambio tuvo oportunidad de permanecer vigente en las transformaciones de la nación, una vigencia sexenal debido a su actividad política.

La juvenil radicalidad de Guzmán se transformó con el paso de los años en conservadurismo,<sup>63</sup> el cual no afectó su obra. La construcción de “héroes” o “villanos” de su literatura mantuvo una tendencia estética y personal motivada por su experiencia primera:

Francisco Villa fue para mí una revelación. Joven salido de las facultades que hoy son universitarias, me impresionó Villa primero como un ejemplar humano de inmensa personalidad, cualesquiera que fuesen sus defectos y virtudes. Después, a medida que fui tratándolo, fui descubriendo cómo esa enorme personalidad era una personalidad revolucionaria en acto más que en idea —revolucionaria por instinto y por intuición—, y cómo a esto lo habían traído sus propios sufrimientos y los de la gente entre quien había crecido y lo había rodeado hasta 1910. Fue entonces cuando conoció a don Abraham González, cuando oyó hablar de Madero y cuando tuvo noticias de las prédicas de uno y del otro y las asimiló. En 1914, la semilla y las palabras que aquellos dos hombres sembraron en Villa, tomaría forma por medio de los delegados enviados por él a las conferencias de Torreón. Fue pues naturalísimo que desde mi primer destierro (1915-1920) me obsesionara la idea de pintar la Revolución mexicana escribiendo la biografía de Pancho Villa.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Anónimo. “Tema eterno: Villa” [Reseña de una conferencia de Nellie Campobello], *Tiempo*, 14 nov. 1960, pp. 14-15.

<sup>62</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, pp. 408-419.

<sup>63</sup> Guzmán explica a Carlos Monsiváis: “Desde la cima de mis ochenta años, veo al mundo con optimismo; esto, a pesar de los negros presagios en que parece envuelta la humanidad de hoy. Pienso que entre la *belle époque* anterior a la primera guerra mundial y las naciones convulsas de esta hora, y si no convulsas, expuestas a verse arrebatadas por la convulsión general que pueda venir, la herencia nos es favorable. Aquél era un mundo quieto en apariencia con injusticias sociales sumergidas por la dinámica que se les aplicaba [...] En cambio, hora los velos parecen haberse descorrido para que todo quede a la vista”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>64</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 10.

Nellie escribió un pequeño artículo<sup>65</sup> concerniente a *El hombre y sus armas*<sup>66</sup> en el que, más que abordar el estilo de la obra, apunta su experiencia personal con el autor. La maduración literaria y la enorme admiración hacia éste crearon un tono lírico pocas veces usado por la autora: “¿Por qué, me pregunto, Martín Luis Guzmán no fue fusilado? Su carne blanca alimentaría la preciosa arena del desierto, sus ojos azules los juntarían mis manos y los tendría apretados hasta que me devolvieran las imágenes de la vida que yo debí haber vivido.” De la anterior expresión se infieren dos juegos textuales que es necesario analizar: el primero, la transformación técnico-lírica que alcanzó *Cartucho* siete años después de su primera publicación y, segundo, su sentimiento de impotencia cuando afirma: “las imágenes de la vida que yo debí haber vivido.” Pareciera que le queda clara la posición que ocupa como mujer y como narradora. Las limitaciones a las que se vio sometida fueron muchas, pese a que fuera eterna defensora tanto de los pueblos indígenas (yaquis) como de la mujer (expresada en la figura materna).

Así, puede verse que hacia 1940 Nellie Campobello se había estado preparando intelectual, política e históricamente para escribir *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. El manejo de fuentes y la técnica literaria se amalgaman en este libro en función de tres ideas puntualizadas en su prólogo: uno, que los “datos asentados en este libro son rigurosamente históricos”, concebidos a partir del diálogo “con parientes míos”, con “hombres de la revolución” que estuvieron “bajo las órdenes del guerrero perfecto” y mediante la inspección ocular; dos, resarcir la imagen de Villa “como el único guerrero de su tiempo, uno de los más grandes de la historia, el mejor de América”; tres, la *desmitificación perversa* de Villa, pues “hago constar que este Francisco Villa nada tiene que ver con el protagonista de tantas historias falsas y leyendas ridículas. La persona a la que se refieren estos apuntes tuvo una vida ejemplar”. Así, pues, la autora cumple cabalmente lo establecido en el prefacio, aunque la desmitificación de Villa —eso no lo aclara Campobello— perfila paralelamente la creación de un mito nuevo sobre Doroteo Arango.

---

<sup>65</sup> Nellie Campobello, “Martín Luis Guzmán, a propósito de *El hombre y sus armas*”, *Ruta*, núm. 6, 15 nov. 1938, pp. 42-43.

<sup>66</sup> *El hombre y sus armas* apareció publicado en 1938 por ediciones Botas y hasta 1951 se integró con los otros cuatro libros que comprenden el total de *Memorias de Pancho Villa* en Cía. General de Ediciones, cuyos títulos son *Campos de batalla* (1939), *Panoramas políticos* y *La causa del pobre* (1940), *Adversidades del bien* (1951).

La narración de *Apuntes...* comienza en 1911 y concluye el 28 de julio de 1920, año en el que Villa pacta su retiro a la vida privada. Los diecisiete capítulos que conforman este libro están dispuestos bajo riguroso orden cronológico y bélico, el punto climático se da con la Toma de Zacatecas, con los altercados entre el militar y Carranza resueltos hasta la deposición militar de Villa. Como explicó Nellie al inicio, la propuesta estético-ideológica de su obra va en el sentido de concebir un personaje nacido de un hecho histórico; Villa surge, a consideración de la autora, cuando inicia su vida militar, uniéndose a la causa revolucionaria en 1911 (tema del primer capítulo). El segundo capítulo, situado en 1912, cuenta la anexión de Villa al maderismo, el ascenso militar de Victoriano Huerta, el preludio de la traición de éste a Madero, el encarcelamiento y fuga de Villa. El año de 1913 Villa tenía frente a sí la posibilidad de avanzar en el territorio nacional combatiendo contra los federales. Las técnicas napoleónicas utilizadas intuitivamente por él hacen posible la toma de Ciudad Juárez. El avance geográfico de este año le permite conquistar Tierra Blanca, que a consideración de Campobello fue la más perfecta toma del guerrero donde aplicó la “técnica de tenazas” usada por Napoleón.

La conquista de Torreón (1914), Gómez Palacio y la batalla de Zacatecas consolidan los argumentos de la narradora y explican el papel primerísimo del personaje, de ahí en adelante el descenso claro del protagonista encontrará una justificación de orden moral y las batallas se analizarán desde lo personal: Garibaldi, Orozco, Huerta, Carranza, Obregón, los batallones norteamericanos, Pershing contraponen la lucha personal; con Villa se encuentran: Rodolfo Fierro, Orozco antes de su traición, Huerta antes de la Decena Trágica y el general Tomás Urbina. Fieles a él, Felipe Ángeles antes de su destierro a Estados Unidos, los hermanos Martín y Pablo López, los dorados y los dragones del general. La construcción de los personajes también sigue una estrategia narrativa: la de comparar a Villa con Napoleón y a Carranza con los hombres gordos y ricos.

La estructura de la obra plantea tres momentos temáticos: el primero de ellos lo constituyó la campaña militar de Francisco Villa hasta la toma de Zacatecas; el segundo versa sobre la confrontación y enemistad irreconciliable entre Villa y Carranza; la última se trata sobre el destierro de Villa del movimiento armado: “el héroe” marchó por el desierto de Mapimí en 1920.

El noveno capítulo trata la etapa de persecución del ejército norteamericano a Villa luego del asalto a Columbus (1916). Los cuatro años de guerra de guerrillas, la decadencia

militar y política, el debilitamiento de sus fuerzas y la travesía legendaria de éste y sus dragones conforman la argumentación final del discurso.

Respecto de la obra en general, en realidad son pocas las críticas escritas sobre *Apuntes...*, Ermilo Abreu Gómez<sup>67</sup> destacó en términos generales su escritura de tipo “no femenina”, su pluma directa y “sobria cultura, [que no] titubea en el uso del idioma”, igualmente afirma que Heriberto Frías utilizó en *Episodios militares mexicanos* documentación histórica, tal como lo hizo Campobello. Blanca Rodríguez percibió el carácter oral, memorístico y microhistórico de la obra. La dedicatoria, como bien explica, estuvo dirigida: “Al mejor escritor revolucionario y de la revolución, Martín Luis Guzmán”, asignación posteriormente alterada en la edición de 1960 por la de: “A los niños del norte: Prisioneros de las voces crueles que les roban su alegría”. Y resume:

Campobello logró impregnar su relato de cierto ritmo oracional que había pulido y que en ciertos momentos, cuando recurría a su original estilo cortante, recordaba a *Cartucho*; recupera cierta frescura cuando se reconocen a algunos personajes de su primer libro y pueden leerse con humor algunos fragmentos cuando ella externa sus opiniones militares. En el rastreo de su mejoramiento estilístico, se detectó apenas un contacto inicial entre dos artículos periodísticos de 1935 y *Apuntes...*, que corroboran, primero, la flexibilización oracional, pero sobre todo, imprecisiones históricas. Campobello habla por el villismo y en su voz está el sentir popular de los pobladores de Chihuahua, en particular el de los parralenses desposeídos; aspiraba, aquí, no a escribir la historia, sino la microhistoria.<sup>68</sup>

La historia tradicional produce una perspectiva desde el poder, pero hay otra historia cuya tendencia es mirarla desde abajo, esta historia llamada “cultural” o “popular” gestoras de opiniones a contracorriente recabadas en fuentes orales, testimoniales que divide la “verdad histórica oficial,”<sup>69</sup> horizonte desde donde se sitúa la autora para relatar la “nueva versión de los hechos”.

Martín Luis Guzmán no reseñó *Apuntes...*, pero en 1938, apenas dos años antes de la publicación, aludió en *Las manos de mamá* al estilo de la autora:

En 1931, ya adulta en su emoción, desde entonces dueña de un estilo, el propio, el que su sentido estético había encontrado, Nellie Campobello volvió los ojos a sus recuerdos y nos dio su segundo libro: *Cartucho*, galería de escenas revolucionarias. Se vio por aquella obra que la autora estaba dotada de cualidades nada comunes y de una sensibilidad personalísima. Describía con inusitado vigor emociones no aprendidas, sino descubiertas. Llegaba a lo externo de todos a través de lo íntimo suyo, y así lo veía y lo hacía ver. Había logrado una pintura inolvidable de la

---

<sup>67</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Villa en la historia y en la leyenda, *Romance*, núm. 18, 15 nov. 1940, p. 18. La observación del crítico tiene un doble carácter, adviértase el sesgo del autor sobre lo “no femenino” como una plusvalía a la literatura de Campobello; es decir, sólo lo masculino entraba dentro del canon para el autor.

<sup>68</sup> Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1998. p. 246.

<sup>69</sup> Peter Burke. *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1991, p. 15.



revolución, vista y sentida por el alma de una niña como espectáculo natural cotidiano, casi hogareño, que desconcertaba y arrollaba la vida en pequeñas ciudades del Norte.<sup>70</sup>

Sin embargo, su obra no trasciende. Ermilo Abreu<sup>71</sup> opina en términos generales que Nellie tiene una escritura de “carácter particular como su fisonomía”, Emmanuel Carballo<sup>72</sup> dice que ella “es, en literatura mexicana, una figura aislada, lo peculiar de su sensibilidad y su estilo le otorgan sitio aparte”. Él mismo advierte que para Campobello: “cree que la verdad de sus batallas es la verdad de su vida”. Y para Castro Leal:

Es fácil adivinar el poder de esa vocación al conocer a la niña que recogió en su memoria esos perfiles elocuentes, esos chispazos de humanidad que presentan sus libros [...] Sus libros siguientes fueron la impresionante galería de cuadritos que presenta *Cartucho* (1931) y el emocionado lienzo de añoranzas que ofrece *Las manos de mamá* (1937). Publica después *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), en los que utiliza testimonios humanos de primera mano, entre ellos el de la propia esposa de Villa. [Por] *Cartucho* pasan, en visiones rápidas, pero ricas en valor psicológico, Francisco Villa, Felipe Ángeles y Tomás Urbina. Y todos los personajes del libro están trazados con rasgos tan esenciales y sugerentes que bastan para construir toda la figura o para imaginar toda una vida [De su estilo afirma ser] breve, ceñido, pintoresco, en cuyas frases cortas y a veces lapidarias hay sentido reconcentrado, concisión popular y emoción cristalizada. *Cartucho* representa, en una serie de pequeños cuadros sucesivos, escenas y personajes selectos que ilustran la vida revolucionaria en el Norte de la República [De *Las manos de mamá* afirma que es un] relato de tono lírico de ensoñación, de recuerdo repasado en un monólogo interior [...] Pero en el fondo del cuadro sigue el drama de la Revolución. Pasan corriendo hombres que persiguen a Villa.<sup>73</sup>

La primera edición de *Cartucho* se llevó a cabo en la editorial Integrales (1931), tal vez marcó el rumbo de la crítica que con el paso de los años se fue construyendo. Germán List Arzubide destacó en *Cartucho* su carácter de documento político, ya que rompía con los preceptos “sagrados” de la historiografía mexicana, tanto por su brevedad, como por su perspectiva femenina e infantil:

Han rodado los trenes militares hacia las noches amedrentadas por el fuego. Los hombres han muerto. Las mujeres se asoman todavía al cariño de los amaneceres de la sierra. Pancho Villa pasa azotando las ciudades con el soplo del estrago que levantó el desierto. Precariamente se han escuchado el alboroto de los exhaustos grupos intelectualistas dos o tres discursos almidarados que hablan de revolución: son de los arribistas que intentan adornar su nombre con balas.

Este libro con que ‘INTEGRALES’ se inaugura —inauguración al mismo tiempo es una empresa central de la palabra pura, en México— es por su acción tanto como por su presencia, un desafío a los escritores que con membrete de ‘realidad’ fotografían los reportajes de segunda mano que escupen rotativas mercenarias. Con qué maravillosa simplicidad, única en la historia de nuestras letras, Nellie Campobello nos hace trepidar de angustia frente al panorama de la

---

<sup>70</sup> Martín Luis Guzmán, “Nellie Campobello y Las manos de mamá”, *Revista de Revistas*, 20 mar. 1938, p. 34.

<sup>71</sup> Ermilo Abreu Gómez, “*Las manos de mamá*”, *Letras de México*, núm. 24, 1 feb. 1938, p. 4.

<sup>72</sup> Emmanuel Carballo, “Las obras completas de Nellie Campobello”, *México en la cultura, Suplemento Cultural de Novedades*, núm. 608, 6 nov. 1960. secc. C.

<sup>73</sup> Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, t. I., México, Aguilar, 1998, pp. 923-925.

muerte de que se nutren sus ojos infantiles y esto explica a nosotros, los hombres de este día, porque, resecos de esperanza, nos afirmamos en la lucha: hemos aprendido a leer con los ojos de los muertos. Los que no sabían esto, lo alcanzarán al fin con *'CARTUCHO'*.<sup>74</sup>

Nellie adelantó en un artículo parte de lo que sería eje central de su obra en 1940. La genialidad militar de Villa en la toma de Bustillos o Torreón, su parentesco con Napoleón fueron temas desarrollados en su obra y perfilados con anterioridad, en ellos recogió expresiones populares para construir su argumentación: “El general Villa quiere a los pobres [...] El pueblo no se cansa de bendecir y admirar a Villa. Su murmullo sigue: Villa está en el corazón del pueblo”.<sup>75</sup> En “El combate de Tierra Blanca”<sup>76</sup> dice:

Los centauros se volvieron leones [...] Hoy, estudiando un poco e investigando los hechos podemos llegar a valorizar lo que nos interesa que no quede en el olvido. Por eso nosotros, los hijos de los soldados que pelearon en las batallas como la de Tierra Blanca, para derribar a Huerta, no pedimos marcos dorados ni mármoles para nuestro Jefe; queremos ponerlo donde debe estar: dentro de sus propio hechos y en el corazón de los hombres.

En reciente fecha se han publicado ensayos de teoría de la historia y estudios de género dedicados a la obra de Nellie Campobello que han permitido una aproximación distinta a su trabajo y a las escasas obras femeninas analizadas por la crítica contemporánea. Estos análisis permiten replantearse lo que la crítica de 1935 a 1965, aproximadamente, opinó sobre la autora. El valor testimonial femenino e infantil se ve ahora al trasluz de estas perspectivas como un elemento trasgresor de la cultura masculina, canon al que se negó técnica e ideológica. Para Dylon Robbins la interpretación que Campobello hace de la revolución la considera como la irrupción en el canon masculino en el ejercicio de la historia. Dylon explica que esa trasgresión la lleva a cabo no mediante una contravención narrativa transculturada como lo afirma Jorge Aguilar Mora<sup>77</sup> o Ángel Rama,<sup>78</sup> sino a través de la interpretación de lo que fue la revolución creada mediante “la focalización,” el uso del lenguaje regional y su valorización de la Revolución mexicana. Para Dylon la función de la “aparente falta de descripción de los retratos efímeros de muchos soldados realizada con el uso del habla popular crea una transgresiva re-escritura de la historia de la Revolución mexicana [...] que desafía las normas de la historiografía tradicional a través de

---

<sup>74</sup> Germán List Arzubide, “Prólogo”, *Cartucho*, México, Integrales, 1931. p. 2.

<sup>75</sup> Nellie Campobello, “Villa siguió las normas de ataque de Napoleón a Casas Grades”, *Todo*, 25 jun. 1935, p. 17.

<sup>76</sup> *Ibid.*, “El combate de Tierra Blanca”, p.20.

<sup>77</sup> Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000. p. 13.

<sup>78</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 83.

su innovadora focalización del pasado en la que pretende representar a Pancho Villa como el verdadero héroe de la revolución”<sup>79</sup>.

Mary Louise Pratt<sup>80</sup> expresa que la audacia de Campobello se halla en poner en tela de juicio “la identidad típicamente masculina del historiador tradicional,” pues considera que la esencial y más importante trasgresión de Nellie, donde ella verdaderamente desbroza el camino para el ejercicio de la historia o del hacer histórico, se encuentra en la inclusión de mujeres y niños en la construcción histórica, los nombra los “no-ciudadanos” como testigos privilegiados “precisamente por su posición afuera de la jerarquía militar y de la historia”. La no intervención de la madre, la mujer y la niña en el proceso armado le permite observar y reflexionar lo que en la revuelta sucede. La posición de no intervención le ofrece una perspectiva rara vez conquistada en el ejercicio histórico.

De ahí que el contraste entre la obra de Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán resulte especialmente rico. Guzmán está considerado como uno de los más canónicos creadores de la novela de la Revolución mexicana.<sup>81</sup> Es está reconocido por los historiadores<sup>82</sup> como riguroso, documentado y hábil en el manejo de la información vertida en sus obras. De Nellie Campobello, la crítica destaca su importante labor como autora de la Revolución mexicana y reconoce el singular talento de su narrativa.

### 1.3.2. Martín Luis Guzmán y *Memorias de Pancho Villa*

El mismo Martín Luis Guzmán hizo gala de sus talentos, de su intervención en la Revolución, de su contacto cercano con los hechos de la historia, de su enorme destreza técnica, así como del conocimiento del idioma. Afirmó que *Memorias de Pancho Villa* nació con ciertas ventajas: el uso de documentos de primera mano y haber conocido personalmente a Francisco Villa. Buscó recrear las expresiones arcaicas, los abundantes giros campesinos, los paralelismos y las locuciones pleonásticas del general.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Dylon Robbins, “El camposanto de Campobello: la visión de la Revolución mexicana presentada en *Cartucho* de Nellie Campobello,” Rice University, 2001 [mecanuscrito].

<sup>80</sup> Mary Louise Pratt, “La memoria revolucionada: mi cigarro, mi máquina Singer y yo. La voz de Nellie Campobello”. *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 9, 17 jun.-jul. 2001, pp. 66-149.

<sup>81</sup> Entre los que destacan: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz, José Mancisidor y Romero. *Cfr.* Ernest Moore, *Bibliografía de novelistas de la revolución mexicana*, México, s.i., 1941.

<sup>82</sup> Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia* [Entrevista a Friedrich Katz], México, UNAM, 1998, pp. 331-332.

<sup>83</sup> Martín Luis Guzmán, Introducción en *Memorias de Pancho Villa*, México, Compañía General de Ediciones, 1954.

De Martín Luis Guzmán se comentó su indiscutible talento literario. Ermilo Abreu Gómez avizora el problema existente entre historia y literatura, aquí realiza un deslinde entre el “personaje real” y el “personaje legendario”. Intuye que Francisco Villa ocupa dos esferas dentro de la cultura nacional: “más que un personaje histórico es ya un personaje legendario” y concluye que “su historia está por hacerse” debido a lo problemático de su recepción en la sociedad. Abreu Gómez recupera los distintos niveles simbólicos, históricos e ideológicos que para la cultura nacional ha significado Francisco Villa, pues la intervención de éste en la revolución; “la calidad de su influencia militar y moral en la vida pública de México”, requería de ser definida “con precisión histórica” y más tarde declara: “en cambio su leyenda está hecha”. Y Abreu concluye con una reflexión importante para este trabajo: “La recuperación de Villa a través de la novela no toma carta de ciudadanía en la imaginación literaria, sino por medio [de la] reconstru[cción]”<sup>84</sup> del hombre al personaje.

Dos años más tarde retoma el tema de Villa dentro del discurso histórico y el de la ya entonces creada leyenda.<sup>85</sup> El planteamiento infiere que Villa es un héroe social y un personaje histórico porque “Villa tuvo un punto de partida: la justicia para su pueblo”. Los medios para el fin no son exaltados, pero sí justificados: “Tuvo un medio: la guerra contra los tiranos, una meta: el aniquilamiento de todo lo que pudiera oponerse a estos designios.” La cercanía ideológica entre este artículo y los de Nellie Campobello demuestra que la perspectiva era generalizada, presente también en la novela de Guzmán. Claro que los arrebatos hiperbólicos con que se abordó la historia nacional y sus héroes también son explicables en términos de defensa y partidismo:

En Villa la revolución es entraña y no vestimenta [...] Todo lo concibió como un héroe y lo soñó como un profeta [...] El destino dormía sumiso en sus manos. Villa tuvo el privilegio de ser la historia. Otros entran en ella.<sup>86</sup>

Enseguida establece un paralelismo entre la obra de Nellie Campobello y la de Martín Luis Guzmán:

[La novela] crea [...] dentro del gran marco de la Revolución al héroe legendario; el libro de Nellie Campobello crea al héroe histórico. Los demás libros fraguan, averiguan la verdad; lo contingente, lo aislado, lo que hacen y deshacen los hombres [...] Los héroes legendarios e históricos vuelan. Sobre la vida en el espacio está la vida en el tiempo: y la vida en el tiempo sólo la ocupan los seres que ganaron el privilegio de los dioses.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Ermilo Abreu Gómez, “*Las Memorias de Pancho Villa*, por Martín Luis Guzmán”, *Letras de México*, núm. 32, 1 oct. 1938, pp. 1-2.

<sup>85</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Villa en la historia y en la leyenda”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>86</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>87</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 18.

Los artículos de Ermilo Abreu abordan situaciones esenciales para el quehacer de la historia y de la literatura y afirman ideas primordiales: el derecho de un pueblo a construir su historia, la difícil tarea de hacer historia con personajes ya legendarios, la historia paralela que se hace de los héroes en las esferas de la historia popular.

En el artículo de “Las memorias de Pancho Villa”, Abreu Gómez destacó de manera general las líneas que por aquellos años marcaban los rumbos de la novelística revolucionaria; a Azuela lo adjetivó de reaccionario —no aclaró por qué—, de López y Fuentes alabó su objetividad, de Gómez Palacio su escepticismo y de Ferretis y Magdaleno su crítica. En Guzmán ahondó en su recreación mítica o de la incorporación de lo mítico a lo histórico con la intención de “revivir el aliento humano de la revolución de México”. En este sentido, Abreu trasciende los comentarios generales de cómo se le había visto a Martín Luis Guzmán, evitó caer en la trampa. Concluye que la verdadera riqueza de *Memorias de Pancho Villa* radica en su propuesta mítica, en la creación de un héroe de magnitudes simbólicas. El estilo, la calidad, la estrategia técnica —tan alabada por otros— sólo importa en función de los fines para los que sirven. La virtud del ejercicio retórico del que se quejó Guzmán<sup>88</sup> interesa en la medida que permite la comprensión del mito que a todas luces quiso construir:

Villa fue un monstruo que sonreía con sonrisa buena frente al bien. Su cuerpo todo fue un amasijo de tierra, sangre, estrellas y voces de historias. No hay por qué entender a Villa ni por qué seguir sus pasos con ánimo de descubrir su verdad. Villa es la revolución; el instinto de la revolución, con todas sus desviaciones y todos sus aciertos. Es el grito de las injusticias; es la réplica de los silencios; es la venganza de las ofensas: es el desorden de los sistemas clavados con los hierros en la carne pobre. Villa es el espíritu de la historia del pueblo de México.<sup>89</sup>

En cambio Rafael F. Muñoz opina con marcado desprecio que:

La novela de la revolución cumplió con la tarea de presentar los motivos de la lucha en México, a través de diferentes personajes imaginarios o reales. No podíamos conformarnos, de ninguna manera, con las obras escritas por los extranjeros de diferentes nacionalidades. Alguno de ellos, muy buen escritor, lastimosamente confunde el maguey con el nopal y escribe páginas preciosas en que relaciona el pulque con el emblema nacional. Otros desembarcaron en el puerto de Puebla. Y, los más, escriben sus libros después de tres días de charlar con los borrachos en los bares.<sup>90</sup>

De la obra de Guzmán escuetamente agregó que era “superior a la dictada por el guerrillero” y ser un libro digno de leerse. Guzmán añadió, en la entrevista con Emmanuel Carballo, que su intención fue escribir esta obra para que los hechos de Villa alcanzaran

---

<sup>88</sup> Emmanuel Carballo, *op.cit.*, pp. 53-93.

<sup>89</sup> Abreu Gómez, *op. cit.*, p. 18.

<sup>90</sup> Emmanuel Carballo, *op. Cit.*, pp. 305-306.

proporciones épicas. La construcción discursiva en literatura es superior a la de la historia, pues ésta le otorga los “rasgos de verdad” que el “historiador no sabe entender” o no entiende “lo que sus ojos miran”. El “germen” de la obra se encuentra en las innumerables conversaciones entre Guzmán y Villa. Guzmán usa la misma tónica de Campobello cuando afirma que “El hombre que aquí aparece es el *verdadero* Villa, no el deformado por las leyendas contradictorias difundidas por amigos o enemigos”.

Guzmán fue considerado por José Emilio Pacheco como el novelista más importante de Hispanoamérica,<sup>91</sup> de *Memorias...* dijo que ésta sería una obra casi maestra si hubiera utilizado el narrador de *Muertes históricas*. También admiró su capacidad creadora al estilo de Robert Graves (*Claudius*).<sup>92</sup> El término *ventriloquia* utilizado por el periodista refiere lo que para él fue un esfuerzo técnico innecesario, ya que no logró el “pleno dominio artístico” que Rulfo conquistó con la “transposición del dialecto rural” —concuera con el propio Guzmán—. Pacheco agrega que el mayor mausoleo hecho a Villa lo fue y ha seguido siendo *Memorias...*

José Vasconcelos reconoce en Martín Luis Guzmán, al lado de Alfonso Reyes, al escritor con estilo propio, de su obra (aunque prefiere *La sombra del caudillo*) admira su destreza léxica, el apego al habla culta en contraste con neologismos y expresiones arcaicas, ejemplo de un “talento narrativo extraordinario”. Afirma que “su estilo concuerda con el realismo de la época” y que Guzmán tuvo un gran concepto de la dignidad humana para reconstruir las motivaciones íntimas, racionales y emocionales de Francisco Villa. El tono amargo, desolador o poético —explica— dilucida una personalidad extraordinaria. La voz del narrador permite conocer la intimidad emocional de Villa, los monólogos hacen posible comprender la postura moral, las acciones y consecuencias del héroe. De igual manera, otros críticos admiten el carácter dual de la obra del norteño, esta visión de buenos y malos en la caracterización de sus personajes revolucionarios.<sup>93</sup>

Finalmente, sólo cabe añadir que en diversas entrevistas, Martín Luis Guzmán repitió cómo fue que las memorias de Villa llegaron a sus manos, fuente de inspiración para emprender su hazaña literaria:

---

<sup>91</sup> José Emilio Pacheco, “Los jóvenes enjuician a los viejos escritores”, *México en la Cultura, Suplemento Cultural de Novedades*, 29 mar. 1959, p. 2.

<sup>92</sup> *Ibid.*, “Martín Luis Guzmán, 1887-1976. La generación de 1910”, *Proceso*, núm. 9, 1 ene. 1979, pp. 74-77.

<sup>93</sup> Álvaro Ruiz Abreu. “Héroes y villanos en la novela de la revolución”, *Siempre*, núm. 1712, año XXXII, 16 de abril, 1986, p. 38.

En 1937 una circunstancia casual —el entusiasmo y el fervor de la señorita Nellie Campobello que me relacionó con la viuda de Villa, doña Austreberta Rentería— puso a mi disposición documentos valiosísimos, lo que me permitió iniciar *Las Memorias...*, partiendo de un punto absolutamente autobiográfico.<sup>94</sup>

Los cinco libros que integran *Memorias...* fueron publicados entre los años de 1938 a 1940 (los primeros cuatro) y en 1951 se realizó la primera edición completa de la obra. A pesar de que Castro Leal antologara sólo *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* en su edición dedicada a la novela de la Revolución. Al respecto, los juicios de Castro Leal son pertinentes, pues define el estilo de Guzmán, dice que es el creador de una “visión amplia, profunda y pintoresca delineada con cuidado y adivinación”. Por el contrario, Campobello constriñe el fenómeno revolucionario a hombres sin nombre, a héroes desconocidos y a una reducida y fragmentada imagen revolucionaria. Guzmán es el creador de grandes lienzos episódicos, el movimiento de escenarios y personalidades de la Revolución. Campobello, por el contrario, se mantiene en una región geográfica limitada enraizada a lo popular.

La historia y la literatura tejen una trama que propone una resolución estética de un problema social. La novela (arte) resuelve el conflicto histórico en ambos casos con rara complejidad. La riqueza de ambas obras radica en su carácter de novela histórica, en su esencia biográfica y en su estructura artística. La irrupción de la historia popular, de la Historia, de la biografía, del documento histórico y del discurso novelístico construye el monumento más ambicioso hecho hasta hoy en día de Francisco Villa. Guzmán fue su autor y Nellie Campobello su fiel defensora.

En este sentido, el libro primero de *Memorias...* perfiló las motivaciones que hicieron ingresar a Villa a las filas del maderismo: “Tenemos que acabar con todos esos hombres que sin oír la voz del pueblo ni la de su conciencia sostienen la tiranía y son origen de los muchos sufrimientos de los pobres”. Recrea los primeros lances de su vida desventurada cuando era forajido, su juventud en fuga permanente, el ascenso dentro de las filas revolucionarias, sus conflictos con Garibaldi, Orozco y Huerta.

*Campos de batalla*, segundo libro de *Memorias...* inicia después de la primera huída de Villa a la frontera norteamericana. Regresa con apenas ocho hombres con el ánimo de incorporarse nuevamente a la revolución. Los años más ricos de la historia militar de Francisco Villa se dieron en este periodo. Después de obtener numerosos triunfos Villa es nombrado jefe de la División del Norte; una vez al mando de los insurrectos prepara su

---

<sup>94</sup> Monsiváis, “Martín Luis Guzmán, el más...”, *op. cit.*, p. 9.

ataque a Torreón, fracasa en su intento y avanza a Ciudad Juárez, la toma por sorpresa, enseguida vence a los huertistas en Tierra Blanca, arenga importante para el futuro derrocamiento de los federales. En este periodo ejerce funciones como gobernador, pero va al ataque de Ojinaga; a su regreso a Ciudad Juárez sufre un atentado de William Benton al cual manda matar, muerte que le acarrearía serios problemas con el gobierno británico. Rumbo a la toma de Torreón, Villa advierte la actitud envidiosa de Carranza, la trama en este punto empieza a cambiar sustancialmente. La actitud recelosa de Villa aumenta cuando se da cuenta que para algunos la Revolución no representa más que una lucha personal y de grupos en la que no se incluye a los pobres (C. XII). De manera resumida, diré que intervienen en este apartado aspectos no sólo bélicos, sino personales, se recrea el incidente de Villa con Juana, esposa de éste; el ascenso militar de Villa, los ataques personales de militares y del presidente; su carácter colérico hasta el fracaso político-militar de Villa.

Villa marcha hacia la comarca Lagunera con la mayor fuerza militar de los ejércitos rebeldes, sin embargo la división política se vislumbra: “Nuestra Revolución no llegará al triunfo si se divide, y somos nosotros, los hombres de mando, los encargados de evitar que las dichas divisiones se produzcan.” La historia gira sobre la toma de Torreón.

*Panoramas políticos*, título del tercer libro, narra los conflictos entre Francisco Villa, Carranza y Obregón, así como el combate entre las facciones revolucionarias. El año de 1914, dentro de la cronología literaria, marca temporalmente los conflictos políticos, geográficamente se dan con la entrada de Villa a Torreón. En este libro, la guerra cede paso a la política. Una vez derrotado el ejército huertista los grupos militares del ala de Sonora ganan terreno. En el conjunto de la obra, es en el tercer texto donde la trama se plantea en dos perspectivas que al final de la novela se enlazan: el desarrollo bélico de Francisco Villa y la problemática relación de Villa con el ejército constitucionalista, incluyendo a los jefes de mayor rango político. Relación irreconciliable.

El libro tres plantea estos dos hechos como parte nodal de la narración: Torreón significará el poder incuestionable de Villa, su ascenso, la toma de San Pedro de las Colonias le brindan dominio de todo el territorio norteño y su paso lógico (geográfica y estratégicamente hablando) hacia Zacatecas. Por otra parte, la peligrosidad del Centauro. Los ataques políticos contra el militar tienen la función de detener la “máquina militar” que había organizado hasta ese momento, pero es hasta Zacatecas donde los altercados entre Villa y Carranza se dan abiertamente.



Pese a que Zacatecas significara el paso siguiente de ataque, Villa es mandado a Saltillo y gran parte de la trama se detiene en este punto. La desobediencia del guerrillero hace posible la toma de la antigua ciudad colonial y con ella el derrocamiento definitivo de los federales. Huerta depone las armas. Con estas batallas Villa logró su ingreso a las filas de la historia, el derrocamiento del antiguo ejército porfirista comandado por Victoriano Huerta y el desmantelamiento de la estructura económica latifundista existente en el norte del país. Terrazas y muchos otros ricos habían combatido contra él sin lograr vencerlo y Villa conquistó fortunas latifundistas que utilizó para financiar la guerra y “ayudar a los pobres”.

Por otra parte, el conflicto evidencia la ineptitud militar de Carranza y la sapiencia nunca reconocida de Villa. La dimisión de Doroteo lo sitúa en una posición de desventaja de la que no puede recuperarse, pues una vez que avanzan Tomás Urbina, Felipe Ángeles y Villa sobre Zacatecas y le dan el triunfo a la causa revolucionaria; éste se vuelve prescindible para los políticos. Carranza, Obregón, Calles tenían la ventaja por sobre Villa de ser también políticos. El resto del libro construye el fracaso político del general, su postura inquebrantable sobre “las causas del pobre”, los antiguos ideales maderistas surgen como un ideal permanente en el protagonista hasta el fin de la novela.

*La causa del pobre* discurre, a consideración de Villa, sobre las políticas que debieran aplicarse para la justicia del pueblo. El protagonista se siente responsable de los hechos y de los soldados que lucharon junto con él contra Huerta. Sin embargo, la actitud de Carranza se vuelve incompatible con los deseos del vulgo. Como último intento en el poco conocido terreno de la política para Villa, éste envía como emisarios a Martín Luis Guzmán y a Carlos Domínguez a hablar con los primeros jefes de los otros ejércitos y exponer su ideal: “Señor, yo soy hombre que vine al mundo para el cumplimiento del deber. No busco fruto para mis ambiciones ni reposo para el premio de mis triunfos. Ando en esta lucha para que se logre el desarrollo de la causa del pueblo”.

Los enfrentamientos con Obregón, el rompimiento definitivo con Carranza, la reunión de los generales y la intervención de Luis Cabrera, quien impide la renuncia de Carranza al mando de las fuerzas, obligan a Villa a retirarse nuevamente al norte del país. Villa asiste a la Convención y es ahí donde se pacta el retiro a la vida privada de Villa.

El último libro (*Adversidades del bien*) recrea el ingreso de las tropas villistas a la capital. Aborda las acciones de Eulalio Gutiérrez contra Villa. Y de éste último, los

combates contra Diéguez y Murguía a los cuales vence, pero no así a Obregón. Analiza la derrota político-militar de Francisco Villa, la cual se debe, según el personaje, a querer el bien del pueblo, a su inalterable postura moral que también lo lleva al fracaso. El libro concluye abruptamente en este punto. El final abierto de la narración recuerda el final del personaje de la novela que abre brecha a este género, Demetrio Macías (*Los de abajo*), quien incapaz de salir de la bola, se sumerge en ella. Villa continuará su lucha hasta quedar relegado por los militares que alguna vez lucharon junto a él y que se convertirán en sus enemigos futuros.

## II. CONSIDERACIONES TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

El presente capítulo tiene por objeto explicitar brevemente algunos de los principios teóricos usados para el análisis narratológico de las dos novelas seleccionadas en este trabajo. Se pretende definir y acotar los conceptos de *personaje*, *espacio*, *tiempo* y *enunciación del discurso* o *voz narrativa* por medio de los estudios de Roland Barthes, Paul Ricoeur, A. J. Greimas, Jerome Bruner, Edward Morgan Forster, Alan Casty, Mijail Bajtin, Luz Aurora Pimentel, entre otros, los cuales analizan un amplio espectro del proceso narrativo que va de las relaciones internas del discurso a las estructuras sociales contingentes.

Del estudio del discurso biográfico y del autobiográfico se retoman dos conceptos centrales: “verdad” y “verosimilitud”, entiéndase como la característica del autor de biografías de intentar contar “la verdad” de la vida de una “persona”; efecto narrativo de “realidad” o “verdad” que corresponde a la visión del autor. En otras palabras, podemos decir que en la biografía siempre hay una mediación en la que intervienen las experiencias,<sup>1</sup> punto de vista, emociones y principios ideológicos del autor real.<sup>2</sup>

De la historia cultural, interesa su capacidad de abarcar distintas manifestaciones culturales, redes culturales, que permite establecer puentes de comunicación entre el relato histórico (el discurso histórico sobre la Revolución), el relato literario (*Memorias de Pancho Villa* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*) y el hecho histórico (la Revolución mexicana), que a su vez refiere la visión social de un pueblo: referentes históricos (la Revolución), su imaginario, su diálogo con el pasado, la creación de mitos y símbolos.

El orden del análisis se plantea de esta manera, porque siempre es necesario concebir las atmósferas, las dimensiones espaciales y el mundo poblado donde se desarrollarán las acciones de los personajes, la presentación de éstos, la caracterización física, emocional y psicológica de cada uno de ellos; los tiempos en los que se desenvuelven sus acciones, la perspectiva, punto de vista y focalización en la construcción de las novelas, para destacar en ellas la forma discursiva y técnica de cualquier construcción narrativa.

---

<sup>1</sup> Experiencia. Aquello que se experimenta en un tiempo y un espacio determinado con carácter de individual y social (tradición), donde su activa participación modifica en algún sentido la existencia humana.

<sup>2</sup> Figura pública (persona) que se encuentra fuera del texto. Alberto Vital. *El arriero en el Danubio*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1994, p. 23.

Además, se consideran estos aspectos teóricos en este capítulo para llevar a cabo en el capítulo III el estudio de contraste de ambos textos. Por ahora, sólo se añade que una vez hecho esta comparación, podrá observarse como *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Memorias de Pancho Villa* tienen semejanzas y diferencias narrativas que desembocan en una postura ideológica diferente que, a su vez, afecta la recepción de estos textos por parte del lector.

## 2.1 El personaje, el espacio, el tiempo y la voz narrativa

### 2.1.1 El Personaje

Fue Roland Barthes quien definió la entidad narrativa de **personaje** como un fenómeno complementario y distinto al de la *voz narrativa* en la representación lingüística de una sucesión de acontecimientos llamada “relato.” Antes del teórico francés se consideraba que el personaje no era una construcción autónoma dentro del discurso, sino la misma voz del narrador. “Es a partir de Propp, que el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte, los personajes (cualquiera que sea el nombre con que se los designe: *dramatis personae* o *actantes*) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas ‘acciones’ narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin personajes. El análisis estructural define al personaje no como un ‘ser’ sino como un ‘participante’ en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables.”<sup>3</sup>

Si para Greimas fue fundamental la clasificación de los personajes no por lo que son sino por lo que hacen dentro de la trama (actantes); en la medida en que los personajes participan como sujetos, objetos, atributos o circunstancias, son considerados relevantes en el supuesto de que el *sujeto* (personaje) no sólo puede ser clasificado como “héroe” o “antihéroe” sino como un *ser* que actúa, desea, aspira, y de ésta manera vislumbra su dimensión simbólica a la que accedemos en los momentos de crisis, duda, deseo; representación que permite conocer la dimensión esférica del personaje y su alcance en el mundo real.

Para Paul Ricoeur, el tiempo es un factor determinante en la construcción del personaje, y lo define como aquella entidad que se construye al paso de la acción narrada

---

<sup>3</sup> Roland Barthes. *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.pp. 86-87.

dentro del relato. Es, también “el entrecruzamiento”, “el frágil vástago fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la *asignación* a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar identidad narrativa.”<sup>4</sup> La identidad concebida así soluciona el dilema sujeto idéntico/ilusión sustancialista, pues sustituye la identidad entendida en el sentido de un mismo (*idem*) por la de identidad entendida en el sentido de un sí mismo (*ipse*). “La diferencia entre *idem* e *ipse* –sostiene Ricoeur– no es otra cosa que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa.” Esta identidad puede sustraerse al dilema de lo *mismo* y de lo *otro* en la medida en que descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo: “A diferencia de la identidad abstracta de lo *mismo* –nos dice– la identidad narrativa constitutiva de la *ipseidad* puede incluir el cambio y la mutabilidad en la cohesión de una vida”, lo que permite que nos encontremos con el personaje en esa doble dimensión de vida real y vida ficcional, hecho que hace posible el análisis de los personajes en su doble carácter de personajes históricos y literarios.

Si consideramos al personaje como un sujeto con el cual el lector se espejea, entonces se produce una *identificación* entre personaje y lector y, por tanto, conocimiento del uno mismo (*yo*) por medio del otro (*él*). Gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura tenemos la posibilidad de comprenderlo/nos. Según “La identidad narrativa”, el personaje conserva la identidad correlativa de la historia a lo largo del relato, de ahí que haya que buscar en la trama la mediación entre permanencia y cambio antes de aplicarla al estudio del personaje: “La identidad de la historia forja la del personaje”.<sup>5</sup>

A las aportaciones de la hermenéutica, del estructuralismo y de la narratología pueden sumársele el de la psicología narrativista que con Jerome Bruner contribuyen a la teoría de la construcción del relato como experiencia humana, en tanto nuestra manera de percibir el mundo influye, acción autoral, en la articulación del personaje; hecho que pasa a ser uno de los problemas fundamentales de la teoría del discurso autobiográfico y biográfico.<sup>6</sup> Para Bruner, de hecho, no hay construcción fictiva que no esté afectada por el autor que a su vez se ve influenciado por sus experiencias, puntos de vista, sentimientos,

---

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, “Conclusiones”, *Tiempo y narración*, t., III *El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1999, p. 996.

<sup>5</sup> *Ibid.*, “La identidad narrativa”, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 215.

<sup>6</sup> Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 74.

etc. De ahí que el personaje, al igual que el mundo narrado, está mediado por el punto de vista de quien narra.

Una de las clasificaciones que ha marcado la dicotomía entre el "personaje como construcción" y el "personaje como representación", se trata de aquella que establece una diferencia entre el personaje plano (una construcción unidimensional, que resalta una única cualidad del personaje) y el personaje redondo (una suerte de representación de la persona "real", que revela sus incompletitudes, sus contradicciones y sus complejidades),<sup>7</sup> consideraciones pertinentes, ya que la suerte de puntos de vista, contradicciones, emociones y cambios de decisiones, forman parte de esta característica de los personajes complejos aquí tratados. Al respecto, la siguiente cita puntualiza esta característica de cierto tipo de personajes:

La línea que separa al personaje plano del personaje redondo es, obviamente, una línea poco clara. La diferencia es más relativa que absoluta, porque a menudo un personaje plano puede ser adornado con detalles personales realistas que tienden a hacer de él una persona más completa, mientras que el personaje redondo, a pesar de su mayor complejidad, puede consistir en una combinación convencional de rasgos. Cuando se habla en términos relativos el personaje redondo puede interpretarse como un todo complejo, un todo que, particularmente, encierra ciertos rasgos contrastantes, e incluso contradictorios, de personalidad y de carácter. La cuestión central suele desarrollarse alrededor de sus contradicciones internas y de sus conflictos, aun cuando estos conflictos internos pueden mostrarse, en sí mismos, como estereotipos convencionales. Dentro del estilo realista del drama y del film, el personaje redondo, el cual es hasta cierto punto complejo pero mantiene un patrón definido, ha devenido en el paradigma de la caracterización efectiva.<sup>8</sup>

Como bien puede vislumbrarse, la multidimensionalidad del personaje central de las obras analizadas en el presente trabajo son diversas: personaje histórico, personaje fictivo, personaje narrador, héroe, antihéroe. Todas estas facetas evidencian la creación de un personaje que domina la diégesis desde la dimensión del discurso: quién cuenta y qué cuanta.

### 2.1.2 *El espacio*

En cuanto al concepto de **espacio** o cronotopo tanto de objetos, como de personajes o de atmósferas, se entiende éste como la dimensión analítica en la edificación textual que permite al lector dos actos distintos: *ver* y *conocer* lo observado mediante una construcción semántica. Describir significaría *analizar* y *descomponer* en una serie predicativa al objeto que sólo se aprende comprendiéndolo y que le da un sentido completo y creíble al lector

---

<sup>7</sup> Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 2003, p. 42.

<sup>8</sup> Alan Casty, *The dramatic art of the film*, Nueva York: Harper y Row, 1971, p.132.

sobre lo contado. Para ello se tomó como punto de partida teórico los conceptos elaborados por Luz Aurora Pimentel respecto del espacio en los que señala al respecto que:

Poner un objeto a la vista (síntesis icónica) y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes (análisis) —en otras palabras ‘ver’ y ‘conocer’, lo sensible y lo inteligible— resume el contradictorio ideal de una descripción tanto ‘viva’ como ‘detallada’—es decir, tanto sintética (lo simultáneo de ver) como análitica (el acto racional del conocer)— [...] convengamos en que, como efecto de sentido, la descripción acusa una ‘estética general de lo discontinuo’ [...] constituye una afirmación del poder evocador del lenguaje y de la íntima relación entre las palabras y las cosas.<sup>9</sup>

Describir, como apunta la autora, significa tomar una posición frente al mundo, observar el exterior, el objeto, *la cosa* y creer que éste es susceptible de ser transcrito en un lenguaje verbal. La escasez de espacios o la abundancia de los mismos e, incluso, la carencia de éstos, proporciona una lectura del mundo que da información sobre la época, las formas de civilización y, en el caso de los personajes, las circunstancias sociales que los limitan o emancipan de sus acciones. Analizar los procesos descriptivos permite la disección de los mundos creados en la novela y destacar ¿qué función icónica, simbólica y metafórica entrañan las descripciones elaboradas en las obras aquí estudiadas? ¿Cómo se organiza, distorsiona o realiza el espacio ficcional? Y ¿cómo se articulan los valores ideológico-temáticos a partir del espacio ficcional construido?

En cuanto a los espacios en la novela, Mijail Bajtín los consideró indicadores ideológicos<sup>10</sup> por su capacidad referencial externa al texto; los ambientes en donde se desarrolla la trama aluden a un mundo conocido por el lector visibilizado por marcadores sociales, económicos y clase social de los personajes. Luz Aurora Pimentel explica, además que la voz narrativa indica la orientación ideológica del relato,<sup>11</sup> ya que ésta es quien cuenta a partir de un punto de vista específica, perspectiva y focalización de los acontecimientos, los cuáles son leídos por el lector y re-significados en su proceso de lectura. También señala Pimentel que la descripción en un relato puede ser un medio para el desarrollo de los temas de la *diégesis*<sup>12</sup> que refuerza temática e ideológicamente la historia que se cuenta. Es el lugar donde se desarrollan los valores simbólicos del relato, tal como acontece en *Cartucho* de Nellie Campobello, cuya preeminencia se realiza en la descripción

---

<sup>9</sup> Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción: ficciones espaciales*. La representación del espacio en los textos narrativos. México, Siglo XXI, 2001, p. 19.

<sup>10</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989. p. 77.

<sup>11</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1988

<sup>12</sup> Se entiende por diégesis el universo espacio-temporal en el que los personajes se desenvuelven y lleva a cabo la trama.

geográfica y antropomórfica por sobre la argumental. Nellie escribe descripciones internas (la casa) y externas (campo de batalla) aún con importancia mayor que la historia misma.

En *Cartucho*, las 56 viñetas de la última edición de este libro destacan por la exploración de los lugares donde se lleva a cabo la guerra, las zonas de la violencia se hallan en el exterior de la casa donde la protagonista habita. Desde el interior observa las zonas físicas del cuerpo (los revolucionarios) que son minadas por la irrupción de la revuelta.

Desde el punto de vista simbólico e ideológico, Parral significa barbarie porque el hombre destruye lo que ha hecho y es ideológico-moral mediante la lucha de “buenos” contra “malos”. El concepto de “civilización” (Parral) trastoca la simbólica del lector, pues en *Cartucho* la urbanidad y el desarrollo social se cancelan porque el mundo humano que mira se destruye conforme avanza la violencia, mientras que la alternativa de vida la constituye el mundo natural.

De esta manera, la simbolización de los espacios invierte las concepciones más generalizadas por la cultura occidental en esta obra, pues hay una re-simbolización en la que lo humano está afectado por la destrucción y no por la creación, aparece aquí tergiversado el concepto de “civilización” contra “barbarie”.<sup>13</sup> La naturaleza, puede leerse, es la madre gestora de lo humano, la fuerza creadora que se opone a lo que Parral significa. La intromisión de la guerra en el cuerpo también lo carga de significado. La belleza corpórea desaparece tras la bala, la mugre o el fuego.

En esta obra (*Cartucho*), el cuerpo se convierte en un espacio de lucha y en un objeto desechable. La estética de Campobello enmaraña la imagen de la guerra que subyuga y trastorna, invade y destruye todo lo creado por el ser humano. No hay vanagloria alguna, no existe el cantor de gestas, el juglar que arma en versos rítmicos lo acaecido, el canto que se lee en esta obra es amargo. La tristeza invade a los hombres, que arrasados por el ambiente social son condenados a un destino sin salida. La muerte puede, incluso, constituirse como un cronotopo. Ella toma terreno y existencia en los cuerpos que antes actuaban y que horas más tarde acabarán inertes. Ésta adquiere un carácter ideológico, moral, estético y simbólico; ideológico porque hay una argumentación que da explicación y cabida a la muerte: la lucha por la justicia social; moral, al ser juzgados los muertos y tipos de trance según el bando al que pertenecieran (carrancistas o villistas), por lo que el deceso

---

<sup>13</sup> Laura Cázares H. “Eros y tánatos...”, *op. cit.*, p. 54.



de cada uno de ellos tiene una explicación moral que halla acicate en su bondad o maldad, en su valentía o cobardía, en su violencia... Y simbólica porque la guerra adquiere identidad, carta de naturalización en la expresión más cruda de los amigos, parientes, vecinos y conocidos que van desapareciendo conforme avanza la guerra; cada uno de ellos significa, en el carácter de su muerte, un valor espiritual.

De acuerdo con este principio de análisis de los espacios descritos en *Cartucho* se puede concluir que la guerra significó, por una parte, el oropel con que fue cubierta la Revolución mexicana por parte de los triunfadores, pero, por otra, el horror de quien vivió el suceso. De esta manera, se deduce, a través del análisis del espacio, que hay una resignificación por parte de la autora sobre la Revolución mexicana de la que se deduce que no tuvo las proporciones titánicas que el discurso oficial manifestó, ya que la macrohistoria de la revuelta se transforma en una microhistoria caótica: la desorganización, la irrupción de la lucha no tiene la coherencia que el discurso gubernamental quiso darle apenas ganada la contienda.

La lectura que la pequeña narradora nos delega sobre la historia, sobre la *verdad* de los hechos ocurridos en la Revolución, hace dudar sobre lo ocurrido realmente. Tal como plantea Aguilar Mora,<sup>14</sup> los espacios en los que se desarrollan los personajes ofrecen una lectura interna de la Revolución, que si bien, como aclara Dylon Robbins,<sup>15</sup> no trasciende la perspectiva impuesta por el canon de la novela de la revolución, sí ofrece la particularización en *close up* del acontecimiento, lo que ya implica otra perspectiva.

Los sitios donde la mujer se desarrolla son escasos y son posibles sólo en aquellos en los que es capaz de comportarse de manera masculina para desempeñar un papel en el exterior. Como mujer tendrá funciones particulares dentro de la guerra: soldadera, protectora, madre que cura a los enfermos del hospital; será aquella mujer que huye de la guerra y que busca un mejor destino para su familia. También será la que pare hijos para la guerra. La restricción de los espacios indica la poca participación de ésta en el orbe bélico. La feminidad y la naturaleza son símbolos que referencian el orden, la creación, la fuerza, la vitalidad y la generosidad que no se encuentra en los ambientes masculinos; de ahí que el

---

<sup>14</sup> Aguilar Mora, "El silencio de Nellie Campobello", *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, Era, 2000. p. 22.

<sup>15</sup> Dylon Robbins, "El camposanto de Campobello; la visión de la Revolución mexicana presentada en *Cartucho* de Nellie Campobello", Rice University, 2002, [Mecanuscrito].

análisis de los espacios también proporcione puntos de reflexión sobre el acontecer bélico y sus actores.

Considerando lo anterior, se concluye que la construcción predicativa de la sintaxis (descripción), se le otorga ritmo a la trama; suspenso, proyección temporal y una ilusión de realidad con la que se logra la recepción de cualquier texto. De ahí que tengan particular importancia los lugares manifiestos en el discurso: el espacio, pues como argumenta Paul Ricoeur, y los personajes sólo se construyen mediante la arquitectura de los lugares y sus acciones en un tiempo. La posibilidad de observar a los actantes como entes completos en dimensión psíquica y emocional que llevan a cabo acciones, sólo es posible si existen la(s) zona(s) donde se desplacen y el tiempo en el que discurran sus acciones.

### 2.1.3 El tiempo

Para efectos del análisis del **tiempo**, éste se piensa como parte del proceso narrativo en general del que se destaca su atributo de representación del tiempo vivido<sup>16</sup> por una colectividad y que se organiza cronológicamente mediante fechas y otros marcadores temporales discursivos y de inflexión (antes, después, entonces, es, era, fue, etc). Además se analizan las estructuras internas de la construcción temporal que producen los efectos de “recuerdo” y “remembranza”.

Paul Ricoeur advierte, tal como ocurre con la construcción del personaje y del acto narrativo, que el espacio temporal opera dentro de la “dimensión cronológica”, que a su vez tiene una estrecha relación con la sucesión de hechos a los que se hace referencia como presentes, pasados, futuros, hipotéticos (como ocurre comúnmente en *Memorias*) o cualquier otro modo relevante de vivir el tiempo, por lo que para el filósofo narración y tiempo forman parte del mismo proceso cultural de pensar el tiempo.<sup>17</sup> Aunque las posibilidades de uso temporal o *sistemas temporales*<sup>18</sup> del relato están determinadas por los modos de enunciación del discurso; el literario posee un abanico de posibilidades temporales (pasado, presente, futuro, recuerdos, sueños, etc.) que el relato histórico no tiene, por lo que el grado de dependencia extratextual de las narraciones son

---

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, México, Paidós, 1999. p. 186.

<sup>17</sup> Citado en Elionor Ochs, “Narrativa”, *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso: una introducción multidisciplinaria*, t. 1. Barcelona, Gedisa, 2000, p. 277.

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, *op. cit.*, t. II, p. 470.

significativamente distintas cuando se trata de un hecho histórico a cuando se trata de una ficción.

Los textos de Nellie Campobello y de Martín Luis Guzmán tienen una doble dimensión discursiva de tiempo histórico que remiten a un periodo temporalmente determinado llamado Revolución mexicana como acontecimiento real y como trama literaria. Los tiempos cronológicos, retrospectivos<sup>19</sup> y prospectivos establecen esta permanente alteridad con la realidad social del lector y del espectador de la guerra que difuminan los espacios-temporales entre los relatos y la historia. Las secuencias *intercaladas* de remembranza de los personajes (*Memorias...*), llamadas *inserción* por Greimas, se resuelven mediante el *desembrague*, término también usada por el lingüista francés, que consiste en la interrupción del relato cronológico mediante una inclusión de recuerdos, eventos que se intercalan en el relato general de la historia, los que se vuelve por medio del desembrague temporal, entendido este como “el mecanismo que permite la proyección al exterior de una isotopía dada de algunos de sus elementos, con vistas a instituir un nuevo ‘lugar’ imaginario y, eventualmente, una nueva isotopía,”<sup>20</sup> tópicos iguales o lugares comunes de la historia que permite la recuperación del discurso.

Sin embargo, tal como advierte Roland Barthes:

En la lengua del relato, el segundo proceso importante es la integración: lo que ha sido separado a un cierto nivel (una secuencia, y por ejemplo) se vuelve a unir la mayoría de las veces en un nivel superior (secuencia de un alto grado jerárquico, significado total de una dispersión de indicios, acción de una clase de personajes); la complejidad de un relato puede compararse con la de un organigrama, capaz de integrar los movimientos de retroceso y los saltos hacia adelante; o más exactamente, es la integración, en sus formas variadas, la que permite compensar la complejidad, aparentemente incontrolable de las unidades de un nivel; es ella la que permite orientar la comprensión de elementos discontinuos, continuos y heterogéneos (tales como los da el sintagma que no conoce más que una sola dimensión: la sucesión); si llamamos, con Greimas, isotopía, a la unidad de significación (por ejemplo, la que impregna un signo y su contexto), diremos que la integración es un factor de isotopía: cada nivel (integrador) da su isotopía a las unidades del nivel inferior y le impide al sentido oscilar —lo que no dejaría de producirse si no percibiéramos el desajuste de los niveles—. Sin embargo, la integración narrativa no se presenta de un modo serenamente regular, como una bella arquitectura que condujera por pasajes simétricos de una infinidad de elementos simples a algunas masas complejas; muy a menudo una misma unidad puede tener dos correlatos, uno en un nivel (función de una secuencia) y el otro en otro nivel (indicio que remite a un actante); el relato se presenta así como una sucesión de elementos mediatos e inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura «horizontal», pero la integración le superpone una lectura «vertical», hay una suerte de «cojear estructural», como un juego incesante de potenciales cuyas caídas variadas dan al relato su «tono» o su energía: cada unidad es percibida en su aflorar y en su profundidad y es así como el

---

<sup>19</sup> También llamados *Analepsis*, *prolepsis*, o grupo de *Anacronías*, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: un estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1998., p. 44.

<sup>20</sup> A. J. Greimas, *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 56.

relato «avanza»: por el concurso de estas dos vías la estructura se ramifica, prolifera, se descubre —y se recobra—. <sup>21</sup>

Roland Barthes advierte un aspecto fundamental del tiempo narrativo, aquellos embragues que anudan la historia suelen ser arbitrarios y requieren de la participación del lector, quien no sólo cubre los “vacíos semánticos” de la trama, de los personajes, o del espacios, sino del tiempo que “organiza” los eventos.

De Luz Aurora Pimentel nos parece relevante la aclaración que hace de la doble dimensión del tiempo: *tiempo diégetico* o *tiempo de la historia* y el *tiempo del discurso*. La disyunción temporal de la trama radica en su capacidad de ordenamiento de los acontecimientos, no necesariamente cronológicos, que marcha frecuentemente de manera paralela con el tiempo del discurso mediante una sucesión de hechos que entrecruzan la disposición del texto y su cronología diegética.<sup>22</sup> Asimismo la cronología u orden de la historia y del discurso permite, como advierte Roland Barthes, relaciones de discordancia o anacronías mediante interrupciones de hechos pasados o anticipar hechos posteriores, por lo que el tiempo de la historia tiene este carácter de divergente, simultáneo, cronológico, etc. El efecto de *duración* (horas, días, años) de la historia en realidad, lo mismo que los otros métodos discursivos usados en toda narración, pretende, de fondo, ser una construcción que asemeje el tiempo de la vida. Estructuras temporales de las que los autores de *Memorias...* y *Apuntes...*, echan mano considerando que no establecen una relación multidimensional con el tiempo de la trama, del discurso, del lector, sino con un tiempo histórico eficazmente contabilizado por los cronistas e historiadores de su época y la nuestra. Las relaciones temporales, en este sentido, son multirreferenciales en la historia (la Revolución) y en la ficción (relato sobre la revolución).

#### 2.1.4 La narración

**Narrar**, por otra parte, siempre implica una ficcionalización. Este acto obliga al narrador a adoptar un rol y seguir un sistema de estrategias lingüísticas de los elementos discursivos antes mencionados (personaje, espacio y tiempo). Todos los textos tienen un narrador que se define por oposición al autor textual. La diferencia entre estos dos sujetos textuales puede ser mínima, cuando el narrador es omnisciente, omnicomunicativo, reconoce la ficcionalidad de su propia actividad narrativa; puede ser máxima cuando el narrador es un

---

<sup>21</sup> R. Barthes, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>22</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 42-57.

personaje de ficción o cuando se atiene a unas normas narrativas que le prohíben apearse de su papel, cuando el narrador ha de fingir ignorancia sobre la historia o no puede adelantar acontecimientos. Así pues, pongamos al narrador, definido en términos retóricos, como una figura diferenciada del autor textual. Conservando la simetría, deberemos postular en el lado de los receptores al interlocutor del narrador, el narratario, que de la misma manera como sucede en el caso del narrador, puede coincidir en mayor o menor medida con el lector textual, desde la identificación completa a efectos prácticos hasta la diferencia más radical. Por ejemplo, en las novelas epistolares los personajes son alternativamente narradores y narratarios, destinatarios o destinatarios de las cartas, mientras que el autor textual y el lector textual permanecen como puntos fijos de referencia.

Además, el pensamiento narrativo consiste en contar historias a los otros, al narrar estas historias se va construyendo un significado con el cual las experiencias del lector adquieren sentido. La construcción del significado surge de la narración, del continuo actualizar esta historia y esta trama narrativa. Es una actividad humana fundamental<sup>23</sup> de índole personal, grupal y social.

Narrar comprende un amplio espectro de formas discursivas que “incluyen géneros populares y cultos”; pero también, con los “lectores e interlocutores que influyen en la narración”, en la que coexiste una coautoría, sobre todo en aquella narración conversacional en la que los interlocutores hacen preguntas y comentarios. Estas narraciones interactivas, produce un cambio en el lector que se ve transformado por ella y la que: “En algunos casos, se comunica mediante una secuencia de sucesos [que] comprime en una sola representación [la historia], lo cual exigen que el espectador discierna la línea principal de la historia entre los diferentes elementos [...] compuesta por una multiplicidad de modalidades.”<sup>24</sup>

Teniendo en cuenta la variedad de modos y géneros que realizan la actividad narrativa, es una tarea enorme la de considerar el modo como las narraciones tiene sus raíces en sistemas culturales de conocimientos, valores, ideologías, nodos de acción, emociones y otras dimensiones de orden social.<sup>25</sup>

Una de las consideraciones más importantes para este trabajo es admitir el carácter social del acto narrativo y su capacidad de diálogo con los lectores. Luz Aurora Pimentel, al respecto, afirma que la posición del narrador es siempre una postura ideológica de adhesión

---

<sup>23</sup> Jerome Bruner, *op. cit.*, p. 74.

<sup>24</sup> Elionor Ochs, *op. cit.*, p. 272.

<sup>25</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 276.

o rechazo a aquello que relata sea de orden histórico, fictivo, ético, estético, personal o colectivo: “la perspectiva que se elige para narrar en [...] las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas”.<sup>26</sup> A este respecto, recuérdese que las obras aquí citadas se publicaron en un contexto social de afecto y odio tanto al personaje central de las historias como al suceso armado. Asimismo, partiendo del hecho de que *Apuntes...* y *Memorias* hacen referencia directa a la Revolución y sus agentes históricos, el proceso narrativo adquiere significación para la cultura nacional y local en un sentido moralizador (Nellie Campobello) de “egos imaginarios y asimetrías sociales”<sup>27</sup> que el lector actual no puede omitir.

Las narraciones en términos generales cuentan hechos predecibles que conocemos, incluso antes de leer, sin embargo la particularidad de estos relatos es que tienen que ver con eventos dignos de mención. Algo que se considera relevante, sorprendente, perturbador, interesante o digno de contarse impulsa la narración. Éstos tienen un “objetivo que organiza la construcción de la narración” en la que a menudo el objetivo es “la evaluación moral de un hecho acaecido, de una acción o de un estado psicológico en relación con una serie de acontecimientos.”<sup>28</sup> Más que descripciones son interpretaciones del suceso; son una selección de eventos que refieren una realidad mencionada dentro del texto y que, como en el caso de las obras aquí estudiadas, certifican un hecho social importante. Por lo tanto, el narrador no sólo da cuenta de una historia que nos informa cómo pasaron las cosas, sino que su enunciación discursiva se deriva de una perspectiva personal que está situado dentro y fuera del texto

## **2.2 Biografía/autobiografía, relato histórico/retrato literario**

Podríamos definir de manera breve memorias<sup>29</sup> como aquella composición mnemotécnica que ordena los espacios evocados que construyen lugares y personas, tiempos y eventos de quien recuerda y que responde a un quién, qué, cuándo y dónde, con quién y por qué, para qué o de qué modo se configuró su existencia. Es un procedimiento narrativo que reconstruye un pasado personal de quien recuerda o se recuerda y que responde o argumenta sobre los actos o los hechos que le dieron vida. En este sentido, las memorias

---

<sup>26</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato...*, p. 9.

<sup>27</sup> Elionor Ochs, *op. cit.*, p. 277.

<sup>28</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>29</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.

constituyen un procedimiento que permite la reconstrucción de hechos en los lugares en los que vivió Francisco Villa,<sup>30</sup> por ejemplo. Las memorias indican también la recuperación de los eventos más representativos, icónicos o sígnicos de un individuo que le/nos permite reconocerse/lo como tal o encontrarse/lo en sus recuerdos mediante la configuración de su vida ordenada temporal y espacialmente.

Tomando en cuenta el párrafo anterior, podemos decir que *Memorias de Pancho Villa* tiene la pretensión concreta de narrar *una/mi historia* (Villa) para argumentar sobre la misma y encontrar en ella la justificación moral, ideológica y psicológica de los móviles que —en el referente cultural— le dieron fama de sanguinario, violento, ignorante, orgulloso, pero que eliminaron su radicalidad política y su peligrosidad guerrillera.

### 2.2.1 Biografía/autobiografía

Ernesto Puertas Moya proporciona un aspecto central de la **autobiografía** que explica la aparente arbitrariedad de llamar “**biografía**” a las *Memorias de Pancho Villa*<sup>31</sup> y “autobiografía” a *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*:

[Su condición fragmentaria y la respuesta del lector] creemos que se puede hablar de una *co-autoría* textual, en la que se encuentran *co-impliados* autor y lector, cumpliéndose así el requisito de la estética contemporánea que hace del receptor juez y parte de la creación artística. Por esta condición moderna se asigna el origen de la autobiografía como género al siglo XVIII, si bien previamente a su constitución se encuentran manifiestas pre-autobiográficas que muestran la capacidad de adaptación social e histórica, pudiendo ser considerados los textos autobiográficos no sólo literarios sino también fuentes documentales que reflejan la situación y la composición histórica, social, psicológica, etc. de una comunidad en un momento determinado, en función de las emociones que sus componentes reflejan en estos escritos íntimos a través de los cuales se reconstruyen y se re-presentan ante los demás.

Mediante la escritura autobiográfica se pone de relieve el papel de intérprete y reconstructor que tiene el receptor del mensaje artístico, de modo que el autor pretende seducir al lector y hacerse digno de su confianza en un proceso empático que muestra la universalidad del ser humano, su identificación y complicidad con quien le revela un secreto y lo comparte con él.”<sup>32</sup>

¿Por qué situar la obra de Nellie Campobello como autobiográfica indirecta? Se debe a que ella presenta estrategias recurrentes de la autobiografía, mediante el diálogo entre un Tú (el momento histórico imperante) y el Yo, que impone su propio punto de vista, sobre la “Vida

---

<sup>30</sup> Guadalupe Villa y Rosa Helia Villa. *Retrato autobiográfico, 1894-1914*. México, Taurus, 2003. Texto original de Francisco Villa dictado a Bauche Alcalde.

<sup>31</sup> Martín Luis Guzmán afirmó que “Me pareció fascinante el proyecto de trazar en forma autobiográfica la vida de Pancho Villa. Me lo exigían móviles meramente estéticos; móviles de alcance político y, por último, móviles de índole didáctica, y aún satíricos”, *Memorias de Pancho Villa*, Introducción, México, Compañía General de Ediciones, 1954. p. 1.

<sup>32</sup> Ernesto Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. España, Universidad de la Rioja. Servicio de Publicaciones, 2004. p. 143.

militar de Francisco Villa” y la familiar. Esta ambigüedad textual y la necesidad de hablar de su pasado inserto en un contexto social conflictivo plantean un problema estético y teórico que se repite en todos aquellos que retomaron el evento histórico y construyeron un relato de la Revolución. La obra de la autora sufre una doble y permanente lucha entre el orden canónico de lo que se considera autobiografía y lo que ella escribe. Nellie Campobello autora, se nutre de su experiencia familiar, también echa mano del recurso genealógico; su familia será este recurso estético que le dará credibilidad a la historia y, por tanto, a su punto de vista político e ideológico. Su linaje (también villista) es un factor que transita desde lo privado a lo público, desde la ideología de un grupo a otro. La justificación y reconstrucción de su estirpe importa pues son ellos los vencidos, su propia familia.

Nellie interpreta desde su infancia su vida familiar para explicar por qué fueron revolucionarios; su explicación evidencia la confrontación de dos fuerzas dialógicas que se dan entre villistas (la familia, lo íntimo, el yo), pelones y carrancistas (lo social, lo público, los otros). Ella pertenece a los vencidos, a una colectividad arruinada por la guerra, que representa el “espacio socio-afectivo hostil, de desprecio y en exclusión”. Busca el reconocimiento social de los hombres del norte encarnados en Villa porque ello es un “elemento imprescindible en el sentimiento de identidad, que produce el yo ‘sentido común’”<sup>33</sup> de pertenencia.

A través de la biografía de Villa y la División del Norte, la autora “...entra en relación dialógica con la voz de la protagonista, rompiendo su estilo único, multiplicando la dimensión del texto”<sup>34</sup> cuando reproduce los diálogos, por ejemplo, de su madre o de Villa, en realidad desea darle efecto de veracidad a lo que cuenta para que sea considerado cierto, ya que las palabras de su madre o de Pancho Villa están cargadas de una autoridad que trasciende las fronteras de la ficción para proyectarse en los espacios de la historia y la realidad social.

Los diálogos de Villa, Felipe Ángeles, Obregón, Carranza, etc., nos conducen al ambiente cultural en el que se dio la confrontación entre discursos y poderes. Mediante esta técnica existe una movilidad de referentes históricos que permiten aludir a una discusión ética, ideológica e histórica y reconstruir la norma social y cultural de su tiempo, para

---

<sup>33</sup> Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona, Arthropos, 2001, p. 86.

<sup>34</sup> *Ibid.*, op. cit. p. 90.



“descubrir la polémica escondida”<sup>35</sup> contra los villistas; es decir, contra su familia. En el fondo, Nellie Campobello hace un alegato moral, ético, político, social y militar en su obra. *Apuntes...* tiene este aspecto catártico y explicativo sobre quién es ella, de dónde vino y de cómo explicar indirectamente su propio pasado cuando escribe de los “otros”.

Nellie no desea decir la *verdad*, tal como afirma en su prólogo, sino hacer creíble la historia de los hombres del norte, que es la de su familia o sea la suya. Las digresiones, los silencios y los dramatismos tienen la función de reforzar la caracterización protagónica autobiográfica y salir, siempre, éticamente bien librada en el ámbito de lo ético. De ahí que su discurso constituye una férrea respuesta al discurso no explicitado en el texto, sino implícito, intrínseco al tejido social de su época. Es una obra cuya referencia al exterior (el orden social e histórico) es imprescindible, constante y evidente. Martín Luis Guzmán, en cambio, pretende y escribe “memorias” de un “otro” que no es él, sino Pancho Villa. El desdoblamiento referencial, dialógico, entre lo social y lo personal también conllevan una fuerte discusión sobre el momento político y el punto de vista del autor.

Se entiende pues que los autores crean el efecto de “verdad”, tan citado en la técnica autobiográfica (pacto de verdad o de confianza). Sin embargo, las obras de Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán no son autobiográficas, sino arbitrariamente autobiográficas, ya sea por su carácter de “memorias” o por su parcial biografía militar sobre Pancho Villa; por la intromisión del autor (Guzmán) como personaje (Pancho Villa) o de las digresiones de ella que rompen con el canon biográfico, pues al escribir la historia de Villa cuenta la propia.

Con Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán, las implicaciones del autor implícito<sup>36</sup> sobrepasan las del autor real, ya que los dos, como se explicó anteriormente, formaron parte del partido político “emanado” del movimiento armado. Luego del exilio de él y del arribo de ella a la Ciudad de México, cada uno tomó una postura política pública que no siempre coincidió con su discurso literario, pues aunque los dos trabajaban para las campañas de cultura y alfabetización del gobierno de Lázaro Cárdenas, restañaban la figura

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p. 93.

<sup>36</sup> Responsable de todas las intenciones y todas las voces en el texto, “quien soporta la responsabilidad de la intención de sentido de cada texto. Éste se halla dentro del texto y es por medio de los elementos que lo configuran como puede ser reconstruido en el análisis” Alberto Vital, *op. cit.*, p. 23.

emblemática de la revolución nortea (Pancho Villa) que no acababa de tomar lugar en el discurso historiográfico de aquellos años,<sup>37</sup> como se vio en el capítulo I.

Prueba de lo arriba dicho es el interesante trabajo historiográfico de Jesús Vargas Valdés sobre Nellie Campobello, quien establece un paralelo biográfico entre Nellie y Francisco Villa: ambos sin estudios y los dos tratando de borrar hechos de su pasado. El investigador afirma que Nellie Campobello inventó una historia para su llegada a la Ciudad de México. De igual manera, cambió su nombre y el de sus padres; mintió sobre su edad; hechos todos que enrarecen el árbol genealógico de la autora: de sus padres dijo que se llamaba Jesús Felipe Moya; de su madre, Isabel Morton. El nombre que ella se puso al llegar a la Ciudad de México fue el de Nelly Campobello; después lo cambió por el de Nellie y el de sus padres Jesús Felipe Moya e Isabel Rafaela Campobello, respectivamente; el último nombre otorgado a sus padres hacia el año de 1947, años con los que ella contaba en ese momento, después fue Ernesto Cambell y Rafaela Miranda, finalmente (1954) declara llamarse Nelly Cambell Morton.<sup>38</sup>

Los datos autobiográficos omitidos por Nellie fueron su nombre y su edad real; el nacimiento de su hijo y su llegada a la Ciudad de México. De sus padres Rafaela Luna y Felipe de Jesús nacieron 6 hijos: José Guadalupe (el Siete); María (Judith); Francisca (Nellie), Mauro (el Mudo), Felipe de Jesús (el Chato) y Mateo (Carlos), quienes aparecen en sus obras, pero ninguno con su nombre real.<sup>39</sup>

La constante transformación de Nellie, su vacilación poética, como puede comprobarse en el análisis de Jesús Vargas, indica dos hechos relevantes respecto de la perspectiva que como autora (escritora) poseía Nellie de sí misma y de la que jamás se pudo desprender, hecho que de no haberse interpuesto, incluso hubiese contribuido, quizá, a su madurez literaria: su autocensura y la construcción de su propia imagen en el espacio cultural mexicano.<sup>40</sup> Tal como anota Vargas, Nellie sacrifica su obra poética desprendiéndose o modificando aquellos poemas que dieran de sí una imagen distinta a la que ella posteriormente deseaba, negando haber amado y eliminado poemas como éste en ediciones posteriores:

---

<sup>37</sup> Lázaro Cárdenas representa “El triunfo de la Revolución como forma y como fondo, la conciencia y el sentimiento de las aspiraciones revolucionarias”, “La Revolución mexicana”, *Romance*, Año 1, núm. 19, p. 7.

<sup>38</sup> Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, en *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, México, Nueva Vizcaya Editores- Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004, pp. 16-17.

<sup>39</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 18.

<sup>40</sup> Actitud propia de quien escribe autobiografías.

Soy la negación  
de mi ser  
Soy la amargada  
que sucumbe  
Soy la que puede  
ser  
Sin ser mujer

En *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*<sup>41</sup> se aborda la problemática dialógica de la autobiografía. Se refiere la problemática textual en el que el autor echa mano de los recursos historiográficos, pero también discursivos que le permiten establecer una relación íntima con el biografiado; dependencia necesaria para los efectos de verosimilitud y certidumbre. Se dice, por ejemplo, que cuando el autor reproduce algún diálogo del biografiado, éste crea en el lector una sensación de “conocimiento” y un efecto profundo de certidumbre, ya que: “El diálogo reproducido, más que estar conectado con la función de sinceridad o la exactitud de los hechos, lo está con la construcción de la mitografía”<sup>42</sup> autoral. Por supuesto, la técnica no difiere mucho de la usada por el realismo: “exponer las palabras en torno a ellos” implica una intencionalidad que esconde la voz del autor y por tanto de sus verdaderas intenciones como “autoridad narrativa”. En Nellie, por ejemplo, es necesario que la autora reconstruya su pasado y explique por qué estuvo del lado equivocado (de los que perdieron la guerra). Su discurso cumple esta función catártica, ideológica, política y explicativa ante ella y los otros. Es una argumentación sobre los que perdieron la guerra que tiene la función de ser una defensa de los otros y, por tanto, de sí misma.

Por otra parte, la autobiografía exige un distanciamiento con el objeto narrado, un proceso de racionalización, fenómeno narrativo al que muchos teóricos de la autobiografía llaman “desconfiguración”<sup>43</sup>. Término que alude a la necesidad del autor de mirarse por medio de otros. De ser indirectamente, de asomarse como espectador del orbe, mundo que al final le devuelve una imagen sobre sí mismo.

La autobiografía como historia tiene la figura del *recordante* —término usado por Sylvia Molloy—. Explica que el personaje, el narrador y el protagonista “suelen acompañar sus recuerdos con una meditación fecunda, ya explícita, ya tácita, sobre el carácter elusivo

---

<sup>41</sup> Mercedes Arriaga Flórez, Mercedes. *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona, Arthropos, 2001. p. 90.

<sup>42</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>43</sup> Nora Castelli en Darío Villanueva, “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, *Escritura autobiográfica*. Madrid, UNED, 1992, p. 19.

de la propia memoria,” procedimiento narrativo que no suele abundar en los textos hispanoamericanos, ya que las acciones, emociones y toma de decisiones del personaje carecen de un sentido crítico. Agrega que se refiere a la disposición general del autor que escribe influido por el periodo en el que publica su obra. Dicho de otra manera, “cada periodo tiene su propia concepción de la escritura autobiográfica y, más precisamente, su propia concepción de la memoria, de las maneras de recordar que harán que la escritura del yo coincida con lo que la época espera del género.”<sup>44</sup>

La escritura autobiográfica requiere de distancia y madurez para ser escrita, pues lo que se quiere contar marca la transición a otro modo de pensar y de ser del autor; pone en tela de juicio lo que antes no podía, resuelve aquello que estuvo ahí. Como se enuncia en el párrafo anterior, se hace un “recorrido sistemático de auto-reflexión aplicada a la propia vida” o a la vida de quien se escribe.<sup>45</sup> Se indaga en la propia memoria o en el relato de los demás, se formulan indicios, hipótesis de explicación, se elaboran teorías sobre “los pasos que se dan en la vida” y con los cuales pretendemos llegar a dar explicaciones generales de los actos humanos.<sup>46</sup> Queda claro en este sentido considerar las interferencias paratextuales y sociales implicadas en las obras.

### 2.2.2 *Relato histórico/relato literario*

En lo referente al **relato histórico/relato literario** es necesario puntualizar que la diferencia más importante entre estos dos géneros es que el primero parte de un hecho real; mientras que el segundo, no. El relato de ficción puede o no tener un referente social con el que no necesariamente establece un *convenio de verdad*, en tanto el histórico trata de concertar ese acuerdo de autenticidad. Otra característica es la manera de narrar, escritura determinada por el propio género. Así, narrar desde la Historia tiene procedimientos y límites expresivos de los que la literatura goza. De ahí que el autor y el lector responden de manera diferente ante uno u otro texto, ya que los modos de leer, comprender y negociar con el referente histórico está establecido por el tipo de discurso de cada disciplina. No obstante en el relato histórico hay, como en el relato de ficción, una trama y una intriga que

---

<sup>44</sup> Sylvia Molloy, *Acto de presencia en la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. FCE, 1996, p. 186.

<sup>45</sup> Duccio Demetrio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 40

<sup>46</sup> *Ibid.*, *op.cit.*, p. 177.

desentrañar a través de la narración que construye espacios, personajes, tiempo y voz narrativa.

Ahora, bien, las obras aquí referidas cuentan un suceso, en consecuencia, esos discursos, como señala Paul Vayne en *Fucault revoluciona la historia*, producen relatos, efectos narrativos y mensajes diferentes. Explicar y explicitar la historia consiste en “poner en relación los objetos supuestamente naturales con las prácticas fechadas y raras que los objetivan y en explicar estas prácticas, no a partir de un motor único, sino a partir de todas las prácticas vecinas sobre las que se asientan. Este método pictórico produce cuadros extraños, en los que las relaciones reemplazan a los objetos. Ciertamente estos cuadros son los del mundo que conocemos,”<sup>47</sup> a través de los cuales podemos vernos y mirar lo ocurrido. De ahí que, narrar la historia desde una u otra disciplina produce un efecto de espejo donde la sociedad se reconoce. Espejo que le permite reflexionar, proponer nuevas ideas, punto de vista y procesarlos a niveles de significación simbólica.

Conjuntamente, adviértase que la estructura narrativa del escrito histórico y del literario es semejante en cuanto a que ambos cuentan una historia; de modo que el rasgo pertinente es el acto de *contar*. El trazo de escenas, eventos y hechos construye un suceso pasado tal como lo hace la biografía y la obra de ficción. Así, pues, tenemos que *Memorias de Pancho Villa* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* tienen un mismo referente histórico (la Revolución), ambos cuentan la misma trama (los hechos de Villa y la Revolución), ambos eligen al mismo personaje principal (Pancho Villa) y ambos eligen un procedimiento narrativo similar (biográfico).

Además, *Memorias de Pancho Villa* está reconocida por la crítica como unas memorias noveladas debido a su composición estética y fictiva —ficción que cruza los linderos de la historia y la biografía—. Su estructura discursiva se somete a los juegos del lenguaje literario, que termina por imponerse a los otros géneros de los que toma prestadas características documentales y narrativas. En cambio *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* no se reconoce como un documento histórico, ni literario. Sin embargo, la elección de ambas obras tan dispares en volumen, espacios, tiempos y voz narrativa parten de un precepto básico planteado por Paul Ricoeur, quien dice que la historia también es un tipo particular de relato<sup>48</sup> semejante al literario en el que se cuenta una invención:

---

<sup>47</sup> En Joseph Fontana, *La historia del hombre*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 290.

<sup>48</sup> Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, México, dosfilos Editores, 1994, p. 32.

Una historia describe una serie de acciones y de experiencias llevadas a cabo por algunos personajes reales o imaginarios. Dichos personajes son representados en situaciones que cambian, es más, reaccionan al cambiar éstas. A su vez, esos cambios ponen de relieve aspectos ocultos de la situación y de los personajes, y dan lugar a una prueba o a un desafío [...] que reclama un pensamiento, una acción o ambos. La respuesta que se dé a dicha prueba supondrá la conclusión de la historia.<sup>49</sup>

Con todo, los objetivos del relato histórico y los del literario apuntan a distintas intenciones: la historia busca la *verdad*; mientras que la literatura, la construcción de *un mundo creíble para el lector*, un mundo narrado que le refiera el suyo propio. La historia, como la literatura, tiene una función simbólica e ideológica. A consideración del francés, el seguimiento de una narración, sea histórica o literaria, requiere de la comprensión<sup>50</sup> de “las acciones”, los “pensamientos y los sentimientos sucesivos que se desarrollan en una dirección concreta”, antecedida por una expectativa en el lector. En cuanto a las obras aquí tratadas, me atengo a la característica sustantiva de ellas: su esencia híbrida, pues ambas comparten elementos históricos, literarios y autobiográficos con los cuales estructuran sus textos. La búsqueda de la *verdad*, objetivo particular en *Apuntes...*, quizá sea lo que orienta con mayor fuerza el texto de Campobello hacia lo histórico, mientras que *Memorias...* permanece fiel a la cristalización de un personaje y una trama *fiable* para el lector, por lo que se acerca a los parámetros de la novela, a través de la cual busca una *fiabilidad* que no una verdad, suposiciones que toca argumentar al paso del siguiente apartado.

Pero, ¿cómo o dónde se crea este aspecto ideológico de las obras aquí referidas? Expresa Michel de Certeau retomando a Roland Barthes que: “El *significado* del discurso historiográfico son las estructuras ideológicas o imaginarias [llamadas *intangibles* o *actos históricos* fundadores de sentido], que se ven afectadas por un referente exterior al discurso,

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, *Tiempo y narración*, t., I, p. 92.

<sup>50</sup> Hans G. Gadamer afirma que “así como hemos podido mostrar que el ser de la obra de arte es un juego que sólo se cumple en su recepción por el espectador, de los textos en general hay que decir que sólo en su comprensión se produce la reconversión de la huella de sentido muerta, en un sentido vivo [...] La obra de arte sólo alcanza su cumplimiento cuando encuentra su representación, y esto nos obliga a concluir que toda obra de arte literario sólo se realiza del todo en su lectura [...], el tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido. De este modo el arte nos muestra un caso muy cualificado de la comprensión en ambas direcciones. El arte no es un mero objeto de la conciencia histórica, pero su comprensión implica siempre una mediación histórica, Hans G. Gadamer. *Verdad y método*. Samalanca, Ediciones Sígueme, 1988, pp. 217-219.

inaccesible para sí mismo [“el efecto de lo real”].”<sup>51</sup> Es decir, el impacto que lo real tiene sobre el texto escrito y lo que la sociedad misma considera sobre los acontecimientos ocurridos. Estas esferas chocan provocando movimientos sensibles: la influencia de una sobre la otra y viceversa. La influencia que los historiadores tienen sobre la percepción del proceso revolucionario y la que éstos tienen sobre lo ocurrido está en constante relación con el ambiente social, llamado en términos de teoría de la recepción *horizonte*<sup>52</sup> *histórico*, que afecta de continuo el desarrollo e interpretación del acontecimiento y la construcción de sus personajes a nivel narrativo cuando el lector se encuentra con la obra.

Evocando ‘el prestigio de *así pasó*’ a propósito de la historia [Certeau interpreta a Barthes], R. Barthes lo pone en relación con el desarrollo actual de la novela realista, del diario íntimo, de la nota periodística, de los museos, de la fotografía, de los documentos, etcétera. Todos estos discursos se apoyan, en efecto, sobre algo *real* perdido (pasado); reintroduciendo como *reliquia*, en el interior de un *texto* cerrado, la realidad que se ha desterrado del lenguaje. Parece que las palabras, al no poder ser ya acreditadas por una relación efectiva con las cosas que designan, se han hecho más aptas para formular sentidos en cuanto se ven menos limitadas por una adhesión a lo real. Así, más bien que un retorno a lo real, el ‘realismo’ expresa la disponibilidad de una multitud de palabras hasta ahora destinadas a hechos particulares que en lo sucesivo pueden utilizarse en la producción de leyendas o de ficciones [tesis de Friedrich Katz en *Pancho Villa*]. Porque el vocabulario de lo ‘real’ pasa a ser parte del material verbal que puede organizarse en el enunciado de un pensable o de un pensado. Ya no tiene el privilegio de ser el afloramiento de hechos, de permitir que emerja a través de ellos una Realidad profunda, ni de ser por eso mismo aureoleada con el poder de ‘expresar’ a la vez la ‘cosa misma’ y el Sentido que vendría en ella [Es decir: ‘el signo de la Historia es no tanto lo real sino lo intangible’, la ideología].<sup>53</sup>

Así, pues, el esfuerzo narrativo de estos autores se inscribe en un *así pasó* de los hechos vividos. Estas obras aportan un nuevo testimonio sobre lo acontecido. Por tanto, habría que considerar que uno de los logros más valiosos de estos relatos-históricos es que hacen *pensable* un hecho real, le otorgan sentido, cuerpo y existencia a un pasado, acercándolo a la sociedad que lo vivió y a la otra que lo sabe sólo de oídas; que proponga interpretaciones posibles y que respondan a las dudas históricas que aún flotando en el espacio social respecto de lo acontecido tiempo atrás. La literatura, en este sentido, contribuye a una solución “probable” de lo que sucedió y por qué devino en ello.

---

<sup>51</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia), 1993.p. 58.

<sup>52</sup> Horizonte. “Es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”; es “el marco de la comprensión histórica, sobre todo cuando nos referimos a la conciencia histórica de ver el pasado en su propio ser y no desde nuestros patrones y prejuicios. Entonces hablamos de un horizonte histórico. Horizonte de sentido de la comprensión no puede limitarse ni por lo que el autor tenía originalmente pensado escribir ni por el horizonte del destinatario al que se dedicó el texto origen”. Hans G. Gadamer, *op. cit.*, p. 376, 377 y 474.

<sup>53</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 58.

La historia ortodoxa también tiene como eje de estudio al ser humano: el o los protagonistas de los hechos pasados que otorgan identidad a los pueblos y naciones. Ésta crea “personajes” o perfiles biográficos de los actores de la historia. Ciertamente es que, como bien aclara Hayden White en la introducción a su *Metahistoria*, hasta antes del siglo XX la historia se: “consideraba un modo específico de pensamiento y el ‘conocimiento histórico’ un dominio autónomo en el espectro de las ciencias físicas y humanas.”<sup>54</sup> En los que hay dos elementos aún hoy en nuestros días que siguen siendo propios de la historia, pese a las nuevas corrientes historiográficas que llevan otras metodologías. Son dos estructuras que sustentan el modelo narrativo del historiador: a) la descripción de la realidad que refieren y b) las configuraciones biográficas de sus actores; es decir, la creación del individuo histórico (o personajes contruados a través del texto).

En el bellísimo ensayo de Marc Bloch sobre filosofía de la historia que elaboró en un campo de concentración y el cual nunca viera publicado, atendió a la pregunta clave de ¿qué es la historia y para qué sirve? en el cual afirma que: “Detrás de los rasgos sensibles del paisaje de las herramientas o de las máquinas, detrás de los escritos aparentemente más fríos y de las instituciones aparentemente más distantes de los que han creado, la historia quiere aprehender al hombre.”<sup>55</sup> Si, la historia y la literatura intentan atrapar en sus construcciones narrativas al ser humano, ambas tienen en común y como punto de encuentro siempre el hacer del hombre: el complejo *ser* del ser humano.

Historiadores y literatos se apropian del *acontecimiento* —como dirían los historiadores— o de la *realidad* para nombrarla en términos literarios. Ambos llevan a cabo un complejo trabajo de “interpretación” y aprehensión al que incorporan, en su juego de verosimilitud, un mundo modificado y cualificado por la mimesis,<sup>56</sup> sólo posible como ficción. La interpretación que del universo y los individuos hacen estos creadores lleva implícita, en su construcción narrativa, su propia manera de interpretar lo observado. Por su parte, el escritor intenta, desde su trinchera, atrapar la contingencia, la corriente vital en la que están inmersos los individuos y hacerla creíble.

---

<sup>54</sup> Hayden White, “Introducción”, *Metahistoria*. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México, FCE, 2002. p. 20.

<sup>55</sup> Marc Bloch, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1992. p. 25.

<sup>56</sup> Carlos Thiebaut, “Las intenciones de la ficción”, *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, Arte y Literatura*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1998. p. 31.



Así, pues, la historia y la literatura se tocan; ambas apuntan, como explica Thiebeaut en las “Intenciones de la ficción”, a: “un sistema de los modos y a un espectro de maneras de referir el mundo.”<sup>57</sup> Efectivamente, la creación de modos de construcción discursiva es distinta pese a que las dos disciplinas interpreten los hechos del ser humano de épocas remotas y presentes. Pero, el desencuentro entre la historia y la literatura se da de tres maneras claves: a) el ángulo de observación, b) los métodos de análisis, y c) del proceso narrativo mediante géneros argumentativos, explicativos, referenciales —historia— o más fictivo y figurativo o metafórico —literatura.

Al mismo tiempo, los encuentros del lector de uno y otro tipo de texto recibe el creado de distinta manera, la forma de apropiación, el encuentro y reflejo (antes llamada catarsis) es más o menos distante pues uno atiende a móviles de lo intrínsecamente humano (la literatura) y el otro al mosaico cultural que produce la historia sobre su propia cultura con el total de las piezas individuales que conforman sus actores. El encuentro del Yo en la historia, me parece en este sentido, más lejano que el encuentro que se da entre el Yo del individuo-lector con la literatura.

En la psicología narrativa también se cuenta con la construcción de relatos humanos, siendo éstos individuales. Jerome Bruner propone en su *Fábrica de historias* el estudio de esta construcción narrativa, pero a partir del individuo. Afirma que todos los seres humanos elaboran un relato de lo vivido que da sentido a su pasado; como en la historia contamos y como en la literatura inventamos un relato personal sobre nuestras vidas. En este caso también se trata de la construcción de un sujeto que es un “Yo soy”, un “yo mismo”.

Jerome Bruner explica en “Los usos del relato”<sup>58</sup> que: “La narrativa es el relato de proyectos que han fracasado, de expectativas<sup>59</sup> desvanecidas. La escritura ofrece un modo de domeñar el error y la sorpresa.” Contar una historia permite entender lo sucedido y “enmendar” el pasado, “enmendar errores a nivel simbólico”. La literatura ayuda a “asimilar, transformar” eventos pasados y con la narrativa psicológica (el yo soy), que afecta lo íntimo del ser, hace posible trascender las culpas vividas. Es decir, el individuo, en la creación de su propia narración, en la construcción del discurso que crea para sí mismo y

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>58</sup> Jerome Bruner, *Fábrica de historias*, México, FCE, 2003. p. 52.

<sup>59</sup> Expectativa u horizonte de expectativas. Conjunto de ideas, opiniones, reglas y prejuicios que son determinados en la actitud del lector real en el instante en el que se enfrenta a un texto. Vital, *op. cit.*, 24.

para los otros, se libera de lo transitado, sepultando sus culpas construyendo un discurso que le permite “domeñar” o explicar/se su propio hacer en el mundo y su circunstancia. De ahí que contar sea en sí mismo un acto trascendente para el escritor, el lector y el ámbito social.

### III ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE DOS NOVELAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Al final del capítulo anterior escribía que era posible establecer un juego interdependiente entre historia y literatura mediante la creación de la novela-histórica, la cual puede contribuir a la solución de interrogantes de orden histórico desde el punto de vista simbólico. Subrayaba que la literatura-histórica permite la producción de soluciones a interrogantes socialmente planteadas que se encuentran flotando en la atmósfera de un pueblo, en la contingencia de su vida. Asimismo, la novela histórica hace posible la resemantización de hechos y héroes al paso del tiempo, por lo que comúnmente los imanta de signos que expanden o restringen sus posibles efectos al paso del tiempo.

Desde el punto de vista histórico, es necesario aclarar que para efectos de este trabajo se puntualiza que con la Revolución mexicana se derrumbó el sistema social porfirista. Se trastocó el rumbo de México. Y que con las aspiraciones Villa y Zapata se contravenieron las necesidades de la clase imperante. Dicho lo anterior, se deduce que el discurso revolucionario gubernamental contravenía los intereses del movimiento social. Sus gobernantes y su clase privilegiada daban la espalda a su pueblo analfabeto. La lucha por el poder se fundamentó en los discursos demagógicos de carrancistas, obregonista, callista, entre otros; arengas que estructuraron una ideología. Las palabras “Revolución”, “revolucionario”, “contrarrevolucionario” poblaron el espacio simbólico del país y se prolongaron en el tiempo, volviéndose términos abstractos sólo posibles en un tiempo futuro, inalcanzable y utópico.

Pancho Villa, Emiliano Zapata, Flores Magón, Felipe Ángeles, el Ejército Libertador del Sur o la División del norte formaron un paradigma de cualidades y defectos; Carranza, carrancear, Obregón, Calles o maximato, federales o pelones, Victoriano Huerta, el Chacal, y Porfirio Díaz se proyectaron en un tiempo del discurso social envueltos de gloria, de desprecio o como símbolo de la traición, de dictadura o de robo. La historia y la literatura mexicana los situaron en atmósferas y niveles distintos. Los hombres y ejércitos arriba citados afectaron profundamente el desarrollo de una nación. La sociedad organizó en su sistema simbólico un *personaje* de cada uno de ellos y parte de esa lectura popular quedaron plasmados en textos de historia y literarios. Tanto Nellie Campobello como Martín Luis Guzmán se sirvieron del habla popular, del bagaje oral, de los corridos y leyendas para la construcción de sus personajes, también de orden histórico.

Considerando las dos dimensiones del presente trabajo, narratología e historia, se inicia con en análisis de cada obra: Pancho Villa, el espacio en la novela y su dimensión actoral; el aspecto ideológico y simbólico del personaje principal y la afinación de algunas definiciones que se dieron previamente *grosso modo*.

### **3.1 El nombre: referente extratextual<sup>1</sup> en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa***

Considerando los principios teóricos expuestos en el anterior apartado y las definiciones de cada estrategia discursiva de la narración (espacio, personajes, tiempo y voz), el presente apartado estudia la construcción del personajes, su composición narrativa y su consolidación como entidad semántica y paradigmáticamente. Se analiza la imagen producida por el personaje, así como su composición psíquica, anímica, histórica y simbólica, con la intención de definir cuáles serían las aportaciones del *personaje literario* al *personaje histórico*, Pancho Villa, tema central de ambas obras.

Desde el punto de vista narrativo, el nombre propio de Pancho o Francisco Villa, dentro y fuera de la obra de Martín Luis Guzmán o Nellie Campobello tiene una referencia extratextual que, a su vez, nos remite a un hecho histórico (aún reciente para la edición de la obra: 1936-1951) que semantiza *a priori* al personaje constituido en la obra, iconización con la que cuenta el protagonista y narrador de la misma. El nombre sintético de Pancho Villa, sujeto a esa referencia extratextual, cuenta de antemano con una carga semántica, icónica<sup>2</sup> y sígnica producida por la colectividad que lo colma de atributos, vicios y defectos, logros y virtudes, que se le incorporan constantemente al protagonista de la trama mientras cuenta su vida. Como explica Luz Aurora Pimentel: “El nombre propio no tiene un sentido (espacial) porque no es una descripción que identifica, sino una identificación sin descripción [que] está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente”,<sup>3</sup> por lo que funciona como una descripción potencial.

---

<sup>1</sup> En el presente apartado, pese a que Pancho Villa sea un personaje histórico, aquí interesa su carácter de personaje literario.

<sup>2</sup> Icono, término usado en las semióticas visuales, es el responsable de la “extensión conceptual” que designa la última etapa figurativa del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figurativa (*figuración*) propiamente dicha, que da cuenta de la conversión de los temas en las figuras, y la iconización, la cual toma a su cargo figuras ya constituidas, las dota de investimentos (*investissements*) particularizantes susceptibles de producir una ilusión referencial”, Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, UNAM 2001, pp. 34-35.

<sup>3</sup> Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 31.

Ahora bien, en cuanto a la obra de Nellie: *Apuntar* no implica necesariamente ordenar eventos, construir una historia o la reconstrucción parcial o global de hechos y menos aún la configuración de una personalidad. Quien escribe unos apuntes no aspira a construir un mundo; sin embargo, el texto de Campobello, pese al nombre sin grandes pretensiones, bosqueja, igual que Martín Luis Guzmán, la vida de Pancho Villa en un periodo determinado. Dice Campobello:

Aunque la leyenda recompuesta diga y afirme, [que] antes de esa época no existió Francisco Villa. Indudablemente, del muchacho rebelde de 1893 nació el bravo coronel de 1911, pero Francisco Villa, el que conociera el mundo, el que vino a defender los ideales del pueblo y a ser el jefe militar de la Revolución armada de México, ése nació en 1910, vestido de amarillo y llevando un sombrero ancho, con listón tricolor en la copa y unas cananas fajadas en cruz.<sup>4</sup>

El punto de vista de Nellie Campobello respecto a Pancho Villa, antes llamado Doroteo Arango, concuerda con la historiografía mexicana y extranjera, pues Villa adquirió identidad y existencia en el campo de la historia y la leyenda a partir de su ingreso al maderismo, su nacimiento casi mítico de guerrero parido de la nada surge, según consta en cualquier libro de historia de México que se consulte, a partir de 1910. En ese sentido, la idea de Nellie de escribir unos *apuntes* que recrearan la *vida* únicamente *militar*, no de Pancho sino de *Francisco* Villa, delimita lo que el lector encontrará en esta obra. Las connotaciones agregadas por ella no al *nombre propio* de Pancho sino de Francisco Villa procuran la edificación de un panegírico que pretende intercambiar la imagen de “Pancho Pistolas” por la del genio militar llamado Francisco Villa.

Ahora bien, cabe decir que la estructura discursiva de *Apuntes...*, *verbigracia*, plantea una organización cronológico-temática en torno a los hechos militares del “napoleón.” En la obra, se mezclan factores políticos, sociales, militares y personales que generan una trama en la que se puede observar la transformación del personaje histórico al fictivo. De ahí que podríamos decir que es en gran medida un modelo narrativo en colindancia con lo testimonial, lo histórico y lo literario, es una composición de naturaleza mnemotécnica que alude a la historia personal y militar del personaje principal. *Apuntes...* es un discurso mixto que, más allá de sus carencias en el rigor y manejo de la información documental, organiza temporalmente el proceso bélico, tal como se dio en la historia de

---

<sup>4</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*. México, Compañía General de Ediciones, 1960. p. 382. Todas las citas subsecuentes se harán de esta misma edición.

este país, siendo ésta una de las mayores aportaciones al discurso histórico por parte de la autora.

Por otra parte, el referente cultural indica una contradicción desde el título. El lector que encuentra ante sí el nombre de *Francisco Villa* reconoce en éste ciertos datos culturales que le pertenecen, debido a que el signo *Villa* forma parte del horizonte social manejado por el lector en su bagaje cognitivo. El lector posee información mínima de quién y cómo fue el “héroe” o “villano”. La lectura legendaria se incorpora a la lectura histórica y a la novelística, estableciendo un continuo en el que entran en juego factores textuales y extratextuales que circulan cuando el lector hace suya la obra.

En esta obra, Villa simbolizó y simboliza la Revolución mexicana, la justicia social, el derecho del pueblo a la igualdad, de ahí que decir *Apuntes militares de Francisco Villa* implica una restricción en el lector y una libertad referencial al mismo tiempo. En este sentido, Villa se establece en dos perspectivas opuestas y complementarias a la vez: uno “este Pancho Villa nada tiene que ver con el protagonista de tantas historias falsas y leyendas ridículas”, afirma la autora en su prólogo, y dos, como el símbolo/icono de la Revolución, vivo en el discurso histórico-social. El Pancho Villa de *Apuntes...*, es el de los “hechos de armas” y el que la historia/leyenda ha configurado, fenómeno en el que se establece un proceso de reflujo signico, connotativo y simbólico, un vaivén permanente entre el referente extratextual y el intratextual. La inter-extratextualidad funge de bisagra entre el antecedente formado con el nombre propio e histórico de Pancho Villa que el narrador desea incorporar y el que ahora se lee en *Apuntes...*, procedimiento narrativo aplicado por la autora y que a su manera, Martín Luis Guzmán también utiliza.

Ahora bien, la construcción del personaje Francisco Villa en *Apuntes...* está en función de los otros “Panchos Villa” (Marte R. Gómez, Obregón, Carranza, Eugenio Toussaint, etc.) que la autora desea destruir. La peyorativa caracterología producida en torno al Centauro es una de los aspectos relevantes a tratar por la autora a lo largo de su obra.

No son pocos los libros de historia de México en los que las definiciones antropomórficas, zoológicas y culturales configuran un paradigma adjetival que iconiza al hombre y personaje histórico de Villa, por ejemplo, Jesús Silva Herzog escribe:

Villa era un hombre *violento, impulsivo, rudo e inculto*. Lo de su rudeza e incultura le consta al autor de este libro personalmente por haberlo tratado en dos ocasiones [...] En cambio don

Venustiano Carranza poseía una *buena* cultura, particularmente histórica, y pertenecía a la *clase media* acomodada de su Estado natal. Era hombre *reposado, sereno, enérgico y muy celoso* de su autoridad.<sup>5</sup>

Impulsivo/reposado, rudo/sereno, inculto/poseedor de buena cultura histórica enfrentan a los dos agentes de la historia nacional más representativos del siglo XX. Adjetivos que organizan la identidad de Villa y de Carranza se incorporan al conocimiento popular, pero también a las obras de Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán, para argumentar o subrayar el perfil conocido socialmente del norteño, ampliando o restringiendo los significados asociados con el militar y por ende de la Revolución.

La autora en el prólogo a esta obra refuta la fama de “rudo”, “ignorante”, “brutal” de Villa e intenta fundar otro paradigma cultural sobre el revolucionario que también flotaba en el ambiente agrario del norte de México de quién y cómo fue “realmente” Pancho Villa. El acierto narrativo (en el nivel ideológico de la obra) fue la actitud de la narradora al escribir *Apuntes...*, pues ella intentó establecer nuevos paradigmas sígnicos, que hallaron raíz en la leyenda, en el habla popular, arquetipos que sirven de dique ante otras versiones literarias ya escritas sobre el general. Ella basó su defensa en el dicho popular, el testimonio de parientes y excombatientes villistas, reconociendo los lugares donde se llevaron a cabo las batallas, así como documentándose en estrategia militar, aunque no aclara si usó documentos históricos.

Ahora bien, si se recuerda el extracto escrito por Silva Herzog respecto de Villa en el que afirma “haberlo conocido” y tratado en “dos ocasiones” y vemos que esta breve experiencia le autorizó al historiador a escribir una imagen de Villa que llegó a los lectores de su *Breve historia de la Revolución mexicana*, observamos que la función predicativa del ejemplo resulta de sustancial importancia, pues demuestra una cuestión profundamente ideológica y estratextual contra la cual la narradora de *Apuntes...* quiso responder. Pero, ¿cómo articula la defensa de Pancho Villa? ¿y para qué?

La evidencia de esta defensa se halla en la estructura sintáctica de su obra, en la abundancia de adjetivos peyorativos y maliorativos a favor o en contra de villistas o carrancistas. Ella quiso combatir permanentemente, como villista, como escritora, como narradora y afectada, la fama negativa de quien en ese momento era ya una leyenda.

---

<sup>5</sup> Jesús Silva Herzog, “Meditaciones sobre México, ensayos y notas”, *Cuadernos Americanos*. México 1948., p. 22. Las cursivas son mías.

Así pues el nombre de Pancho Villa equivale a la síntesis de “una constelación de atributos” que forman parte de la retícula cultural, las significaciones otorgadas a éste complejizan, analizan y diseccionan el carácter real y fictivo del personaje histórico, operación que se concibe simultáneamente en la lectura de la novela y del relato híbrido. Veamos pues con detenimiento cómo funcionan las construcciones espaciales en esta obra y qué operaciones icónicas se engendran a partir de las predicaciones hechas al protagonista y antagonista. Para ello, a continuación transcribiré algunos ejemplos que caracterizan a los personajes en las áreas: a) físicas, b) morales, c) militares y d) taxonómicas. Tómese en cuenta que Pancho Villa, Venustiano Carranza, la División del norte, el Ejército Federal realizan una función concomitante en el espacio de la historia y en el de la ficción. La topografía, clave espacio-semantizada por los hechos que en ella acaecieron históricamente, también sirva a dicho análisis.

Iniciamos, pues, con el nivel físico. Francisco Villa, “cuya fascinación por la imagen fotográfica y fílmica es ahora conocida”,<sup>6</sup> aceptó participar con el productor David Ward en la cinta *The life of Pancho Villa* (1914). Raoul Walsh cuenta la trama básica de la película en la que intervino Villa y que hoy hace de ésta una rareza invaluable:

—No le entregué el texto [...] Preferí contárselo. ¿Se mostrará al general Villa de niño, cuando vivía con su madre y su hermana cerca de Hidalgo del Parral [...] Luego cuando trabajó en un rancho aldeaño, como vaquero [...] Traduzca esto al general y pregúntele si le gusta.

Ni un músculo del oscuro rostro de Villa se movía mientras Ortega le narraba los inicios de su vida. Al evocar su regreso a Parral y su encuentro de su hermana y su madre violadas y masacradas por los federales, su mirada cambió de expresión. Hasta entonces, sólo le había visto una mirada de desconfianza. Ahora sus ojos brillaban y pasó rápidamente su lengua sobre sus labios. Me hacía pensar en un jaguar a punto de saltar.<sup>7</sup>

En dicho *film* se caracterizó a Francisco Villa como una especie de *Robin Hood*. De su presencia existen numerosas fotografías, algunos documentales, aquella por ejemplo que lo inmortalizó en la silla presidencial al lado de Emiliano Zapata —digo lo anterior para referirlo luego al plano literario—. En la obra de Nellie Campobello, la imagen del personaje se proyecta con enorme fuerza gracias a la construcción visual que ilumina una red de signos, iconos y símbolos coordinados a partir de semas,<sup>8</sup> sintagmas y enunciados. Al comienzo de la obra nos encontramos con una descripción que delinea brevemente la raza

---

<sup>6</sup> Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, CNCA (Lecturas mexicanas, 4 Serie) 1994, p. 224.

<sup>7</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>8</sup> Entiendo por sema “el elemento autónomo que forma parte de una unidad mayor de significado, pero que le suma a éste un rasgo particular (connotativo), visible en el interior de una estructura y en la intersección de relaciones significantes”. Helena Beristáin, *op.cit.*



norteña, *lo norteco* se constriñe y carga de adjetivos que producen una sensación de rapidez y vigor:

Los nortecos [entre los que incluye a Villa] de Chihuahua y Durango, tipos *admirables, valientes, buenos jinetes, buenos tiradores, fuertes y ágiles*, daban así el triunfo a la Revolución. [...] *El valor* [de los villistas] de unos y otros era evidente, defendían con *arrogancia* sus trincheras los sitiados y con *arrogancia* los atacaban los revolucionarios que la *potencia moral* acompañaba, sus ideales eran los del pueblo.<sup>9</sup>

La particularidad del enunciado se halla en la cascada de denominadores otorgados a los nortecos, cualidades que le pertenecen también a Villa. ¿Quiénes dan el triunfo a la Revolución? ¿Dónde se hallan sus cualidades? En primer lugar, en la de ser nortecos, segundo, en la de pertenecer al desértico paisaje de Chihuahua o Durango –poblado de animales salvajes con los que tanto se asoció a Villa–. La analogía entre la topografía y la caracterología física produce una gradación ascendente: primero son nortecos ágiles, después son “villistas [que] traían gran suma de potencia moral”. La agilidad de estos se desarrolla en las vastas llanuras, en la “arena blanca del desierto”, lugar idóneo para su desplazamiento a caballo. Finalmente son “dorados” y son “dragones”. El proceso metonímico de los personajes se produce con el uso de adjetivos, que a su vez comparten una esencia tonal con los espacios donde se desarrolla la trama, los términos “dorados” o “blanco”, la textura “rugosa” o “escarpada” de las montañas, producen un efecto de movimiento frente al espacio amplio y liso de la “arena blanca y fina”.

El término “centauro”, sello villista, sirve de cruce entre las referencias topográficas y las personales, articulación antro-po-espacial que, en el momento de la lectura, converge en un solo eje. Los referentes geográficos, cuya descripción potencial funciona permanentemente en el horizonte cultural, también adquieren esa calidad moral y vital que el paladín ostenta, hay una firme relación entre humanidad y orbe. El norte es “rudo”, “salvaje”, “inexpugnable”, “inaccesible”, es la tierra en la que los “dorados”, los “dragones”, los “nortecos”, los “villistas” cabalgan gracias a su “potencia moral”, superior a cualquier elemento militar que el oponente posea. La suya es una fuerza basada en la verdad y la justicia. Así, en el ambiente ondea la solidez que hace de la tierra y los hombres un solo elemento. Ellos se integran a una espacialidad luminosa, brutal y pletórica de belleza. Veamos un ejemplo:

Sus caras doradas recibían pedazos de luz del sol que se alargaba entre las ramas. Su aspecto era serio, firme. Algunos fumaban y sus miradas altivas reflejaban a los hombres cuya calidad

---

<sup>9</sup> Nellie Campobello, *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 403.

plástica los hacía superiores a sus enemigos, hombres de ojos claros y hombros anchos, bellos y dorados por el sol, jinetes ágiles quedaban balanceándose en las ramas de los árboles por muchos días.<sup>10</sup>

En este proceso metonímico hay también una traslación de lo físico hacia la calidad moral basada, también, en una convención cultural. El lector reconoce en “los dorados” a la División del norte y a Villa como su jefe máximo. La relación opera en tres sentidos a los que les incorpora nuevas cualidades: son del norte, son valientes y son dorados (léase como guerreros de la Revolución), y ahora son “dragones”, la última predicación impuesta por la narradora se suma a los términos conocidos por el receptor.

La traslación hacia lo moral se observa cuando la narradora afirma que las cualidades “plásticas” (aspecto) de los villistas los hacían superiores a sus enemigos. La descripción de altos, delgados, fuertes, de “ojos dorados” se contrapone a la de “los changos” y/o “carrancistas”, pues Carranza era un “viejo tan egoísta como envidioso y desagradable”. La antítesis opera permanentemente a lo largo del texto: Villa era “inquieto, observador, inteligente”, mientras que Carranza “exhibía su torpeza militar y perfidia política”. Las mayores cualidades del Centauro eran que “sonreía con sonrisa franca”, poseía un carisma avasallador, expresaba una fiereza en sus “ojos color cobre”, tuvo una agilidad que le dio fama de excepcional tirador, “mientras su cerebro trabajaba y dictaba con precisión la hora de retirada”. Todo ello produce un contraluz frente a Carranza, cuya “capacidad para comprender el sentimiento de las masas y dirigirlas” era nula. Carranza era ignorante en el arte de la guerra y:

dictador de baja categoría, aprendiz que durante años admiró y vivió al amparo de Porfirio Díaz y que por su misma capacidad intelectual, sólo es capataz que maltrata al jornalero [...] testarudo y malvado, hombre de mente retardada, con temperamento de capataz, quería imponer órdenes insensatas [...] Tenía lentes con arillos de oro y barbas blancas y patriarcales. No era esbelto ni era de la clase pobre [...] Los carrancistas forman un gobierno tan impopular y no logran pacificar el país [...] Los cansados ojos de Carranza no tuvieron el gusto de ver el exterminio de Villa.<sup>11</sup>

Puede leerse, en el ejemplo inmediato, qué características adquiere cada personaje. Villa es “reconsiderado” en la obra, mientras Carranza es “desenmascarado” en sus vicios y defectos, pues los adjetivos y descripciones hechas por la narradora destacan la mala imagen del coahuilense. Recuérdense las palabras de Marte R. Gómez respecto de Carranza, Gómez opinaba que a Carranza “tiene que reconocérsele ser el primero que

---

<sup>10</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 485.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 431-448.

desconoció a Huerta” después de la Decena Trágica y que se opuso al gobierno dictatorial de éste; Villa, en cambio —continúa R. Gómez—, fue un personaje “antihistórico”. Silva Herzog, de Carranza dijo ser hombre *reposado, sereno, enérgico y muy celoso* de su autoridad”. Las preguntas que surgen después de observar este juego sígnico es saber ¿cómo opera la construcción paradigmática de Villa/Carranza y Norte/hombre/Revolución en dichos textos? ¿cuál es el objetivo de la iconización establecida Villa/Carranza?

Si Villa estuvo fuera del discurso gubernamental hasta 1970, aproximadamente, tal como referí en el primer capítulo y Nellie Campobello edita *Apuntes...* en 1940, años después de la censura padecida por el guerrero, diría que el fenómeno intratextual vislumbrado por la autora va en el sentido de resarcir la imagen de Villa y disminuir la de Carranza. La resemantización moral y física de los protagonistas multiplica lo que Luz Aurora Pimentel llama una “semántica de las expansiones”.<sup>12</sup> Los nombres de Venustiano Carranza y Pancho Villa, siendo éstos históricos, reorganizan una distribución icónica que se establece mediante la creación de una semántica contraria a la de historiadores como Eugenio Toussaint, Marte R. Gómez o Silva Herzog; es decir, lo que para los historiadores antes mencionados era un defecto, para Campobello se trastoca en virtud: la reconocida serenidad de Carranza se opone a la “testarudez” y “mente retardada” del mismo.

La imantación (transmisión) incorporada por la autora a la obra parte de un saber popular enraizado en una *verdad* basada, a su vez, en la *justicia* del pueblo, de ahí que sea tan ofensiva la frase: Carranza “No era esbelto ni era de la clase pobre” o “su gobierno era impopular”. En este sentido, restablecer la imagen de Villa, opacar la de Carranza, destacar la valentía de los dorados y la justicia que los asistía, significaba observar otro tipo de Revolución mexicana. No era la *verdad revolucionaria* dicha con pompa y poderío del discurso carrancista, obregonista o callista había, sino aquella que el pueblo recordaba. Villa, de extracción humilde, víctima de las injusticias y del infortunio, se instala de esta manera en la galería mítica de los desposeídos, mientras que Carranza, el “aprendiz de

---

<sup>12</sup> La configuración gradual del personaje, su efecto de realidad es “producto de diversas formas de síntesis, bajo la cobertura de una incesante demonimación durante el proceso de la lectura, proceso que conduce a una ‘semántica de las expansiones’, término utilizado por Roland Barthes, significa que: ‘leer es luchar para poder nombrar, es someter la frase del texto a una transformación semántica. Esta transformación es veleidosa; consiste en vacilar entre varios nombres [...] El connotador remite menos a un nombre que a un complejo sinonímico, en el que se adivina el núcleo común, mientras que el discurso nos lleva hacia otras posibilidades, hacia otros significados afines: la lectura queda así asimilada a una especie de deslizamiento metonímico [...] el objeto de la semántica debería ser la síntesis de los sentidos, no el análisis de las palabras. Ahora bien esa semántica de las expansiones existe ya de alguna manera: es lo que se ha llamado la Temática. Temática es [...] salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas [...] dejarse ir en una nominación en expansión”, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. op. cit.*, pp. 60-61.

Porfirio Díaz”, se vislumbra como el antagonista, planteando con ello otro tipo de lector para esta otra histórica de México. En este sentido, la microhistoria a la que algunos críticos modernos<sup>13</sup> se han referido en la obra de Nellie Campobello, no sólo produce una narrativa de tipo femenina, sino una obra profundamente crítica del discurso historiográfico de su momento sobre la Revolución mexicana y sus actores. Por otra parte, si el texto de Campobello no posee ni la exactitud ni el dominio histórico requerido, en cambio constituye un documento que permitió el ingreso de la *historia popular* en oposición a la *historia de los historiadores*, la obra de la norteña finalmente nace del entramado cultural en el que flotan las contradicciones del suceso armado, sus gobiernos y sus resultados.

Sin embargo falta hacer una observación, la excesiva iconización articulada en *Apuntes...* multiplica la fragmentación del relato, que si bien favorece una mayor simbolización —como apunta líneas abajo Luz Aurora Pimentel—, no garantiza producir una sensación de realidad en el texto o concebir en toda la dimensión suficiente para el lector un mundo o un personaje creíble. Luz Aurora Pimentel precisa:

un alto grado de iconización, aunado a los nombres propios, también semánticamente estables pero además imantadores de mitologías, no son suficientes para generar por sí solos la ilusión de un espacio ‘real’. Aunque esenciales en una descripción, aunque el nombre propio en sí mismo sintetiza toda una realidad, sin modelos descriptivos lógicos, taxonómicos, retóricos o culturales que los organicen, estos elementos lingüísticos tienden a la fragmentación, o a la proliferación irrestricta de detalles”.<sup>14</sup>

He aquí uno de los puntos débiles de la obra de Campobello. La excesiva iconización, la particularización en el detalle, impiden una mayor comprensión de la trama para el lector. A este respecto apunta Paul Ricoeur que si bien la historia de un movimiento social *equis* es un relato, también “la *lectura* de esas historias (*stories*). Seguimos, de parte en parte, esas historias a la luz de algunas soluciones prometidas o esbozadas a través de una serie de contingencias”, por lo que las explicaciones “no tienen otra función que la de ayudar al lector a seguir adelante”.<sup>15</sup> Sin embargo, la distancia entre la *historia* contada y la *historia* de los *historiadores* supone una perspectiva y una complejidad que se afecta en el orden de lo cronológico, de la *percepción* del acontecimiento vivido como un presente de quien escribe y del punto de vista de quienes hicieron la historia, de los *agentes históricos*. Historia en la que entran en juego creencias y prejuicios.

---

<sup>13</sup> Gabriela de Beer, “Nellie Campobello...”, *op. cit.*, pp. 212-219. Jorge Aguilar Mora, “Prólogo”, *op. cit.*, pp. Dylon Robbins, “El camposanto...”, *op. cit.*, Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello...*, *op. cit.*, pp. 245-252.

<sup>14</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>15</sup> Paul Ricoeur, *El relato: historia y ficción*, México, dosfilos editores, 1994, pp. 34-35.

Si el general Villa aparece en la obra de Campobello vestido de dril, “pantalón de mezclilla volteado y pegado a la pierna y con enorme aletón, zapato de una pieza y sombrero de palma”, si la narradora se detiene en describir el “sombrero de palma” y, como mencioné páginas atrás, el nombre implica en sí mismo una “constelación de atributos”, si el nombre puede ser suficiente para proyectar un espacio ficcional y producir por sí mismo un potencial descriptivo ¿por qué la autora se detiene en reorganizar una nueva imagen de Villa? Porque en *Apuntes...* se intenta potencializar otra *historia* y otros *agentes de la historia* que los *historiadores* no habían estado construyendo en el discurso social de México desde 1910 hasta 1940. Lo hace porque en ese nombre histórico (Francisco Villa) existe una energía susceptible de desgranarse en múltiples significados y descripciones a las que ella le suma, en una extraña y novedosa fuerza zoológica, las del Centauro fuerte y justo, humilde y valiente. La metonimia física incorpora el sema Centauro al de norte para crear una relación entre la existencia de Villa y la del territorio donde pelea.

La última cita proporciona otros datos de cómo se organizó el proceso discursivo en el nivel espacial. En él se observa una continua sistematización ascendente o gradual de mayor complejización icónica conforme avanza la trama. La sinécdoque de Villa como el hombre de “piernas entamizadas” que “parecen arrugarse de espera” logra una metaforización entre la primera unidad sintagmática que se fusiona con la siguiente de tipo temporal. Lo que aparece como una simple adjetivación al principio de la obra se transforma, conforme avanza la narración, en una iconización, luego en una sinecdotización que concluye en una metáfora del espacio. Veamos un ejemplo, la antonomasia:

la cara del hombre de las mitazas venía adelante [...] Sus ojos dorados se entrecerraban y recog[ían] la distancia a lo lejos”.<sup>16</sup>

La metáfora se perfila de acuerdo a la disposición temática y temporal del texto. La transformación espacial va de una simple iconización a una metaforización espacial que se logra conforme avanza el narrador. Una de las últimas imágenes espaciales proyectadas en el libro poco tiene que ver con el inicio del relato, más cercana al discurso histórico hasta ese momento, aunque al final se inclina por la ficcionalización del héroe: “Atrás sólo queda un hilo de polvo, largo como el infinito, ondulante como el viento” y con esa imagen concluye su hazaña.

La transformación topográfica sufre el mismo proceso:

---

<sup>16</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 472.

Era 1920, Chihuahua, Durango, Torreón, Jiménez, Camargo, Ojinaga, Parral, San Buenaventura, San Miguel de Bavícora, Satevó, Namiquipa, Miñaca, Catarina, Reforma, Canutillo, *e infinidad de pueblos, haciendas, llanos*, donde libraba Villa sus encuentros de armas con los carranzas, *tenía removida aún la tierra por las pisadas de los caballos de sus soldados*.<sup>17</sup>

Los nombres arriba citados cumplen la doble función de ser históricos y geográficos, de tener un referente real externo al texto, por lo que refuerzan su contenido semántico y hacen posible el engarce con la última declaración en la que los pueblos aparecen como espacios eternos en el tiempo. La transfiguración de las pisadas de Villa surge perdurable en un lapso que no es el de los pueblos reales nombrados arriba, sino de aquellos sitios donde alguna vez cabalgó Villa siendo general de la División del norte. Son las ciudades que guardan el acontecimiento histórico que permanecen aún con la tierra removida, evidenciando la huella militar que alguna vez inundó el espacio que habitaron. Hammon agrega que:

El nombre histórico o geográfico [...] que remiten a entidades semánticas estables [...] funciona un poco como cita de un discurso pedagógico: asegura los puntos de anclaje, restablece la performance [...] del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado, permite la economía de un enunciado descriptivo y aseguran un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación de destalles.<sup>18</sup>

La correspondencia geográfico-histórica de la obra establece una semántica expansiva permanente en el lector. La relación del texto con el referente cultural produce un salto entre el texto y el mundo real-social que rodeó a los lectores contemporáneos de la obra, de ahí su poca propagación. Las referencias directas, la excesiva referencia externa al texto, el constreñimiento descriptivo en *pro* de una producción moralizante en el discurso no hicieron posible su difusión de manera consistente y menos aún la “manipulación” de la historia oficial en la que se recuperaba la deteriorada imagen de Villa medianamente. El concepto de *verdad histórica* promovido por Nellie Campobello contradecía lo planteado por el discurso histórico autorizado por el gobierno, discurso que ocasionó cierta incomodidad en muchos de los políticos. Una extensa difusión de su obra hubiera sacado a la luz pública las contradicciones y las pugnas, las insatisfacciones de quienes vivieron el suceso.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 503.

<sup>18</sup> Hamon citado por Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 32.

### 3.2 La construcción del espacio en *Memorias de Pancho Villa*

*Memorias de Pancho Villa*, de Martín Luis Guzmán corrió con la suerte contraria a la de Nellie Campobello, pues *Memorias...* gozó de gran éxito y enorme popularidad, tal como sucede hoy en día en los recintos académicos. Por otra parte, *Memorias...* brilla por su maestría técnica, la elegancia de su estilo y su organización discursiva. En ella se percibe un gusto por la fabricación de escenografías monumentales, por las descripciones minuciosas, por la iluminación y por la búsqueda de tonalidades solares, metálicas o aquella hallada en los ojos de Villa.

Los espacios geográficos vislumbran el territorio mexicano y aparecen de acuerdo a la ruta de combate que propuso Villa para derrotar a Victoriano Huerta. En la novela, el norte de México fue cayendo bajo los pies del general, tal como sucedió en el hecho histórico y como fue contado por la historiografía nacional. La descripción de los espacios en la novela de Martín Luis Guzmán produce un fenómeno extratextual (concomitante a la historia) que desempeña un doble papel: de referente externo y espacio ficticio en la obra.

El cronotopo noche-día jugará un papel esencial en el desarrollo de las batallas y por lo tanto, en el despliegue de la diégesis. La historia militar estará íntimamente ligada con una atmósfera espacio-temporal en la que el tiempo no cuenta, sino como creador de una oscuridad o una luminosidad atmosférica. Son la noche y el día los que intervienen en un ambiente propicio o no para el combate. Por ejemplo, el nombre *Ciudad Juárez* adquiere una identidad sémica distinta a partir del detalle inusitado:

Para el ataque a Ciudad Juárez, yo hice mi derrotero *por el lomerío que va a dar al panteón*. Estuve toda la *noche* cerca del dicho panteón, metido con mis fuerzas *en uno de los arroyos que por allí pasan*.<sup>19</sup>

El nombre geográfico e histórico de *Ciudad Juárez* pierde su carga potencial mediante la descripción innovadora de un lugar escarpado y proyectado en claroscuros. La “lomería” y “los arroyos” nos revelan un sitio histórico distinto gracias a la refiguración proyectada con los nombres comunes que cruzan en el enunciado estableciendo un puente que anuda indisolublemente el discurso histórico con el literario. Veamos otro ejemplo:

mientras más muertos y heridos caían de entre nosotros, más *se iluminaban las laderas* de aquellas alturas, y *más resplandores* se creaban sobre la ciudad con *la lumbre* de nuestras granadas y nuestros fusiles y con *la llamarada* de nuestras bombas [...] Todas *las luces* de

---

<sup>19</sup> Todas las citas utilizadas en este trabajo partirán de la edición de Martín Luis Guzmán, *Memorias de Pancho Villa*, México, Compañía General de Ediciones, 1954. p. 90.

Torreón se apagaron y entre la oscuridad que de allí subía se acrecentaba más *las luminarias* de los combates.<sup>20</sup>

Al significado potencial del término *Torreón* se suma la iconización lumínica planteada en el fragmento anterior. La anáfora produce una sensación de realidad gracias a la organización paradigmática (“luces”, “llamarada”, “lumbre”, “oscuridad”, “luminarias”) que genera un efecto escenográfico fónico-visual. Las aliteraciones (sinónimos) aluden a la luminosidad producida por la artillería que refuerza la sensación de realidad. En este sentido, el “mundo” de ficción establece relaciones de concordancia y discordancia con el mundo real, pero efectivos en el discurso.

El uso alterno de referentes históricos, geográficos y comunes pone en acción el juego de la invención que produce no sólo el mundo total de la diégesis sino de diégesis particulares; es decir: “Ya que un relato es capaz de construir un mundo, es posible desdobl原因arlo en distintos planos de realidad; en otras palabras, generar ficciones dentro de la ficción”,<sup>21</sup> que se despliegan en distintas vertientes.

La obra de Guzmán plantea cinco diégesis independientes en los cinco libros que integran el volumen y en su conjunto establecen una diégesis mayor que unifica a todos los tomos; por ejemplo, existen los espacios que formaron al hombre de armas (diégesis del primer libro), los *campos de batalla* en los que se hizo héroe (diégesis del segundo volumen), los panoramas políticos en los que ingresó Pancho Villa una vez derrocado el huertismo (tercer libro), las borrascas que flotaron en el *panorama político* con los otros ejércitos militares antes reunidos contra Victoriano Huerta (cuarto libro), la defensa de *la causa del pobre* y la defensa de su lucha ante *las adversidades* que lo obligan a enfrentar nuevamente al enemigo en los campos de batalla, por *el bien* de la causa del pobre (quinta composición).

El espacio en una obra de ficción se organiza de distintas manera. Estos pueden ser geográfico, anatómico, de carácter animal, por mencionar algunos, los cuales generalmente se proyectan y enlazan con otras construcciones espaciales con el objeto de organizar un mundo ficticio que el lector admita como posible. Puede ser que la imbricación del espacio se realice con la iconización de mundos reales a favor de los imaginarios o con referentes extratextuales que el lector posee gracias a su bagaje cultural, en cuyo caso establecerá el

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>21</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, p. 39.



orden de ese mundo, por ejemplo, mediante el uso de nombres reales o históricos en combinación con los comunes hasta lograr una dimensión global del espacio. En este sentido, *Memorias de Pancho Villa* produce diversos escenarios, realidades, objetos y personajes cuya relación permanente con lo extratextual contribuye al pacto de credibilidad que el lector otorga al narrador.

La organización espacial de la obra se produce en tres líneas distintas, pero interdependientes unas de las otras. Hay una organización dimensional, una verbal y una simbólica, todas ellas representaciones geofísicas basadas en modelos lógicos, cuyo referente existe en el mundo real y está reproducido en la obra. Esta estructura volumétrica puede ser *horizontal, vertical y prospectiva*. El sistema descriptivo dimensional hace posible la creación de escenarios monumentales o diminutos, por lo que es posible concebirlos en su altura, anchura, volumen, distancia, profundidad y magnitud. Si se observa bien el ejemplo que líneas más abajo transcribiré, se podrá constatar su cercanía con el lenguaje cinematográfico, cuyo movimiento de cámara puede mostrar la escena de una batalla de un solo tajo, el detalle de la riña cuerpo a cuerpo en movimiento, el ascenso del protagonista por una montaña siguiéndole las huellas a Villa, etc.<sup>22</sup>

Estaban los 12 mil hombres repartidos en sus posiciones de la Bufa y Tierra Negra, de Loreto, de la Sierpe, del Grillo, de la estación del Padre, de Guadalupe y del Crestón Chino. Estaban los 13 cañones en la Bufa, en el Grillo y en el Refugio, y uno de ellos en movimiento sobre la vía, entre la estación de Guadalupe [...], se hallaban los 1, 000 hombres en el cañón que se llamaba Cañón Palmita [...]

Avancé yo con la brigada Villa y la Cuauhtémoc, desde mis posiciones de Hacienda Nueva, sobre el costado que me enfrentaba el cerro de Loreto [...]

El enemigo abandonó deshecho aquellos cerros: iban aniquilados por nuestras granadas, por nuestras ametralladoras y nuestros fusiles; bajaban los hombres por la cañada que hay hacia la plaza, y otros iban a ampararse del Grillo, y otros de la Bufa [...]

...yo miraba el gran desconcierto de la infantería [...] Se tupió la fusilería [...] El enemigo, antes tan poderoso en su línea, abandonó entonces el modo de ataque y se acogió a los de la defensa [...]

Entré yo a Zacatecas otro día siguiente a las nueve de la mañana; y contemplando de cerca el desarrollo del campo de batalla y las calles que iba recorriendo, palpé toda la magnitud de la mortandad. Porque salía el pueblo a recibirme con las muestras de su afecto, y es verdad que aquellos hombres, aquellas mujeres, aquellos niños tenían que brincar entre los cadáveres para acercarse a mí con su saludo [...]

En cuanto a los montones de cadáveres que embarazaban los siete kilómetros de camino entre Zacatecas y Guadalupe, dispuse que saliera un tren de plataformas a levantarlos, y que se recogieran también los caballos muertos, pues eran mucho su número, y que los cuerpos que no se alcanzara a enterrar pronto se llevaran lejos y se quemaran.

---

<sup>22</sup> Para mayor y extenso ejemplo puede leerse el cap. XIX, de *Panoramas políticos* en *Memorias de Pancho Villa*, pp. 473-492.

La iconización en los espacios territoriales (Torreón, Ciudad Juárez, Zacatecas...) crea una sensación de movilidad cinematográfica, en la que el horizonte, el cerro, la ciudad se desplaza con gran velocidad, hay una expansión y reducción de las escenas. Los juegos espaciales brindan al lector esa sensación de mundo creado en el que, mejor aún que en la batalla real, los personajes combaten, pero el lector-espectador observa desde la distancia, igual que el narrador, los sucesos. Si se mira en el ejemplo reciente hay una referencia geográfica precisa que proporciona al lector el sentido no sólo de realismo sino también la confianza en quien cuenta con absoluta minuciosidad los lugares en los que se llevó a cabo la lucha. El número de elementos y artillería que entró en juego, las distancias entre los cerros, las actitudes morales de los combatientes proporcionan la certeza de que eso que se ve (lee) así sucedió. El dominio de la tierra por parte de los villistas se expande de manera vertical y horizontal hasta abarcar todo el espacio. Trepan los cerros, se enfrentan cuerpo a cuerpo, entran a la ciudad, dominan la plaza. El horizonte se cubre de cadáveres. La visión global produce una escena susceptible de ser contemplada desde la distancia o, bien, recorrer panorámicamente los siete kilómetros que hay entre el camino de Zacatecas a Guadalupe.

La creación de modelos espaciales prospectivos requiere de la combinación de distintos niveles de la diégesis espacio-narrativa, pues es el observador-descriptor quien divide y evoca lo visto. La combinación de la *horizontalidad/verticalidad/prospectividad* nos lleva a otro plano de la construcción diegética. La producción de una representación espacial que produce ese movimiento de cámara (al que hace un momento me referí) obliga a replantear el tipo de modelo descriptivo, por ejemplo, cuando Villa rememora la batalla de Zacatecas dice: “*Entré yo a Zacatecas al día siguiente a las nueve de la mañana y contemplando de cerca el desarrollo del campo de batalla y las calles que iba yo recorriendo palpé toda la magnitud de la mortandad.*” En este punto el lector sabe que todo lo entendido en su lectura, todos los espacios vistos por él han sido construidos por el ojo ciclópeo de Villa. Las escenas, los planos, los valles, las montañas, el movimiento de las tropas se organizan en la disposición que el Centauro decide, esa organización está en función de relatar, mediante el recuerdo, su versión de la Revolución mexicana. Ésta es una revolución heroica, titánica y razonada, bajo la lógica de la justicia, bajo los argumentos permanentes de Villa. En sus memorias, Villa plantea la defensa de una verdad, la suya, una verdad sobre los hechos y siempre a favor de los humillados. La postura ideológica

también perfila estas construcciones descriptivas: “toda la magnitud de la mortandad” que él había infringido a los federales en la Toma de Zacatecas adquiere el carácter de obligatoriedad: “Porque salía a recibirme el pueblo con las muestras de su afecto”; es decir, los había libertado y el precio de esa emancipación era la muerte de los federales.

Respecto a este tipo de organización espacial creada por el protagonista Weisberg refiere que:

La posición del observador es central en la construcción del espacio diegético, porque ‘el espacio sugerido por las palabras del relato se determinan, en primer lugar, por la persona y la situación del narrador [...] De la forma narrativa empleada [...] resulta entonces la manera en que se organiza el espacio’.<sup>23</sup>

Los panoramas bélicos se contemplan desde la distancia y el exterior, los ejércitos contrarios están dentro de las ciudades que Villa ataca. Los personajes siempre serán contemplados a distancia por la posición desde donde se sitúa el ejército norteño ante el enemigo, asimismo porque Villa no puede penetrar en la psique de los otros, conoce muy poco de ellos, ya que los móviles del norteño rara vez concuerdan con los de los otros; de ahí que tenga gran admiración por el maderismo, por ejemplo, y odio acérrimo por los traidores, los cobardes y los dictadores. Dice de Francisco I. Madero: “Este hombre es un rico que pelea por el bien de los pobres”; del manso Garibaldi: “él, que hacía un momento quería aparecérseme como una pantera, se convirtió en cordero”.

Paul Ricoeur nos recuerda un hecho técnico<sup>24</sup> en la elaboración de un discurso histórico o literario. Indica que el proceso narrativo requiere de la elaboración de mundos narrados creíbles (él los nombra posibles) para el lector, tal como Barthes abordó la caracterización ambiental y descriptiva en el proceso narrativo. En esencia ambos plantean la construcción de espacios y descripciones humanas sólo posible mediante la organización moderada y distribuida a lo largo del texto en un *distendio* temporal en el que la imagen proyectada vaya adquiriendo nuevas semantizaciones.

Una escena ocupada por bloques de sentido, a un tiempo variados, repetidos y discontinuos [...] Dicho de otro modo, la lectura de un retrato ‘realista es una lectura cubista: los sentidos son cubos, apilados, desplazados, yuxtapuestos [...] cuya traslación produce el espacio del cuadro, haciendo de ese espacio mismo un sentido suplementario (accesorio y atópico): el del cuerpo humano.’<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>24</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narrativa*, México, Paidós (Pensamiento Contemporáneo, 56), 1999, pp. 170-171.

<sup>25</sup> Roland Barthes, *Introducción al...*, *op. cit.*, pp. 67-68.

Si tomamos en cuenta los tres últimos planteamientos respecto a la organización discursiva, de cómo se articula dicha construcción veremos pues que, por ejemplo, la caracterización de los espacios está íntimamente ligada a un proceso temporal y de la articulación de la trama en la que se situará al o los personajes, por lo que la construcción espacial estará en función de la creación de la identidad protagónica. En el tipo de narrador propuesto en *Memorias...*, los espacios externos al narrador-protagonista estarán perfectamente delineados, como en una película, aunque aquellos referidos a su persona serán de gran complejidad y abstracción. El juego de espejo del narrador Villa, para describir al héroe Villa no mantiene la distancia necesaria mínima para que su imagen pueda concebirse rápidamente por el lector, por lo que en este punto el emisor cuenta con un proceso de referencialización externa al texto, pues decir Pancho Villa no requiere de la descripción física del mismo, pero sí psicológica, tal como sucede en el libro. Entonces ¿hacia dónde va la orientación ideológica del texto? ¿Hay en este proceso espacio-descriptivo un fenómeno semejante al elaborado por Nellie Campobello? Es decir, ¿existe una defensa ideológica sobre la actitud sanguinaria de Villa, se busca restaurar la imagen del Centauro o bien la de crear una leyenda negra?

Si observamos el desarrollo de la trama, veremos que lo que al principio se convirtió en una férrea defensa del personaje Villa a Villa, al final devino en la defensa moral del personaje con argumentos cada vez más incongruentes a sus deseos de justicia que lo llevarán a un callejón sin salida; resultado final con el que el lector concluirá que, si bien el Centauro luchó por la justicia del pueblo, su ignorancia, su ira y sed de venganza, lo aniquilaron dejándolo sólo. En este proceso hay también una delimitación del espacio. De esta manera, todo el carácter ideológico, toda la reyerta cultural sobre el villismo queda cancelada. La restauración del héroe mediante esa exhibición espacial bélica no basta para resarcir su imagen. En este sentido, la construcción de los espacios diegéticos de la novela, la proyección dimensional, el sentido espacial sucesivo en los cinco libros escritos, con esa sensación de profundidad, movimiento, independencia existencial de los objetos proyectados por Villa, generan innumerables diégesis, un esplendor visual, pero no un convencimiento por parte del narrador sobre lo acontecido.

Conocer al narrador y su perspectiva coadyuva a conocer cómo está organizado el mundo que los rodeaba, también permite reconfigurar a través de él la ideología implícita de la obra, la ideología de los discursos culturales en boga y de cierta manera leer las

versiones que la historia oficial había organizado en el horizonte cultural mexicano de finales de los treinta. Concebimos (leemos) el espacio de la obra a través de un punto de vista único, el de Pancho Villa. Las imágenes, los objetos y los territorios están y son narrados desde su perspectiva limítrofe, pero que al mismo tiempo permite una hondura psicológica, un mayor dimensión en la identidad protagónica que lo configura en toda su magnitud de hombre inculto, sanguinario, de lenguaje arcaizante, pero guiado por la causa del pueblo, iracundo y noble; su móvil: la justicia.

Decía anteriormente que hay distintas maneras de organizar el espacio (diégesis dimensional, verbal y simbólica), expresé que pese a que una predicación no sea exactamente una descripción, ésta opera en el nivel espacial como sucede con los nombres propios de los personajes. Las referencias geográficas o históricas entrañan en sí mismas un espacio en potencia. Las predicaciones poseen información extratextual que opera, que se expande y actúa intermitentemente desde la cultura que el lector posee al texto y del texto al lector,<sup>26</sup> dándoles nueva significaciones: el nombre de Pancho Villa o Venustiano Carranza en sí mismos ya tienen implícitos todos estos catalizadores que laten permanentemente en la lectura social y personal a las que se les suman las construidas por el autor. El narrador (Pancho Villa) lleva a cabo una vigorosa defensa de su persona, al contar sus memorias nos permite conocer sus móviles. Sus descripciones, justificaciones u opiniones reinterpretan la caracterización social que de éste se hizo, así pues se produce una iconización de los valores (defectos y virtudes) popularmente conocidos por el lector.

El nombre propio de Pancho Villa sufre una reorganización semántica que proyecta una iconización sobre todo de índole moral, una iconización abstracta. También forma parte de este fenómeno predicativo la recuperación de descripciones internas que manifiestan el carácter del personaje, lo mismo sucede con la calificación de la Revolución mexicana. De esta manera se establece un puente a través de los cinco libros en los que la definición de *Pancho Villa y Revolución* se transforma en descripciones abstractas que se instalan en la esfera de lo simbólico, veamos un ejemplo:

---

<sup>26</sup> Dicho de otro modo: “Una descripción [...] es un fenómeno de expansión textual que consiste en hacer equivaler una nomenclatura y una serie predicativa. La nomenclatura, o tema descriptivo propuesto, generalmente está constituido, o bien por nombres propios con una fuerte orientación referencial, o bien por lexemas nominales cuya organización semántica interna determina, potencialmente, la forma y dirección de ese despliegue sintagmático que es la descripción. Por lo tanto, en la base de la serie predicativa está la organización semántica interna del lexema propuesto como un tema descriptivo; no obstante, esa organización semántica interna se subordina a modos de organización esencialmente descriptivos”, Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 72.

Yo peregrinaba sin descanso en compañía de José Sánchez y de mi compadre Eleuterio Soto [...] En *Chihuahua* [...] don Abraham, ahora *mártir de la democracia* [...] Allí oí su voz invitándome a *la Revolución* que debíamos hacer en beneficio de los derechos del *pueblo*, *ultrajados* por la tiranía y por los *ricos*. Allí comprendí una noche cómo el pleito que desde años atrás había yo entablado con todos los que explotaban a los *pobres*, contra los que nos perseguían, y nos *deshonraban*, y *amancillaban* nuestras hermanas y nuestras hijas, podía servir para algo bueno en beneficio de los *perseguidos* y *humillados* como yo [...] Allí sentí de pronto que las zozobras y *los odios amontonados en mi alma* durante tantos años de luchar y sufrir se mudaban en la creencia de que aquel mal tan grande podía acabarse, y era como *una fuerza*, como *una voluntad* para seguir *el remedio de nuestras penalidades*, a cambio, si así lo gobernaba el destino, de la *sangre y la vida* [...], a nosotros *los pobres* nadie nos explicaba las cosas, cómo eso que nombran *patria*, y que para mí *no había sido más que un amargo cariño por los campos, las quebradas y los montes donde me ocultaba*.<sup>27</sup>

El cúmulo de referencias produce una lectura oblicua en torno al carácter de Pancho Villa y de la naturaleza de la Revolución. Ante la imagen brutal, la fama de asesino sin freno que el contexto cultural había adherido a Francisco Villa, encontramos otra argumentación en la que aparece como hombre sensible a las desgracias del pueblo (con las que se identifica y a las que se asimila). Su lucha dentro de la revolución adquiere un nuevo sentido rara vez planteado por los historiadores de la Revolución, pero susceptible de cristalizarse en la literatura: su lucha individual se transforma en una batalla social, las lides personales en territoriales, el sustantivo *patria* imanta para él, por vez primera, significación de amor y justicia que el lector incorporará a las características ya conocidas del Centauro. El “amargo cariño” por los valles se convierte en impulso de sangre y vida. El término de sanguinario se acerca al de “amargo cariño”, de profundo dolor.

El modelo de representación verbal elabora un fenómeno de iconización (sustantivos y adjetivos) que funge como operador mimético, como puentes entre el mundo del texto y el extratexto. La singular cualidad de este modelo es su expansión semántica hacia el lenguaje, el productor y receptor del texto. La particular importancia de este modo de descripción radica en su compromiso con el contexto y con la recontextualización que lleva a cabo cuando construye (describe) un objeto. La sapiencia cultural del creador y el lector conjuga una contextualización que provoca una cascada de resignificaciones novedosas que le pertenecen ahora al lector.

La Revolución, el territorio nacional, las batallas, el día o la noche, los ojos encendidos de cólera de Villa, los nombres propios y topográficos, todos ellos son términos ampliamente conocidos por el receptor de *Memorias de Pancho Villa*; el lector se encontrará con un doble discurso: uno, el autorizado por la historia oficial y dos, el

---

<sup>27</sup> Martín Luis Guzmán, *Memorias...*, *op. cit.*, pp. 41-42.

autorizado por la ficción. Las interrogantes que flotaron en el horizonte cultural de la época o aquellas producidos por el discurso historiográfico, incapaz de responder a todas las situaciones de tipo social (reparto agrario, eliminación del latifundio, educación gratuita, etc), hallaron en *Memorias...* una respuesta simbólica y mitológica a los dilemas políticos e históricos.

En este sentido, Martín Luis Guzmán no intentó reconfigurar o restañar la imagen del personaje histórico en favor del literario, del mito social en favor de la leyenda, sino de concebir, en su magnitud humana, un fenómeno social a través de sus actores. Tierra y persona (Revolución y Villa) permiten, en el discurso literario, encontrar lo que en el hecho y en la reflexión histórica no ha sido posible concebir: ¿cómo avalar el gobierno de Carranza si impuso una clase social por sobre el pueblo? ¿Cómo justificar el ascenso de Obregón y Calles? ¿Cómo explicar las pugnas internas entre los siete ejércitos que se levantaron en armas hacia 1913 contra Huerta?

### **3.3 El personaje: la dimensión actoral y su naturaleza simbólico-ideológica en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa***

Hasta ahora, se ha analizado al personaje central, su composición narrativa y la organización de sus entidades semántica y paradigmáticamente. Se observó la imagen sintética que las obras producen de sus personajes y ahondé en la composición psíquica, anímica, histórica y simbólica de sus actores para ver en ello cuáles fueron las aportaciones que la construcción literaria de estos personajes dio a las interrogantes sociales planteadas como parte de este trabajo.

*Memorias de Pancho Villa* gesta un personaje de profundidad psicológica. Las dimensiones caracterológicas, psíquicas, ideológicas, simbólicas y emocionales se construyen al paso de la diégesis; circunstancias de su *ser* y del *hacer* marchan paralelamente con una continuidad más que cronológica, dramática. La selección de los hechos obedece al ascenso, cúspide y declive del héroe a través de una extensión geográfica que lo integra a un mundo creíble. La interacción con los otros actantes permite conocer sus propios conflictos internos y sus decisiones.

*Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* establece la leyenda blanca por medio de la excesiva virtud del norteño, más parecido a los antiguos caballeros medievales que al político propio de la simbología nacional —motivo, quizá, que afectó la recepción de

la obra—. Su ignorancia, su voracidad guerrera, su bondad excesiva, su sed de justicia y su protección paterna son características personales exaltadas con orgullo pues “pese a ser todo *eso*, él luchó por los mexicanos.” En la obra, en cambio, se evaden los calificativos de bruto y hombre primitivo. El Centauro es héroe del pueblo, aunque no tenga el poder de Carranza u Obregón, ni la excelente retórica del oriundo de Navojoa, Sonora.

Al final del capítulo anterior se finalizó que Martín Luis Guzmán no intentó restañar la imagen del personaje histórico en favor del literario; del mito social en favor del legendario, sino de concebir, en su magnitud humana, un fenómeno social a través de sus actores y se concluyó con una interrogante en la que se planteaba ¿si era posible, desde el plano literario, dar solución a un problema teórico e ideológico? Preguntaba si ¿obras como la de Guzmán o Campobello dieron explicación al suceso revolucionario o simplemente escribieron de él? El ingreso de los héroes de la Revolución mexicana en la galería mítica nacional fue tarea imposible en los años treinta debido a la naturaleza contradictoria de sus actores, a los paradigmas políticos que cada grupo planteaba, así como a las riñas personales sostenidas entre ellos. No fue posible incorporarlos en un solo grupo, pese a que en el hecho real combatieron contra Victoriano Huerta, 1910-1917. La definición ideológica perfiló sus acciones en favor de un proyecto político específico, dejando a los otros fuera. Veamos, pues, si es posible detectar la naturaleza simbólico-ideológica en la novela de Nellie Campobello.

Los espacios ficcionales “representan” espacios conocidos por el ser humano; mundos narrados que le referencializan su propia existencia y con los que se identifican. Sin embargo, es necesario acotar que esa relación texto-contexto, lector-emisor, se establece de manera oscura. Para decirlo en términos de Roland Barthes, el mito<sup>28</sup>, el

---

<sup>28</sup> El mito histórico tiene la característica esencial de “fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología [...] Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión el mito histórico tiene la característica esencial de “fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología [...] Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica”, Roland Barthes, “El mito hoy”, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 237-238. Para Ferrater Mora los mitos, en los estudios modernos, “pueden no ser verdaderos en lo que cuentan, pero son verdaderos en otro sentido: en que cuentan algo realmente acontecido en la historia, es decir, la creencia en mitos. En otras palabras, los mitos fueron considerados como hechos históricos: su verdad es una verdad histórica”, *Diccionario de filosofía*, México, Hermes, 1993.



símbolo<sup>29</sup> y la ideología halladas en un texto siempre son *opacas*, el flujo simbólico nunca es directo, no se trasparenta en la cultura, sino que se desdobra y transfigura (lo *corrompe*).

Y más adelante agrega:

El mérito de Flaubert [...] es haber dado al problema del realismo una salida francamente semiológica [...] Como ideología, el realismo literario no depende en absoluto de la lengua hablada por el escritor. La lengua es una forma y no podría ser realista o irrealista. Todo lo que puede ser es mítica o no, o incluso, [...] contramítica [...] Lo adecuado sería, sin duda, definir el realismo del escritor como un problema esencialmente ideológico [...] El lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo. Esto debería imponer a la crítica la obligación de usar dos métodos rigurosamente distintos: es necesario tratar el realismo del escritor o bien como una sustancia ideológica [...], o bien como un valor semiológico [...] Lo ideal sería evidentemente conjugar esas dos críticas; el error consiste en confundirlas.<sup>30</sup>

*Apuntes...*, agregaba en el apartado anterior, procuró la creación de una leyenda que desmitificara la imagen deleznable que de Villa se tenía. Ante la fama de bandolero se impuso la de *Robin Hood*, ante la de asesino, la del *militar justo* obligado a la ejecución de orozquistas, de pelones o de carrancistas en el cumplimiento de su deber y por su amor a la causa revolucionaria. Es decir, en *Apuntes...* se establece una construcción narrativa *realista desmitificadora*, tal como señala Roland Barthes, pero en la que ingresa otra *mitificación*: la leyenda blanca. Nellie Campobello (la narradora) ejerce ese doble juego discursivo en el que restablece la figura de Villa como un buen hombre mediante tres acciones concatenadas: restablecer la leyenda blanca atacando la leyenda negra y creando una épica. El juicio indudablemente agudo, profundamente perspicaz, de la autora atraviesa los tres pilares que hasta hoy en día constituyen el mito de Pancho Villa. A este respecto señala Friedrich Katz:

Los primeros años de la vida de Villa permanecen envueltos en el misterio. Esto se debe en parte a que, a diferencia de otras figuras principales de la revolución, Villa fue durante muchos años un forajido y como tal recorrió vastas zonas del norte de México [...]

Existen básicamente tres versiones de esos primeros años, a los que llamaré la leyenda blanca, la leyenda negra y la leyenda épica. La leyenda blanca, basada en gran parte en los recuerdos del propio Villa, lo retrata como una víctima del sistema social y económico del México porfiriano, a quien las autoridades impidieron, a pesar de sus esfuerzos, llevar una vida tranquila y obediente de la ley. La leyenda negra lo describe como un malvado asesino, sin ninguna cualidad redentora. La leyenda épica, basada en buena medida en las canciones y tradiciones populares que al parecer surgieron sobre todo durante la revolución, pinta a un Villa como una personalidad mucho más importante en el Chihuahua prerrevolucionario que su propia versión o que la leyenda negra. Lo que las tres leyendas tienen en común es que no se basan en

---

<sup>29</sup> Suele usarse el término símbolo como la caracterización particular de un signo, así como por la intención con que el sujeto lo utiliza, el símbolo significa: “figura por medio de la cual se designa una realidad con la conciencia de que hay entre ella y el símbolo utilizado una distancia que solamente puede ser colmada en un acto práctico [...], que el símbolo es un vehículo y que, por consiguiente, no puede confundirse ni con la cosa simbolizada, ni con el acto psicológico que lo simboliza, ni tampoco con la concepción a que el símbolo se refiere o con la significación que anuncia”, José Ferrater Mora, *Diccionario...*

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Mitologías, op. cit.*, pp. 231-332.

documentos contemporáneos, sino más bien en reminiscencias, canciones populares, rumores, memorias y testimonios de oídas. También tienen en común que ninguna de ellas es enteramente coherente consigo misma.<sup>31</sup>

Ahondando en estas tres versiones sirva el ejemplo que a continuación expongo del primer capítulo de *Apuntes...* titulado: “De dónde surge el hombre de guerra”, en él señala la narradora de Villa que:

Su rebeldía era clara y limpia; las aves también la sienten cuando la mano del hombre las aprisiona [...] Villa *huyó por ese miedo* que todos los jóvenes pobres tuvieron a la leva [...], continuó su rebeldía en las ciudades. Vino sonriente, con la seguridad que sólo tienen *las gentes que han sufrido*. México representaba el aspecto de una cárcel: *sus hijos estaban encadenados*. Los hombres que gobernaban eran fuertes. Villa, siguiendo a Francisco I. Madero, *supo que con palabras y manifiestos nada se haría* [...] *Aunque la leyenda recompuesta diga y afirme, antes de esa época no existió Francisco Villa*. Indudablemente, del muchacho rebelde de 1893 nacía en bravo coronel de 1911.<sup>32</sup>

Si observamos el fragmento encontraremos que en las tres leyendas mencionadas por Katz: él “huyó por miedo a la leva”, “sufrió en un México gobernado por hombres fuertes”, fue obligado a seguir el camino de las armas bajo la guía del mártir revolucionario y, por último, “aunque *la leyenda recompuesta diga y afirme...*” ¿Qué dice y afirma esa leyenda recompuesta? ¿Ante qué cuestionamientos quiere responder la narradora de *Apuntes...*? Tal como explica Katz, ninguna de las leyendas desarrolladas sobre Villa tenían un sustento documental en la época de Campobello, los archivos con los que contó Katz le permitieron explicar el porqué de dichas leyendas, en cambio la narradora echó mano del método empírico, de la voz popular, de las historias públicas y contadas del norteño. De ahí que la presencia oral sea tan evidente en la obra de la autora: “...así decía la blanca tierra del desierto de Chihuahua [...] que cada uno valía por diez de los mejores”, expresión que recuerda los cantares de gesta medievales. En el pasado, para los juglares, la invencibilidad de los guerreros, la extraña fortaleza de sus héroes, tenía una explicación mágica y fantástica; mientras que para la narradora Villa poseía esa fortaleza que “hacía temblar a los caciques” gracias a su espíritu “idealista” y a su talento nato de guerrero invencible; su sed de justicia animaba su “agilidad guerrera”.

La leyenda blanca de *Apuntes...* encuentra una explicación cimentada en la voz popular: “Estas o parecidas palabras repiten ahora los patriotas, los viejos que hoy pasean su cabeza blanca por los campos que ayer regaron con su sangre de adolescentes e idealistas”. La bondad (característica esencial de los héroes medievales) natural en Villa

---

<sup>31</sup> Friedrich Katz, *op. cit.*, pp. 15-22.

<sup>32</sup> Nellie Campobello, *Mis libros, op. cit.*, pp. 381-382. El subrayado es mío.

sufre embates y traiciones: “La envidia comenzó. A todos molestaba su agilidad guerrera [...], intentaron molestarlo”, alude al altercado con Garibaldi.<sup>33</sup> Sus aparentes amigos, como en la trágica historia de *El cantar de los nibelungos*, lo traicionan. Como Sigfrido, es vencido sólo por la envidia y la maledicencia de sus compañeros de guerra. Garibaldi, Orozco, Victoriano Huerta, Carranza y Obregón formarán parte de sus éxitos y sus fracasos. La trama de ambas obras abordará los momentos en los que se consolidó la traición por parte de cada uno de sus antiguos compañeros de armas. Y cada uno de ellos destacará una virtud del héroe con la que se sobrepone a las acciones de los otros.

Villa combatió junto con Orozco en la Toma a Ciudad Juárez y obtuvo la victoria, pero luego fue obligado a pelear contra él,<sup>34</sup> después de la traición planeada contra Madero y en la que se vio inmiscuido. Su lucha contra la traición, la mentira y la injusticia constituirán núcleos emocionales del personaje, sus móviles estarán razonados en función de la verdad, de la justicia y de la lealtad hacia la causa revolucionaria, sus acciones nunca serán particulares (actitud actoral percibida con mayor claridad en la obra de Martín Luis Guzmán). Al mismo tiempo, el enfrentamiento de Villa con el resto de los actantes permitirá el giro, el doblar en la trama, la transfiguración de la historia y, por tanto, la transformación de las acciones del personaje principal y los secundarios.<sup>35</sup>

La construcción de la leyenda blanca se organiza mediante *circunstancias* (de Pancho Villa contra los *otros*) que desembocan en la formulación del héroe; que actúa con “la transparencia de su espíritu” y “la nobleza del alma”. Tiene un carácter irascible, pero honesto; ante el lector aparece como un hombre de excepcional valor, aguda inteligencia y de enorme fuerza física. En contra parte, Venustiano Carranza, *alter ego* de Villa, es

---

<sup>33</sup> Garibaldi, personaje (opositor) que aparece en *Apuntes... y Memorias...* Tanto Nellie como Guzmán narran la misma anécdota: Garibaldi desarma a un soldado de Villa, el joven se presenta ante el Centauro, le explica lo sucedido, el general envía una carta al extranjero en la que pide la devolución de las armas de su soldado, éste se niega, Villa se presenta en el campamento contrario con apenas unos cuantos soldados, golpea con el fuste al italiano y éste, humillado frente a su tropa, devuelve las armas al campesino.

<sup>34</sup> Pascual Orozco combatió eficazmente en la toma de Ciudad Juárez, y en 1912 se rebeló contra Madero, quien envió al general Victoriano Huerta a combatirlo. Finalmente fue derrotado. Evento narrado en las dos obras.

<sup>35</sup> Definiremos el término *personaje* como una entidad construida que produce un efecto de sentido del orden de lo moral o psicológico. Lo simbólico no pertenece propiamente al personaje sino a la lectura que de éste se hace. El personaje es, también, una entidad narrativa lograda por estrategias discursivas o narrativas. Éste se concibe como tal mediante la combinación de semas idénticos que atraviesan repetidamente en un mismo nombre propio y parecen fijarse a él. Se distingue de una persona por su esencia fictiva, se rige en sus acciones de manera semejante a la naturaleza humana, y en ella, el lector encuentra el puente de comprensión de los móviles, emociones y características, acciones, deseos, pensamientos de éste. Llamado también *actor* (Beristáin), *sujeto* por Greimas, *actante* por Lucien Tesnière. Luz Aurora Pimentel, *El relato...*, pp. 59-94. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica*.

avaricioso y dictatorial, viejo y lento. Este personaje opuesto a Villa opera en distintos niveles: rasgos físicos, dimensión moral y desarrollo de la trama. Elementos que permiten la codificación de, tal como sucede en el espacio diegético, una dimensión ideológica en la que los personajes sirven de gozne para dicho efecto. La leyenda blanca planteada a través del personaje Pancho Villa, su tratamiento narrativo, responde por un lado a la leyenda negra que “desvirtuó a un personaje histórico real” y, al mismo tiempo, establece una lectura ideológica sobre el acontecimiento histórico, mucho más evidente que en los espacios diegéticos analizados en los apartados anteriores de este mismo capítulo. Dos lecturas se desdoblaron: la de Pancho Villa, su vida y obra (del personaje) y otra global (de la trama) que se integra en un solo orden moral, simbólico e ideológico de la revolución mexicana.

Cabe decir que los personajes, pese a que sean en realidad otra estrategia narrativa, permiten la proyección, *en su ser y hacer*, de acciones semejantes a las humanas que el lector reconoce y las cuales acepta o no. Esa caracterización humana procura la decodificación del argumento y establece un pacto de inteligibilidad al momento de narrar, por lo que construir personajes “profundamente humanos”, llenos de contradicciones, vitales, con alcances psicológicos, permite crear una dimensión referencial en la que el lector comprende las acciones del personaje, sus razonamientos y deseos (esto sin ser tan transparente). El lector toma una postura ante esas acciones que se proyectan en el nivel simbólico, moral e ideológico-histórico. En este sentido, quizá la narradora de *Apuntes...* configura un personaje demasiado perfecto, lleno de virtudes, claro en sus decisiones, motivado por una sola causa social, físicamente perfecto, moralmente intachable, invencible en el mito, ideológicamente consecuente. De tal manera perfecto, que las imágenes donde se concibe a Pancho Villa impiden que el lector asuma sin poner en tela de juicio al héroe, estando más cercano al caballero medieval que al ser contemporáneo.

La falta de redondez y profundidad del personaje, la carencia prismática en su comportamiento, su naturaleza recta, la repetición de sus acciones guerreras provocan cierta duda por parte del lector de la verdadera capacidad del héroe, palabras como: “magnífico”, “increíble”, “tolerante”, “educado”, “bravo militar”, “genio estratega”, “perspicaz”, “admirable jinete”, “guerrero perfecto” abundan, mientras que la justificación de sus derrotas son minimizadas:

En Celaya se libró una batalla en la cual los que aprovecharon el campo se creyeron vencedores. También han pretendido hacer alarde de estrategia, pero no han dicho que no tenían

enemigo al frente, que el que había se retiró porque carecía de parque. De hecho no tenían enemigo [...], en honor a la verdad [...] la batalla fue ganada por los villistas, quienes abandonaron el campo por falta de parque, a pesar del triunfo obtenido.<sup>36</sup>

El personaje aparece rodeado de feroces enemigos, viejos dictadores, ricos gordos y traidores contra los cuales tiene que pelear incansablemente:

Los políticos de Sonora, con sus calumnias y sus lenguas empapadas de bacanora, habían logrado envanecer a los mediocres generales que una vez en contra del general no hicieron otro papel que el de traidores. Muchos de ellos [...], hombres de gran valor, fueron asesinados por los mismos carrancistas [...] Villa y su gente habían peleado contra la usurpación y derrocado a Huerta. Tenían los derechos que tiene el pueblo cuando derriba a sus opresores. Ellos eran el pueblo, eran la masa campesina que venía a la ciudad a imponer su ley. El Primer Jefe, mero continuador porfiriano, disfrazado de revolucionario, no había hecho otra cosa que retratarse en diferentes posturas [...] El señor de las barbas [Carranza] no hacía sino decir: ‘Yo soy el Jefe, ellos no son nadie, no saben leer, seré Presidente’ [...] Villa, en cambio, no dijo nada, pero organizó gobiernos civiles [...] Villa era un verdadero soldado.<sup>37</sup>

La defensa de Villa, según el párrafo expuesto, entraña la defensa de una clase social: “Ellos eran el pueblo” afirma la narradora, y si el pueblo había derrocado a Victoriano Huerta tenía derecho a gobernarse. Si bien el argumento narrativo es políticamente endeble, está claramente sostenido en sus hechos de armas. Los ejércitos en combate habían surgido de la sociedad rural mexicana, si ellos habían contribuido al derrocamiento del usurpador era lógico que, en las leyes de la justicia social, tuvieran acceso a los beneficios de su triunfo. Es decir, la argumentación ideológica se perfila con mayor fuerza y eficacia que aquella elaborada en la identidad de los personajes.

La trama es eficaz en su argumentación ideológica, en su sostén moral, en la construcción del personaje épico y legendario, mas no en el perfil humano del protagonista. Sus acciones, imantadas de honradez, de valor y de osadía, toman magnitudes hiperbólicas, excesos articulados con mayor claridad cuando el personaje cae en desgracia. Después de ser el guerrero aclamado por el pueblo es perseguido por sesenta mil soldados extranjeros y nacionales sin que ninguno de ellos pueda encontrarlo.<sup>38</sup> Sumido en el infortunio su espíritu se yergue ante la adversidad:

Villa, con unos cuantos, seguía días y días su caminata interminable. El 6 de abril cayó tan fuerte nevada, que el cuerpo del herido quedó materialmente cubierto. La lluvia era constante y fría. El día 7 de abril salió el sol y con él vino el deshielo: el frío fue más fuerte, el viento más crudo, el suelo resbaladizo, las veredas intransitables, y así seguían aquellos fieles hombres llevando en hombros a su jefe. La nieve cayó sobre el herido y se volvió agua cuando el sol

---

<sup>36</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p 451.

<sup>37</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 449.

<sup>38</sup> La narradora se refiere en este momento de la historia al asalto a Columbus y al ingreso del ejército norteamericano a México en busca del agresor. Villa, en este momento, siendo ya nuevamente un perseguido, adquiere mayor fuerza en la narración de la autora.

había salido. Las cobijas estaban mojadas. Tuvieron que detener la marcha, bajar al herido y ponerle encima una mantilla gruesa de los sudaderos de su caballo. Con el agua que brotaba de las quebradas de la sierra, le lavaban las heridas. Al ver uno de los hombres de su escolta que tenía coágulos de sangre vieja, quitándose su mascada del pescuezo, le amarró fuerte la parte de arriba de la pierna y le dijo: ‘Aguántese mi general que le va a salir lo malo’, le apretó con fuerza, y la sangre le brotó de la herida con fragmentos de hueso. Esta cura le valió días de descanso.<sup>39</sup>

Hay una traslación en el perfil del personaje humano al homérico. La restitución de la dañada imagen de Francisco Villa se limpia con su leyenda épica. De esta manera, el lector tomará, ante las acciones de los personajes, una postura no sólo moral sino ideológica que se bifurca en dos dimensiones que se ponen en acción al momento de leer la obra: una intertextual y otra extratextual. La intertextual explica el porqué de las actitudes del protagonista. Pancho Villa tenía razones sociales de justicia popular para oponerse a Carranza y a todos los ricos, traidores y oportunistas. Extratextualmente se revela no sólo la vida y la participación de Villa en la guerra, sino la historia de una revolución, su triunfo y su fracaso. En el nivel ideológico, se desprende una explicación sobre las contradicciones político-sociales del momento cristalizado en los personajes de *Apuntes...*

Por otra parte, la leyenda negra de Pancho Villa postula cinco argumentos que son abordados por la autora: a) Villa no huyó de la Hacienda del Gogojito por haber defendido a su hermana, sino por haber matado a un amigo suyo a la edad de 16 años, b) huyó de su casa por haber robado ganado a los 14 años de edad, después de cumplir su condena, c) Celia Herrera, parienta suya, lo “pinta como un hombre sediento de sangre y un asesino sin escrúpulos”, d) don Abraham González nunca le pidió a Villa que participara en la revolución, sino que, perseguido por la justicia, se sumó a los hombres de Orozco, e) se le juzga por ser un hombre analfabeto.<sup>40</sup>

La narradora responde tocante al origen de Villa: “a los diecisiete años pagaba con su sangre el haber nacido fuerte y rebelde” —nada dice en realidad respecto a su actitud asesina—. Es ambigua la respuesta de la autora: “el monte fue su refugio.” La autora admite que vagó y que: “Mataban rurales, asustaban a los jefes políticos y a los ricos. Robaban animales sin dueño, el ganado salvaje nacido allí, perteneciente a quien primero lo tomaba.” Refuta medianamente la fama de cuatrero y la justifica diciendo que los animales no tenían dueño. No responde si efectivamente Villa huye luego de haber herido al dueño de la hacienda. De su incultura escribe: “deseo aclarar que Pancho no era analfabeto, pues

---

<sup>39</sup> *Ibid., op. cit.*, p. 466.

<sup>40</sup> Friedrich Katz, *op. cit.*, pp. 20-21.

infinidad de veces le vi escribir recados sobre el mostrador de la tienda”. Si fue Abraham González o no quien incorporó a Villa a la guerra, pese a que exista documentación histórica que avale este hecho,<sup>41</sup> tampoco lo da por sentado. La estrategia seguida por la narradora consiste en que lo hermana con Madero —icono de la historia—. Madero da a Villa carta de naturalización dentro de la guerra, le concede derechos en su ingreso a la revolución y avala su presencia: “Madero manda decir a Pancho Villa que venga en el acto. De la llegada de Villa a la Revolución, nace el ataque a Ciudad Juárez”, en este punto la narradora recurre a este tópico a lo largo del texto. Nos encontraremos de forma recurrente frases como: Villa era un “fervoroso maderista”, “demasiado apto, obedecía a Madero”, “luchaba en la revolución por el maderismo”; la declaración tiene alcances profundos, pues explica ya en el primer capítulo que los revolucionarios instalados en el poder (Obregón y Calles) argüían ser revolucionarios al estilo maderista; es decir, que su raíz revolucionaria se encontraba instalada en el pensamiento de los liberales del siglo XIX, estableciendo con ellos una continuidad histórica que les daba derecho a gobernar y a llamarse revolucionarios.

Si Villa manifestaba este fervor maderista significaba que, en el orden de lo político, luchó por lo mismo que aquellos que se hacían llamar revolucionarios entre los años de 1920-1936, años en los que fue eliminado del discurso oficial. ¿Cuál sería entonces el cuestionamiento de los políticos que eliminaron a Villa? Para la autora se hallan en la composición emocional, física y moral de sus detractores.

La caracterización de Carranza, las virtudes de anciano, adusto y serio, adquieren un carácter negativo, pues aparece como un “viejo egoísta”, inepto en el arte de la guerra. Era un hombre “maligno” que imponía respeto. Los conflictos entre Villa y Carranza tienen que ver con el desarrollo de la guerra y con la ineptitud y el orgullo ciego no de Villa, sino de Carranza, al querer imponer su visión sobre la guerra sin conocer el campo de batalla. Villa se mostraba “demasiado tolerante” frente a Carranza, mientras que el viejo, “en su furia y envidia”, delataba sus sentimientos en cada palabra, “actuaba con mala fe política e ineficacia militar”. El tipo de argumentos esgrimidos por la narradora, más por la pasión que por la articulación de una argumentación histórica o literaria, vuelve demasiado brusco el contraste Carranza/Villa, por ejemplo: Villa “lo toleró como se hace con el ama de llaves o con la criada vieja y achacosa, pero en el momento dado le suelta estas palabras: ‘Dejo el

---

<sup>41</sup> Cfr. Biografía de Friedrich Katz, *Pancho Villa*, ts. I y II.

mando de la División, a mí que me fusilen””. El maniqueísmo afecta la recepción de la lectura. La falta de argumentos políticos e históricos, el uso exacerbado de adjetivos peyorativos a Carranza pueden evidenciar una falta de rigor crítico e ideológico. Asimismo, la redundante caracterización de los personajes, pese a que intente funcionar como una anaforización, empobrece el relato. En este sentido, la restitución de Villa dentro de la leyenda blanca requiere de otro cimiento, para lo cual la narradora utiliza la leyenda épica.

El título de *Apuntes militares...* explica el sentido de la obra, el uso de la leyenda épica apuntala de manera incuestionable los hechos que llevaron a la gloria al Centauro que lo instala en la esfera del mito. A este respecto el historiador Friedrich Katz señala que la leyenda se edifica bajo los siguientes hechos:

La leyenda negra y la leyenda blanca tienen en común que no atribuyen a Villa ninguna importancia política o social antes del estallido de la revolución mexicana. En cambio la leyenda épica afirma que, ya en sus años de bandido, se había convertido en ídolo del campesinado de Chihuahua y azote de Terrazas.<sup>42</sup>

Líneas abajo Katz cita el trabajo del periodista norteamericano John Reed, promotor entusiasta de la leyenda épica:

Un inmenso cuerpo de leyendas populares creció entre los peones en torno a su nombre. Hay muchas canciones y baladas tradicionales que celebran sus hazañas; se puede oír cantar a los pastores alrededor de sus fogatas en la noche, repetidos versos que les legaron sus padres o componiendo otros extemporáneamente. Por ejemplo, cuentan la historia de Villa, encolerizado al oír hablar de la miseria que padecían los peones de la hacienda de Los Álamos, reunió un pequeño ejército y cayó sobre la casa grande y saqueó y distribuyó el botín entre los pobres.<sup>43</sup>

Efectivamente, el sostén de la trama recae en la historia militar de Villa, en su avance sobre la geografía nacional, en su potencia guerrera, incuestionable aun para sus críticos. La mayor parte de la narración cimienta sus bases en sus hechos de armas, mientras que para Guzmán es uno de los cinco ejes que articulan su importancia. En Guzmán se encuentran: a) sus antecedentes de juventud, b) su ingreso a la revolución y sus acciones dentro de la guerra, c) su postura política, d) la defensa de sus ideales y e) el fracaso de su lucha.

En realidad, la vértebra del relato se encuentra no en *el ser del personaje* sino en *su hacer*. Temáticamente diré que el personaje conquista territorios sitiados por los federales durante casi dos años, una vez lograda la rendición de los pelones se trastoca la trama, pues comienza el ocaso del personaje y su transformación de héroe de la revolución en

---

<sup>42</sup> Friedrich Katz, *op. cit.*, p. 21.

<sup>43</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 21.



guerrillero perseguido por el ejército nacional e internacional. Una estela de polvo, una travesía increíble, cierran la leyenda.

Los escasos diálogos en los que la narradora omnisciente permite concebir en su magnitud al guerrillero, éste habla un correcto español, nada brusco en su tono y poseedor de una clara coherencia:

Compañeros: aquí tienen el tren que yo les pintaba, para nuestro avance sobre Ciudad Juárez; de lo demás yo respondo, Juárez es nuestro en veinticuatro horas, Villa dice a Carranza: ‘No podré auxiliar a Natera hasta dentro de cinco días, el transportamiento de la tropa lo requiere así’ [...] Con toda franqueza añade: ‘¿Quién les ordenó a esos señores que fueran a meterse en lo barrido, sin tomar seguridad del éxito sabiendo usted y ellos que tenemos todo para lograrlo?’ Y sin abandonar su modo, explica que Urbina no puede ir a Zacatecas porque no se entendería con Arrieta [y] concluye con palabras de tal ternura para sus soldados: ‘Yo deseo cuidar a mis soldados porque son muchachos que han luchado mucho, señor Carranza.’<sup>44</sup>

Nuevamente se nos presenta un Pancho Villa desconocido. La “refinada” personalidad labrada en la narración poco tiene que ver con el Pancho Villa acreditado en cualquiera de las tres leyendas que explican su existencia histórica. La emisora (Nellie Campobello) utiliza la información conocida en las leyendas, pero no la desglosa, sino que la da por sentada —la información cultural que el lector posee de la Revolución y de Villa—. No se detiene en detalles, sino que se constriñe al desarrollo de la trama. La velocidad narrativa, el exceso de nombres sin referente, la condensación histórica, frente a la abundancia de digresiones, afectan su obra.

Sin embargo, la aportación de Nellie Campobello se encuentra en la recuperación de Pancho Villa a través de la integración de sus tres leyendas. La construcción del general permite conclusiones complementarias en lo simbólico-ideológico, lecturas que se amalgaman en una sola sobre la Revolución mexicana *villista*. Lectura simbólico-ideológica por medio de la cual explica causas y consecuencias de la revolución en seis rubros específicos: a) su origen: “La calumnia contra Francisco Villa ha cundido. Su vida solitaria y miserable, de constante rebeldía, ha sido tema de las mentes inquietas que insisten en explicar lo inexplicable para el mismo Villa”; b) su contribución en el derrocamiento del porfiriato y del huertismo: “México necesitaba quien derrocara al ejército de un tirano y así lo hizo”; c) en el apoyo dado a Madero: “Villa le prometió fidelidad [...] pues era un maderista demasiado apto y fervoroso”; d) las pugnas entre revolucionarios: “Le buscaron motivos y un día quisieron fusilarlo”; e) en la importancia del movimiento armado villista encarnado en Pancho Villa; es decir, contra la revolución

---

<sup>44</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, pp. 427-428.

que en el norte de México se desarrollaba: “De todas partes se rendían zapatistas y palaeccistas; sólo Villa era el hombre fuerte y tenaz de siempre. A pesar de todos sus grandes reveces y sinsabores, deshecho por Obregón en Celaya, perseguido por todo el ejército de Pershing,<sup>45</sup> batido por Murguía, seguía siendo el único objetivo de cuarenta mil hombres al mando de Diéguez: era siempre el peligro cercano e inminente”; f) y en el desenmascaramiento de la “verdadera naturaleza” de Carranza, así como el influjo de Obregón y Calles contra de Villa: “Los hombres de Sonora gritaban y declaraban en los periódicos que Villa se llamaba Doroteo Arango, que había sido bandido, que no era hijo de matrimonio, que había sido leñero. Los generales acarranzados, a quienes sólo debería haberles preocupado lo que Villa era en el campo de batalla, se persignaron [...] retorciéndose el bigote. Nos iremos con Carranza, un señor que tiene su barba blanca y larga y sus lentes de oro”.

Intentar explicar la existencia de Villa, la desmitificación de su persona necesariamente alude indirectamente al fenómeno armado, del que se hace otra lectura. El “triumfo” de la Revolución siembra en las esferas simbólicas de la sociedad una lectura de su propio pasado. Escribir la vida de armas de Pancho Villa, darle un rigor cronológico, significó un intento serio y una hazaña histórica perteneciente a Nellie Campobello. Esta es, quizá, la mayor aportación de la autora, pese a su maniqueísmo, al limitado uso de argumentos, concibe una semblanza general de Pancho Villa durante la Revolución y por consiguiente de ésta, una historia explica la otra. Asimismo, si Pancho Villa es pieza clave en el suceso armado, su destino, su historia personal, forman parte de esa lectura *opaca, corrompida* de la Revolución mexicana.

La construcción de la dimensión actoral en esta obra y la explicación del personaje vertida en la voz narrativa responde a un enjuiciamiento del fenómeno revolucionario y por tanto a una explicación histórica, acaso no satisfactoria ni en método ni rigor para los historiadores, acaso falta de artificio para los literatos, pero cercana a una necesidad ideológica, no sólo de Campobello, sino de muchos otros que habían intervinieron en la guerra civil. Explicar el papel que desempeñó Villa en la revolución significa proponer una nueva interpretación histórica sobre el suceso, comprenderlo y analizarlo. Atender a su desarrollo significa desentrañar las propuestas políticas que cada facción revolucionaria tuvo. Meditar sobre sus motivaciones políticas: ¿cuáles fueron sus objetivos? ¿Para qué

---

<sup>45</sup> Campobello refiere en este capítulo el asalto a Columbus y la persecución de Villa por el ejército norteamericano y por el nacional. Campobello, *op. cit.*, pp. 459- 475.

sirvió su lucha? Movimiento cuya abstracción y condensación recae en la figura de Villa y sus detractores. Es decir, desarticular su construcción simbólica y comprender su naturaleza ideológica implicaría, en esa semántica de las expansiones, en la decodificación de sus signos, comprender la naturaleza de la Revolución mexicana, sus contradicciones, su carácter humano.

La defensa de Villa, como se explicó en el apartado II. “Biografía/autobiografía, relato histórico/retrato literario, implicó una argumentación personal y familiar por parte de la autora —no se olvide que su padre y hermano fueron villistas—. *Apuntes...* tiene este carácter permanente de alegato histórico y justificación biográfica; texto que se mueve de lo social a lo personal, de lo histórico a lo literario, de lo biográfico a lo autobiográfico, de lo histórico a lo mítico, por lo que es necesario tener presente esta multidimensionalidad textual y comprender que Nellie Campobello tuvo una clara intención de responder a muchos de los cuestionamientos hechos al villismo y a ella misma en el horizonte social que le tocó vivir. El personaje Pancho Villa cumplió así diversas necesidades ideológicas y personales de la autora, quien se encontraba como muchas otras personas, en la encrucijada ideológica entre ser ex villista y estar gobernada por facciones políticas opuestas al héroe legendario.

### **3.4 El personaje: la intencionalidad en la dimensión actoral en *Memorias de Pancho Villa***

Para Martín Luis Guzmán, Villa es parte del suceso revolucionario que no acaba con la eliminación política de éste, sino con la construcción posrevolucionaria de un país; es decir, mientras que para la autora el Centauro es pieza fundamental para la comprensión del hecho histórico, para Guzmán el norteño es parte de ella durante un periodo específico, prolongado en el tiempo gracias a sus aportaciones militares, de ahí se deduce que la importancia que cada autor le da a Francisco Villa es opuesta, ya que si bien en la trama de las dos obras el militar es protagonista y por tanto se cuentan los mismos hechos, la perspectiva narrativa considera la participación histórica del personaje como tangencial o esencial.

La distancia ideológica sitúa a los narradores en dos esferas distintas: la *intencionalidad* histórica de cada autor explica las estrategias narrativas utilizadas en sus discursos: voz, perspectiva, punto de vista, narrador elegido, etc. Campobello concibe la

revolución como la insurrección del norte, Guzmán la entiende como un fenómeno social que transfiguró la faz nacional —*Apuntes...* sólo se refiere al norte de México—. En *Memorias...* se cuenta la travesía de Villa por el territorio nacional, su ingreso a la capital del país, su derrota política, sus conflictos con la Convención de Aguascalientes, su tránsito por Celaya, donde es vencido y finalmente su soledad político-militar que lo sumerge en la sierra de la que años antes había salido para incorporarse a la revolución—. La referencia histórica que los alienta entraña una intencionalidad creadora. Paul Ricoeur aborda este aspecto y aclara lo siguiente:

Es su intencionalidad específica. ¿Qué decir de eso? Quiere decir que, por más ficcionalizada e institucionalizada que sea, la historia se coloca bajo una coacción específica [...] La investigación, bajo la coerción del archivo modela la ficción y la ideología del relato, el cual, al no dejar de ser relato [...] no deja de re-ficcionalizar, y de re-ideologizar [...] Ahora bien, la coacción del archivo se manifiesta al nivel del léxico de los papeles en la concepción de papeles inauditos, inéditos, no porque sean ficticios, sino porque fueron, precisamente reales.<sup>46</sup>

Carlos Thiebaut, en “Las intenciones de la ficción”, agrega que un procedimiento narrativo obligado en cualquier construcción discursiva ficcional parte de una intención. Manifiesta que la forma discursiva elegida por un autor busca crear un mundo verosímil y asimismo entraña una intencionalidad en su proceso constructivo a partir de la cual escribe —objetivo de su creación—, particularmente materializado en sus personajes. Señala:

No es irrelevante que un género literario mayor, nacido de las circunstancias históricas de la modernidad, la novela, haya puesto en primer plano lo que conocemos como el criterio de verosimilitud, modificando y cualificando la temática clásica de *mimesis*. Que algo sea verosímil —parecido a la verdad—, y el cómo y el por qué lo sea puede entenderse fuera del contexto del ajuste de referencia: en un relato verosímil hablo del mundo [...] sólo como forma parecida a ellos [...]

El modo de lenguaje empleado y el tipo de ajuste de referencia, apuntan, pues, a ámbitos de problemas en los que encontramos un amplio abanico de posiciones y posibilidades: apuntan [...] a un espectro de maneras de referir al mundo [...] maneras de nombrar el mundo y la vida humana que han encontrado especial acomodo cultural en determinados modos que han configurado géneros literarios y tradiciones discursivas con mayor o menor potencia [...]

La intención particular (histórica, social y psicológicamente determinada) [...] no será siempre opaca y, en cualquier caso, y si aconteciese que la pudiéramos conocer por otro texto de esos autores donde la refieran, sería siempre susceptible de ulteriores cuestionamientos, pues sería siempre algo que un texto nos dice sobre la intención que gobernó la producción de otros textos [...] Así, si no es la intención psicológica del autor, será otro tipo de intencionalidad lo que busquemos y el motivo por el que la busquemos será, también, de orden diverso”.<sup>47</sup>

Es decir, que la *intención* del autor al escribir, su procedimiento narrativo, punto de vista y perspectiva están en función de objetivos concretos que trascienden tanto el *efecto de*

---

<sup>46</sup> Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, op. cit., pp. 139-140.

<sup>47</sup> Carlos Thiebaut, “Las intenciones...”, op. cit., pp. 35-37

*sentido*<sup>48</sup> como diégesis secundarias en favor de la construcción mayor del discursivo: espacios, personajes, tiempo y voz narrativa. Asimismo, la intención, señala Paul Ricoeur, está distribuida entre los diferentes niveles o dimensiones narrativas:

Los relatos reales [se refiere al histórico, semejante al ficticio], producidos por las culturas, pueden mantenerse más cerca o, al contrario, apartarse sensiblemente de la comprensión impuesta por la antropología espontánea del lenguaje ordinario, la cual sólo estructura el sistema de los papeles narrativos en la medida en que, al mismo tiempo, los limita [...]

*La ficción no consiste solamente en inventar situaciones y papeles que, por su novedad, superan los recursos de la nomenclatura que codifica la comprensión media de sus acciones. La invención de la intriga, en efecto, es un procedimiento infinito, a diferencia de la posibilidad, finita, de los papeles [El subrayado es mío].*

La ficción, en la actividad narrativa, se halla entonces lejos de limitarse a inventar papeles que transgredan la nomenclatura. Ella se inserta entre el enunciado y su objeto [...] Uno de los recursos del relato de ficción, en efecto, al menos en la tradición romanesca, es el de desdoblarse al autor real, objeto de biografía, y al narrador, que es al mismo tiempo un papel ficticio [...]<sup>49</sup>

Dicho lo anterior, entonces partimos de que el *efecto de sentido* o *personaje* vislumbra sólo una parte de esa re-ideologización y de esa otra re-simbolización. El personaje está limitado por su carácter narrativo, los códigos ideológicos y simbólicos aparecen a través del discurso total de la obra. Las dimensiones narrativas integran la totalidad ideológica y simbólica del relato que entra en acción cuando el lector descubre lo narrado; tomando en cuenta tanto el concepto de *intencionalidad* como el de *personaje* —con sus cargas particulares y sus límites— observaremos los códigos que rigen esta estrategia narrativa.

Por otra parte, Gómez de la Serna<sup>50</sup> explica que al escribir una biografía se intenta salvar la verdad por su propio valor, pese a que ésta sea brutal, que de vele el espíritu de un personaje antiheroico y con él la naturaleza perversa, bondadosa, justa o terrible de una época encarnada en sus actores. El retrato, la biografía, la memoria, deben condensar la contingencia moral, física y psíquica del *ser*, al tiempo que destaquen aspectos insospechados del biografado. Todo lo que sabemos de Villa en *Memorias...* es gracias al mismo Villa, narrador, quien despliega ante nuestros ojos íntimamente su ser y su hacer desde sus años mozos hasta su fractura con Venustiano Carranza, las zonas oscuras de su personalidad, sus actitudes inexplicables para la razón humana, bestiales son comprendidas según el punto de vista del personaje.

---

<sup>48</sup> Habrá que recordar que, pese a que un personaje tenga una referencia humanizante, es, finalmente, una construcción narrativa, un procedimiento discursivo llamado también *efecto de sentido*. Luz Aurora Pimentel, *El relato...*, p. 59.

<sup>49</sup> Paul Ricoeur, *Relato...*, *op. cit.*, pp. 130-141.

<sup>50</sup> Ramón Gómez de la Serna, Prólogo, *Obras completas*, México, Aguilar, 1993, p. 80.

La composición psíquico-moral del personaje parte de ciertos preceptos que explican su linaje, su huida del hogar materno, así como su estructura emocional. De su familia se sabe que era humilde. El narrador (Villa) cuenta el enfrentamiento con el dueño de la hacienda donde trabajaba (Agustín López Negrete) y de ahí en adelante las persecuciones policíacas y políticas ejercidas contra él. En el primer volumen, los núcleos temáticos parten del incidente arriba citado (“Desde esa época no cesaron las persecuciones para mí”), a la transformación de Doroteo Arango en Pancho Villa, concluyendo con sus primeros triunfos revolucionarios que lo preparan para ser el jefe de la División del Norte y el exterminador (militarmente) de Porfirio Díaz. Si rehacemos la trama, concluiremos que el primer volumen nos expone al joven cuatrero que vivía entre la sierra, su *modus vivendi* y su transformación militar. La primera iconización nominal se establece cuando asume su nombre de armas:

Por aquella época yo era conocido con el nombre de Doroteo Arango. Mi señor padre, don Agustín Arango, fue hijo natural de don Jesús Villa, y por ser ese su origen llevaba el apellido Arango, que era el de su madre, y no el que le tocaba por el lado del autor de sus días [...] Como yo tenía noticia de cuál era el verdadero apellido que debía haber llevado mi padre, resolví ampararme de él cuando empezaron a ser cada día más constantes las persecuciones que me hacían [...] En vez de ocultarme bajo otro nombre cualquiera, cambié el de Doroteo Arango, que hasta entonces había llevado, por este de Francisco Villa que ahora tengo y estimo como más mío.<sup>51</sup>

Una vez establecido el nombre que lo identificará, la siguiente caracterización explica su naturaleza guerrera y los rasgos morales que lo distinguirán el resto de su vida, aquellos que lo guiarán de la gloria al ocaso: “—Madrecita, yo soy un hombre que seguramente el destino ha echado a este mundo para sufrir. No espero perdón ninguno, porque mis enemigos no quieren que yo viva. Usted sabe de dónde vienen mis sufrimientos: de querer defender el honor de mi familia”. Lo que para Villa fue veneno de desgracias (la lucha por su honor manchado), después se convierte en pasión militar.

En una segunda etapa, la motivación emocional la constituye el honor, su palabra empeñada al maderismo y su lucha por la justicia, tal como sucede con Campobello. Antes de ingresar a la Revolución, ya Villa (personaje) desempeñaba la función de cuatrero bondadoso: de los “cincuenta mil pesos lo[s] fui dedicando a socorrer gentes faltas de ayuda”. Los intentos del norteño por incorporarse a la vida civil, fueron infructuosos. La muerte de amigos y conocidos a manos de Doroteo Arango lo obligaron a huir permanentemente: “Fijándome yo en aquel cadáver, pensé entre mí: ‘Si este hombre no me

---

<sup>51</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 11.

hubiera dado motivo, no lo hubiera matado””. Los rasgos básicos del personaje del primer libro son su naturaleza colérica y bravía, su analfabetismo, su necesidad de establecerse en algún lugar, hecho imposible, dadas las dificultades a las que estuvo siempre expuesto: “no tenía ni donde dormir. En mi ignorancia, iba a pasar las noches en un hoyo de donde sacaban cal”. La persecución, el acoso inexplicable para él, serán las primeras experiencias de su vida, aprendizaje rector hasta los últimos días de su existencia. Los motivos que originalmente integraron a Villa a la Revolución se transformaron de estar fuera de la ley, de su sed de justicia personal, en un fervor maderista, en la certeza de que la guerra servía para imponer justicia e igualdad social.

El punto de vista y la perspectiva que de la revolución y de sí mismo tiene Villa se hace de manera unívoca, ya que sólo se sabe a partir de su propio recuerdo, de su memoria, y no se escucha la de otro personaje que amplíe la perspectiva del relato. Por ejemplo, la discusión sostenida con Garibaldi, la misma que se repite en la obra de Campobello, alumbra esa naturaleza íntima y social que lo alienta:

—Señor Garibaldi, que esto le sirva a usted de ejemplo para que otra vez sepa que los mexicanos no consentimos ser ultrajados por ningún extranjero, y para que alguna vez, si llega ese caso, pueda usted decir, para orgullo de mi patria y como cosa que le consta, que México cuenta con hombres de resolución dispuestos a dejar la vida en cualquier lugar por defender el buen concepto que tienen formado de esta nuestra raza y de este nuestro valor las naciones extranjeras [...] y que todos los extranjeros que traten de humillarnos nosotros les demostraremos, como yo a usted, que no son hombres para el caso.<sup>52</sup>

La iconización opera en doble sentido, Pancho Villa, bandolero y asesino, adquiere el carácter de defensor de la patria y, más allá de su lenguaje redundante y arcaico, la exposición de sus ideas produce un efecto de re-semantización constante no sólo sobre el héroe perfilado en dicha obra, sino de quienes hicieron la revolución. La fama de una revolución carente de ideología, principios y objetivos se encuentra con esta otra ideológicamente patriótica, sustentada en preceptos tales como el orgullo, la valentía, la hombría, la nación, el ser mexicano. La caracterización física, en este sentido, tiene menor peso dentro de los objetivos narrativos. La configuración actancial establece paradigmas abstractos (emocionales e ideológicos) en el orden de lo ético-político. Conforme avanza la trama, la complejización ética de la lucha armada va de lo personal a lo social y viceversa. Madero, ideario político del personaje en ambas obras, se instala en el teatro de la mitología nacional; Villa, con ánimo apasionado, despliega su fervor connotando con ello su postura

---

<sup>52</sup> *Ibid., op. cit.*, p. 84.

política, justificando su estancia revolucionaria e iconizando, a su vez, al “mártir de la patria”:

Mexicanos [Dice Villa]: me faltan las palabras para declarar los sentimientos de mi corazón tocante a este *héroe que a todos nos ampara con su memoria*. El señor Madero fue *hombre bueno*, fue *hombre justo* que quiso en su justicia acabar para siempre con los padecimientos del pobre. Aunque así fuera, hubo unos malos hijos de México que *lo traicionaron y lo asesinaron* por los solos impulsos de la ambición y sin considerar siquiera la negra mancha que así echarían sobre todos nosotros los mexicanos, pues consumaban con su yerro la muerte del *más alto presidente nuestro*. ¡Señor! ¿Podía desconocerse que don Francisco Madero había salido de su reposo en obediencia a los mandatos de su deber? ¿No se había esforzado él, ni había sufrido él, ni había corrido él riesgo por el bien del pueblo? Y ¿cómo si ese pueblo lo quería y lo veneraba, podía serle traidor consintiendo que lo asesinaran, o dejando sin castigo a sus asesinos? Por eso, a impulso de nuestra conciencia, *tomamos las armas contra Victoriano Huerta todos los hombres honrados del Norte* de la República y las tomaron todos *los hombres honrados del Sur*, y por eso salimos a la lucha propuestos a ensangrentarnos y morirnos mientras no trajéramos nuestro castigo a los autores de aquel gran crimen. Y es lo cierto, mis señores, que aquí estamos ya los referidos hombres del Norte y del Sur, y que venimos satisfechos de haber cumplido el mandato del deber. Mas cuando así sea, también es verdad que al borde de esta tumba crece la congoja de nuestros corazones, pues no sólo murió el señor Madero por obra de sus enemigos, sino por la mala ayuda o la mucha culpa de sus amigos, que a todos nosotros nos alcanza...<sup>53</sup>

Si se observa el fenómeno de iconización que se aplica a los diferentes personajes, se puede establecer una línea paradigmática, la cual se desplaza en dos sentidos: primero, en la encarnación de valores universales vislumbrados en los hombres de la revolución (justicia, igualdad, lealtad, representados por Madero, Villa y la División del Norte), y segundo en los contra valores (ambición, cobardía, traición) materializados en Carranza, Huerta, Obregón. La sencillez de Madero contrasta con el despotismo de Venustiano Carranza. La iconización del mártir produce una carga idealizadora y abstracta de bondad/maldad, justicia/injusticia, barbarie/civilización, etc. Contraste que alude, por supuesto, a los “hombres honrados” del Norte. Los atributos maderistas pertenecen por añadidura a los “Dorados”, estableciéndose una línea política que hermana la ideología maderista con la de Francisco Villa.

El protagonista-narrador se vislumbra dentro del fenómeno revolucionario. Continuamente escuchamos la voz, opiniones y punta de vista sólo de Francisco Villa: “Según es mi memoria”, “Era mi parecer”, “yo, Pancho Villa, a la cabeza de toda mi gente...”, “Aquella fue la verdad”. ¿Cuál es la verdad? ¿La qué observa y cuenta? Víctima de enemigos (de Garibaldi por ser extranjero, de Orozco por traidor, de Carranza por ambicioso, de Obregón en la guerra), atribuye esa enemistad a su ignorancia (léase confianza en los otros e inexperiencia militar) o a la envidia mezquina de sus “compañeros de armas”. La focalización y la organización del discurso directo constituyen el único punto

<sup>53</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 732. El subrayado es mío.



de vista sobre el mundo que vive el personaje. Villa cuenta y, en ocasiones, permite a otros personajes comunicar su perspectiva, pero siempre por el tamiz (la censura) focal del personaje. La argumentación del personaje, así como la transcripción de documentos, telegramas, cartas hechas por el autor implícito contribuyen a darle este carácter de verosimilitud.

El mayor acierto de *Memorias...*, radica en la humanización de un hecho histórico; es decir, el grado de intimidad que alcanza el personaje histórico también devela las contradicciones del suceso. El descubrimiento de Pancho Villa, antípoda y humano, permite reflexionar sobre los factores personales que intervinieron en el desarrollo de la Revolución mexicana: “Yo soy hombre de sentimientos y de vergüenza” declara ante Madero. Por otra parte, descubre su naturaleza política, ideológica y desmitificadora. Guzmán deconstruye la leyenda negra de Pancho Villa que luego arma nuevamente dándole mayor fuerza con su construcción narrativa del personaje.

Una publicación editada por Álvaro Obregón<sup>54</sup> respecto de Villa después del fracaso convencionista permite al narrador crear un distanciamiento focal sobre su propia imagen que nos remite a la leyenda negra planteada por Katz y obtener una caracterización indirecta de Villa, otra forma de transposición del discurso. Cuenta Pancho Villa que decían de él:

[Pancho Villa] el monstruo de la traición y el crimen, se levanta para devorar el triunfo de nuestra causa [...] Pancho Villa es el autor del asesinato de Guillermo Benton, que horrorizó al mundo, y de otros crímenes todavía más negros; es el bandido Doroteo Arango, que ha querido disimularse, o más bien, disfrazarse, detrás del uniforme de jefe de la División del Norte; es el ministro de Cañ y de Caco, conforme se lee en su mente, presagidora de las más tortuosas maquinaciones, que él lleva siempre a cabo mediante la traición y el asesinato; es el hombre de las cavernas, que se alimenta triturando entre sus quijadas huesos y carne cruda, y desenterrando con sus garras las raíces de los árboles, y devorándolo todo con ferocidad igual a la de los más salvajes gorilas del África [...], cobija siempre pensamientos perversos o atormentados. Pancho Villa sólo lleva sombras en la conciencia, por lo cual es eterno ladrón, eterno traidor, eterno asesino [...]

Así decían y publicaban todos ellos, sin saber yo cuál fuera la verdadera razón de tan grandes rencores [...]

‘Pancho Villa es hombre traidor, asesino y ladrón. Traicionó y quiso asesinar al señor Madero en Ciudad Juárez, con lo que empezó entonces su vida, hecha sólo de traiciones. Quiso traicionar a Victoriano Huerta cuando este otro traidor era todavía fiel al señor Madero. Asesinó al buen hombre revolucionario apellidado García de la Cadena [...] Quiso asesinar al general Manuel Chao. Quiso también asesinarme a mí [Álvaro Obregón] por no haber aceptado yo unirme con él en traiciones contra el señor Carranza.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Álvaro Obregón. *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, FCE, 1973. p. 97.

<sup>55</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 782.

La caracterización indirecta del personaje está estructurada de acuerdo a como se propagó la leyenda negra. Los iconos animalescos e incivilizados, la esencia deshumanizada del personaje, su transfiguración zoológica (anda “desenterrando con sus garras las raíces de los árboles”) lo sitúan en una escala biológica menor. Tiene los peores atributos tanto animales como humanos: la violencia y salvajismo de los primeros y la maldad de los segundos: “ladrón”, “traidor” y “asesino”. La caracterización moral de Villa lo sitúa en desventaja respecto a sus rivales. No es apto ni humana ni políticamente. Sin embargo, la argumentación en defensa de Villa la lleva a cabo el propio Villa, responde:

Puedo haber sido bandido y criminal, o puede estimármese de esa forma por los actos de mi conducta en épocas en que luchaba contra la tiranía solo yo y sin más ayuda que los consejos de mi inexperiencia. Pero ¿soy más bandido ahora que cuando salí, junto con el señor Madero, al cumplimiento de mi deber? ¿Soy ahora más criminal que cuando acabó sus trabajos nuestra Convención de Aguascalientes? Y si entonces me aceptó Eulalio Gutiérrez, diciéndome: ‘Señor general Villa, tome usted el mando de nuestros ejércitos para sostener con las armas lo que la Convención manda’, ¿por qué quiere luego librarse de ese acto suyo desconociéndome? ¿Decidió él ampararse con mi mando en Aguascalientes para utilizarme con engaños? Entonces es más grande su traición. ¿Decidió aquel nombramiento con ánimo de lealtad, seguro de que mi apoyo convenía a la causa del pueblo? Entonces no tiene razón para buscar ahora el modo de aniquilarme, pues no he cambiado yo en mi persona, buena o mala, según antes era, ni he mudado de propósitos en esta lucha que venimos peleando’.<sup>56</sup>

Los argumentos versarán siempre en el orden de lo moral, su alegato confronta el estereotipo de lo militar, de lo civilizado y del valor humano. Hay, pues, dos perspectivas que atraviesan el espacio ideológico-simbólico revolucionario encarnadas en los testimonios o las detracciones de los agentes de la historia, ideologías que chocan y se confrontan en la caracterización de sus personajes y en la organización de sus discursos. Villa defendía la causa, por ejemplo, a diferencia de los otros “revolucionarios”, “no por dinero”, sino “para conseguir con el triunfo las garantías que nos negaban a los pobres”. Villa es, entonces, “pobre”, “pueblo”, “humilde”, “ignorante”, “honesto”; comprende la magnitud del movimiento revolucionario, los móviles de los otros, de los que pelean por beneficios personales y los suyos que buscan el bien del pueblo. La lectura oblicua desprendida del personaje disimula una postura político-moral incrustada en el carácter emocional de Pancho Villa y de los otros actores de la guerra que no son como él. Orozco, Carranza, Obregón, Huerta no son sólo los oponentes de Villa, sino la otra lectura revolucionaria, la otra historia de la Revolución.

---

<sup>56</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 790.

Orozco, por ejemplo, tramando la traición contra Madero, es desenmascarado por Villa: “Oyendo mis palabras, Orozco palideció muy intensamente y pareció querer hundirse más en el asiento que ocupaba [...] Pero en verdad que no se atrevía a mirarme”. La incendiaria cólera de Villa contrasta con la palidez intensa de la traición. La caracterización física de los personajes establece un análisis moral de los mismos de manera individual y otra social (general) sobre las virtudes humanas. El héroe puede enfurecerse con justa razón, sus ojos fulgurar de cólera, mientras que el cobarde palidece y se sumerge en la silla donde se encuentra ante el valiente.

La caracterización moral funge como la parte constitutiva de su ser. Su hacer también tiene esa correspondencia ideológica que no sólo opera en la percepción del actante sino en la recepción del lector. El canon de las virtudes humanas transita y concomita entre el lector y el texto. La semantización villista opera en el pueblo, las virtudes y defectos de las hordas norteñas son las mismas del pueblo en general, de ahí que la lucha personal, la crítica de los defectos de Villa no sólo afecte su persona sino a la peble que él comanda, por lo que el paradigma adverbial y adjetival califica tanto sus actos personales como a la División del Norte. La lucha revolucionaria es una lucha de clases. La caracterización moral y factual plantea una disputa de grupos y perspectivas sobre la esencia revolucionaria y el destino de la misma. Las descripciones del narrador-protagonista son amplias y precisas en el ámbito emocional tanto de su persona como de sus enemigos, inventario moral que concluye en un “no es como yo”, “no es revolucionario”:

Pensaba yo entre mí: ‘Pascual Orozco, que era hombre todopoderoso, ha sucumbido al engaño de la molicie y a los impulsos de sus ambiciones extraviadas. No siendo recto en su intención, no alcanzó a ver a tiempo dónde se le torcía el sendero de su conducta. Los hombres de hoy ya saben quién es, y los hombres venideros lo juzgarán siempre como el más grande de los traidores. Y yo, Pancho Villa, despojado de mis fuerzas en Ciudad Juárez a causa de un error que cometí, sin manchar mi lealtad de hombre *revolucionario*, ocupo otra vez el puesto que me corresponde.<sup>57</sup>

El juego narrativo se organiza permanentemente de esta manera. Las comparaciones morales confrontan dos actitudes humanas y sociales. Los actores de la guerra, sus acciones, plantean una lucha profundamente política; Orozco es ambicioso y traidor, no hace falta aclarar quien es Villa, su rectitud revolucionaria lo erige por sobre los defectos que se le atribuyen: su ignorancia y su cólera tienen un fundamento ético: “Porque lo cierto

---

<sup>57</sup> *Ibid., op. cit.*, pp. 123-124.

es que mirando yo cómo combatía ahora del lado de la usurpación, aquel hombre que poco antes se mostraba favorable a la causa de la justicia, y cómo me traicionaba atacándome por sorpresa, se me revolvía toda la cólera en mi cuerpo y no refrenaba yo mi impulso de ir a cogerlo y castigarlo”.

Ahora bien, cuáles son las características de un hombre revolucionario: la honestidad y el valor. Así pues, la individualización del protagonista yuxtapone los roles actanciales. La réplica argumental se esparce a través de la confrontación con sus adversarios, réplica que traspasa el horizonte cultural mexicano. Huerta, por ejemplo, es pieza clave para destacar lo que por gloria le pertenece a Villa:

El general Huerta [...] tenía para mí trato de muy buen cariño. Mas cuando así fuera, yo pienso que ni él ni sus hombres más íntimos nos veían con buenos ojos a nosotros los revolucionarios maderistas, sin saber yo la verdadera causa de ese sentimiento. Porque nosotros éramos leales y muy cumplidores de nuestro deber [...] Reflexionaba yo a veces si aquella malquerencia vendría de haber humillado nosotros, los hombres revolucionarios, con la toma de Ciudad Juárez en 1910, el orgullo federal, o de no tener en nuestra historia de hombres guerreros otros comienzos que los de la revolución.<sup>58</sup>

Nuevamente, la dependencia extratextual de la obra con el horizonte cultural emerge. Los vacíos e indeterminaciones semánticas, narrativas y dramáticas requieren de la participación del lector. En el hecho real Francisco Villa (personaje de la historia) no fue reconocido como militar por los oficiales de carrera. Jamás se le otorga medalla ni condecoración alguna por parte del ejército revolucionario carrancista, ni se aceptó su decisiva contribución militar en el derrocamiento de Huerta. Su astucia militar y su fervor maderista, menospreciados por el discurso político posrevolucionarios, aparecen reorganizando la personalidad del héroe:

—Porque usted general, tiene el valor de los hombres salvajes, mientras que el valor mío [refuta Francisco Escudero, enviado de Carranza ante Villa] es el de los hombres de inteligencia y civilización. Usted será muy hombre para combatir en la guerra, no se lo niego. Pero yo me he encerrado en un cuarto con un gringo muy malo y muy astuto, de nombre William Bayard Hale, a tratar problemas de muy gran trascendencia para nuestra patria, y la verdad es que se necesita más valor para afrontar esas cuestiones, y para ganarlas, según tiene usted que declarármelo ahora, que para andar echando balazos en el campo, como usted y sus tropas.

Yo, que miraba su estado de ánimo, seguía comiendo sin contestar. No comprendía en mi buen ánimo por qué me enfrentaba así aquel representante del señor Carranza, que así me hablaba sus palabras a la vista de otros tres señores que habían venido con él. Pensaba yo entre mí: ‘Si es verdad que este señor está borracho, sus palabras merecen perdón, pues no sabe ciertamente lo que hace al provocar mi cólera despreciando mi valentía junto a la suya.

[...] —Sí, señor: yo soy más hombre que usted, más hombre que usted. ¿Lo oye? Más hombre que usted. Y le voy a decir todo lo que pienso: usted nos va a resultar otro Pascual Orozco.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 139.

Entonces, recibiendo en la cara el golpe de esas palabras, ya no pude mantenerme en mi calma, sino que me encendí todo yo en cólera y me eché sobre el lado de él, y le arrimé mi cara a la suya, como él lo había hecho y le dije:

—Usted, señor, no es hombre, ni valiente, ni nada. Usted es un borracho, hijo de tal. Y con todo su valor para tratar a los gringos, si no estuviera usted aquí con la representación del señor Carranza, que es el jefe a quien todos debemos obedecer, orita mismo lo fusilaba para enseñarle a no despreciar los actos de los hombres que exponemos la vida en los combates de la revolución.<sup>59</sup>

Villa, deshumanizado y grotesco, irracional e ignorante, comanda, pese a todos, el ejército más poderoso de la revolución. El grado de verdad histórica, de precisión y cohesión recae en la organización de un discurso memorial y sereno. La distancia desde la que narra su intervención en la guerra cuenta con un referente cultural permanente, sustentado en los conocimientos de una sociedad sobre su persona y la revolución. Sus hechos anclan en una historia compleja y contradictoria, de la que emanan múltiples discursos, diversas historias (verdades), puntos de vista dispares, ideologías incompatibles, percepciones desiguales en objetivos. El relato contado por Villa vislumbra la pluralidad política de su momento; los ataques (iconizaciones) hechos a su persona, la crítica hacia sus oponentes producen una lectura distinta de la revolución y de sus hechos:

Pienso yo, conforme a mi juicio, que en Guadalajara todos mis actos fueron buenos para demostrar cómo a mí y a mis tropas nos impulsaba la justicia del pueblo, y cómo desarrollábamos nuestro triunfo dentro de las formas de una bien arreglada revolución que quería el bien del pobre y la tranquilidad de la gente pacífica.<sup>60</sup>

La sincronía discursiva entre el protagonista y el narrador (trasposición) utiliza recurrentemente argumentos, frases, ejemplos y recuerdos que buscan la justificación de sus acciones, reacciones y hechos. En el fragmento arriba expuesto, el narrador-protagonista no sólo disculpa, sino que disimula, en su lenguaje redundante, reverencial y arcaizante, sus actos. No sólo advierte: “pienso yo”, sino que insiste en su táctica discursiva: “conforme a mi juicio”. Frases directas e indirectas en torno a su *hacer* y su naturaleza moral tienen el mismo efecto: “Sobre nada puedo yo orientarlos ni iluminarlos, pero van a oír palabras de un hombre que llega delante de ustedes con toda la incultura que lo persigue desde la hora de su nacimiento”. La dolorosa intimidad, el tono cercano y sincero del narrador desmantelan las críticas sobre su persona, producen un pacto de entendimiento con el lector, pues pese a su ignorancia, aquello que se había convertido en

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 242-243.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 748.

crítica procaz, se vuelve un argumento más en su favor, ya que, más allá de su ignorancia, sabe hablar con condura y humildad.

La narración en primera persona faculta un mayor grado de intimidad entre el lector y el protagonista, los razonamientos de sus actos adquieren un carácter emocional, basados en el conocimiento de su experiencia y de su sufrimiento, las leyes de la lógica se doblegan ante el dolor humano:

Porque yo, señores, no pido nada para mí; yo sólo salí a la lucha en cumplimiento de mis deberes, y no quiero que nada venga en beneficio de mi persona, ni en pago de mis servicios, sino que todo sea para el pueblo y en alivio de los pobres. Nomás esto les digo: quiero ver claros los destinos de mi país, porque mucho he sufrido por él, y no consiento que otros hombres mexicanos, mis hermanos, sufran lo que yo he sufrido, ni que haya mujeres y niños que sufran lo mucho que yo he sufrido por esas montañas y esos campos y esas haciendas.<sup>61</sup>

El mundo narrado en el que habita Villa se humaniza tanto por la barbarie que lo domina, de la que es resultado, como por la constitución de su ser contradictorio, amoroso, colérico y justiciero; el puente de comprensión con el lector se refuerza, lo acerca a su lógica emotiva. Aquello que él mismo no entiende (ese vacío semántico<sup>62</sup>-emocional) es llenado con la participación, reflexión e interpretación de quien lee, de ahí declaraciones como éstas: “Y sucedió, que diciendo yo aquellas palabras mías”, la redundancia evidencia su incultura, al tiempo que le exculpa. Continúa: “me emocioné y lloré”, el tono emotivo descubre a un protagonista alejado de la animalidad con que se le relacionaba. Finalmente nos lleva a su objetivo, explicar lo que él no sabe, su límite visual sobre las acciones de los otros requiere de la participación del lector: “Yo reflexionaba: ‘Señor, ¿por qué no está aquí Venustiano Carranza y dice sus palabras lo mismo que yo? ¿Por qué no viene a presencia de estos hombres y deja que lo arropen en sus buenos sentimientos? ¿[para que] juntos sigamos nuestra obra para bien de nuestra patria?’”.

La leyenda negra se confirma a medias, encuentra otros argumentos a esos mismos actos. El personaje no se yergue como el héroe seleccionado por Campobello, los matices emocionales y políticos explican, desde el punto de vista emocional, que no histórico, el desenlace real. La guerra de guerrillas que meses más tarde emprenderá Villa contra Carranza entraña un conflicto cultural.

Preguntaba al inicio de este capítulo si la literatura contribuía a la solución de interrogantes históricas, aporías ideológicas; me parece que lo que en la realidad social

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>62</sup> Vacío semántico o indeterminación. Ausencia de datos que obliga al lector implícito a participar aportándolos. Alberto Vital, *op. cit.*, p. 21.

posrevolucionaria fue contestado mediante la descalificación o el asesinato, se resuelve evidenciando las contradicciones humanas de sus actores. Sus objetivos políticos estuvieron sujetos a una experiencia previa que los determinó. Si bien, esta reflexión no importa en los terrenos de la historia, por ser su naturaleza documental y comprobatoria, la novela responde a un problema que ocupó a historiadores, literatos y políticos, ¿cómo explicarse y explicar en el discurso el desenlace de sus héroes y gobernantes? ¿Los resultados de la revolución? Desde el punto de vista literario se halla dicha solución.

¿Cuáles serían los objetivos particulares del emisor de esta obra? ¿La consagración de Pancho Villa? La recuperación literaria de Francisco Villa responde a su ausencia en el discurso político. La caracterización de éste en el relato histórico no permitía una explicación humana de su agente. Los alcances y límites, los triunfos y fracasos que la revolución produjo, pueden ser comprendidos a través de sus actores, de su sociedad encarnada en la División del Norte o en el Ejército Libertador del Sur. El pueblo, sumido en la ignorancia y la pobreza, encadenado por su retraso cultural, lleva a cabo una lucha. Pese a su fervor e impulso, padece los obstáculos de su propia naturaleza bárbara y carente de una buena conducción. La revolución mexicana, en este sentido, puede ser entendida en sus niveles humanos, en la contingencia contradictoria y abrumadora de su existencia, hecho posible en el discurso literario, que no en el histórico.

Así, pues, se entiende que la naturaleza del método histórico permite reconstruir el hacer de una sociedad en el tiempo mediante la selección de sus hechos más relevantes; la literatura hace posible una explicación simbólica que evidencia las contradicciones históricas; la literatura produce una versión simbólica, emocional, humana catártica de la historia.

En la novela de Guamzán, Pancho Villa entraña esa lucha ideológica y humana que afectó una nación; Villa, abstracción mayor, símbolo de la revolución, explica las leyes de una ideología, ideología oculta en la caracterización humana de un conflicto social.

### **3.5 La constitución de la dimensión temporal en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Memorias de Pancho Villa***

De la estrategia discursiva temporal, se observa que ambas obras ordenan rigurosamente la información de lo narrado de acuerdo al proceso histórico extratextual, tal como se dio en el referente cultural mexicano. El desarrollo de las tramas propone una visión panorámica,

que organiza y traduce el orden de los acontecimientos extra literarios de circunstancias y personas. Ambos efectos, de perspectiva y de ordenamientos de los hechos, producen un efecto de interpretación histórica de causas-consecuencias, medios-fines utilizados por los revolucionarios y explicitados por los autores.

Desde el punto de vista temporal, esta organización discursiva responde a interrogantes plasmadas en la atmósfera cultural de la época en cuanto a la manera como se ordenaron los acontecimientos. Hecho fundamental y acaso primero de todo relato. Parece apremiante en ambas obras la obligatoriedad de construir el orden del relato fictivo, tal como se dio en el histórico; conocer con precisión el orden de los acontecimientos que se expondrían en las obras fue una necesidad de literatos, historiadores e, incluso, de pintores posrevolucionario. De esta manera, estos literatos aportaron al ámbito social e historiográfico textos que no sólo contaban los hechos pasados, sino el orden como ocurrieron. Tal como explicó Álvaro Mutis, citado anteriormente en el capítulo I, los escritores que se ocuparon del fenómeno civil respondieron a interrogantes temporales como las siguientes: ¿Cómo se había dado originalmente la Revolución? ¿Qué la había desencadenado? ¿Quién y cuándo se habían levantado en armas contra Porfirio Díaz? ¿Por qué? ¿Desde dónde?

Tanto Martín Luis Guzmán como Nellie Campobello propusieron, al igual que muchos otros autores de historia, crónica y novela de su época, el orden de los hechos ocurridos de distinta manera. Nellie Campobello, por ejemplo, afirmaba que Pancho Villa había sido el primero en desconocer el gobierno de Huerta y quien se había lanzado en armas contra éste y, por sobre todo, que fue Villa quien derrocó al dictador. Marte R. Gómez, por su parte, consideraba que Carranza había sido “antes que ningún” otro quien impugnó el gobierno usurpador Victoriano Huerta. Guzmán no se compromete y decide que en un abanico multiforme hubo simultáneamente diversos actores políticos que se levantaron en armas.

Nellie Campobello resolvió con gran astucia el manejo del tiempo al utilizar una perspectiva cronológica que simulaba el proceso histórico real (1910 a 1920); retoma la muerte de Madero, el derrocamiento de Huerta, la caída vertiginosa de Pancho Villa, su vida fuera de la ley hasta su retiro a la vida privada en 1920. Martín Luis Guzmán inicia con los años de adolescencia y juventud de Villa y concluye en 1915 con las primeras derrotas militares ante Obregón.



La mayor aportación de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* se encuentra en la organización temporal propuesta, ya que la autora realiza un serio intento por *comprender*<sup>63</sup> el fenómeno revolucionario en su conjunto; encarna la elaboración de una reflexión dinámica y crítica sobre el acontecimiento, sus causas y consecuencias; meditación que generó una re-configuración extratextual del acontecer histórico. Por lo que cabe preguntar si ¿esta propuesta temporal en su obra tuvo una intención en sí misma?, si ¿la configuración temporal fictiva arroja luz a lector sobre el fenómeno armado? y ¿en qué radica específicamente su propuesta temporal?

Luz Aurora Pimentel distingue dos tipos de temporalidad, la primera es aquella que “imita la temporalidad humana real”, que “se mide con los mismos parámetros de la duración humana y tiene los mismos puntos de referencia temporal”,<sup>64</sup> como el individuo mide su existencia; a este la llama *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*. El otro pertenece al discurso narrativo, es decir, a la “disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos *tiempo del discurso*”. Tomando en cuenta esta particularidad temporal y seudotemporal habrá que partir de esta premisa de que son dos tiempos distintos: uno semejante al humano y el otro que estructura la información vertida dentro de la obra. Estas dos disposiciones que se encuentran dentro del relato y que se activan cuando se inicia el proceso de lectura, a su vez mantienen una relación constante y compleja sobre la que también pesa la perspectiva, la distancia y la estructura genérica del discurso. Observemos, pues, esta similitud con el tiempo diegético, el tiempo del discurso y el tiempo extratextual del acontecer revolucionario:

Era 1911. El soldado Pancho Villa, el rebelde de 1893, estaba allí encabezando a sus hombres [...] En 1911 lo hicieron coronel, aunque él ya lo era de hecho. En este año libró varios combates y tuvo difíciles encuentros [...] Los últimos meses de 1911, Villa los pasó dedicado al trabajo en Chihuahua, pero al tanto de los acontecimientos políticos. Orozco era un rey en aquel Estado de Chihuahua. Por todas partes andaba acompañado de los ricos. Derrochaba dinero. Murmuraba del Presidente. Villa se dio cuenta de estas y otras cosas y determinó ir a ver al señor Madero. Habló ampliamente con él. Almorzaron juntos varias veces, tuvieron largas conferencias. Villa le prometió fidelidad y regresó a Chihuahua. Rebelado Orozco, una mañana ordenó a sus colaboradores que bombardearan la Penitenciaría, echaron fuera a los presos

---

<sup>63</sup> Comprender en el sentido de aprehender o hacer suya la experiencia no como la mera suma de acontecimientos sino la concepción formal de los hechos, es decir: entender la “comprensión como la aprehensión del espíritu de la época y no su simple explicación, una interpretación espiritual sobre la misma. Cfr. *Comprensión*, José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Comprender en términos ricoeurianos: “es recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por las circunstancias, los objetos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias no deseadas de los actos humanos. *Tiempo y narración*, t. I, p. 32.

<sup>64</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato...*, p. 42.

políticos y demás sentenciados. De este modo iniciaba su traición. En vano había hecho antes todo lo posible por atraerse a Francisco Villa.

Villa buscó a sus hombres en la sierra y recibió órdenes de ponerse bajo el mando de Huerta en la campaña contra Pascual Orozco.<sup>65</sup>

De manera similar a como ocurrió en el suceso histórico, el narrador cuenta cronológicamente el desarrollo de los acontecimientos que coexiste con el tiempo del discurso. La semejanza del orden de los sucesos extra textuales con los narrativos proporciona información pasada y futura. La prospección y retrospección abre un paréntesis temporal que permite al lector ubicar el desarrollo de las acciones que en el hecho se daban de manera simultánea. Villa aparece en un mismo periodo (1911) en tres fases distintas y entrelazadas a su vez con acciones pasadas y futuras: su retiro a la vida privada, así como su vuelta a la guerra. Sabemos que participó en los primeros meses de guerra contra Díaz, deja las armas para ser negociante y vuelve a la revolución motivado por una promesa a Madero: el ataque a Orozco. El orden temporal cronológico se interrumpe para dar paso a la proyección temporal (“le prometió fidelidad”). La promesa será cumplida prontamente, iniciará con el ataque y futura derrota de Pascual Orozco. De igual manera, la retrospección remite a un hecho pasado que funciona como una aclaración, una acotación diegética que hace posible la comprensión global del relato ubicado en un presente permanente (“Los últimos meses de 1911, Villa los pasó dedicado al trabajo en Chihuahua”). Las rupturas del tiempo narrativo permiten fundir las acciones, encontrarles lógica, explicación sobre sucesos omitidos o escasamente referidos; por otra, advierten las futuras acciones de Pancho Villa y situarlo de manera independiente en su universo diegético y el mundo real; es decir, confrontarlo, disponerlo y comprenderlo en función de las acciones de los otros y de la historia. Esta es la característica más interesante del texto de Nellie Campobello, ya que como se ha dicho antes, ella trató de escribir una historia que deconstruyera una crónica previamente contada. A diferencia de la obra de Martín Luis Guzmán, la autora pretende ceñirse al referente real para explicar un hecho de gran relevancia en la vida nacional, por lo que en su estrategia temporal hay una reconfiguración “fiel” del mundo referido, más que una ficcionalización.

Para Martín Luis Guzmán, según puede apreciarse en las digresiones presentes en su obra, existe una preocupación primeramente estética, posteriormente política y finalmente social –orden inverso al seguido por Nellie–. Así, pues, aunque ambos ordenan

---

<sup>65</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, pp. 384-385.

cronológicamente los hechos, las intenciones de cada uno son radicalmente distintas y apuntan a aspectos de orden estético y moral diferentes. Ahora veamos un fragmento de la obra de Guzmán para observar esta relación primaria entre el tiempo de la historia y del discurso:

Y es verdad que yo no buscaba la lucha, mas que me encontrara preparado para ella; porque los hombres revolucionarios no habíamos vencido a los usurpadores para volver a pelear, sino para convertir en leyes nuestro triunfo. Además buscaba completar nuestra victoria por caminos pacíficos, ya había yo concertado arreglo con los federales de Baja California para que sin derramamiento de sangre me entregaran en su territorio el poder nombrado político, y para que mantuvieran en pie aquella guarnición, defensora de nuestro territorio enfrente de las invasiones de filibusteros. Y también José María Maytorena quería la paz, según los telegramas que me enviaba; y eso mismo quería Zapata, que me lo mandaba decir; y en eso se empeñaban los más de nuestros actos.

Sucedió así, que todos los generales míos, más los civiles que me acompañaban, se reunieron en junta al conocer los telegramas de Lucio Blanco y Antonio I. Villarreal [...]

Y me recuerdo ahora cómo entre aquellos oficiales federales que acudían a mí en su buen ánimo de incorporármese, hubo unos que me mandaron delegación desde Guadalajara, donde se mantenían ocultos [...]

Empezó la nueva guerra con la pronta captura, en movimiento que nombran envolvente, de una división que Pablo González tenía al mando de Teodoro Elizondo por la parte de San Francisco del Rincón, paso que se logró con el solo impulso de nuestro avance. Por otra parte que aquello fue como anuncio de que se desgranarían las demás tropas de Pablo González, pues muchos de sus jefes lo abandonaron acatando nuestro gobierno convencionista y otros lo siguieron en la retirada que él les ordenaba.<sup>66</sup>

El fragmento comienza anunciando un hecho pasado (“Y es verdad que yo no buscaba la lucha”) que se enlaza gramatical y temáticamente líneas abajo (“Y también José María Maytorena...”) con la secuencia de los hechos. La narración intermedia entre estas dos declaraciones rompe con la narración temporal primaria para explicar la causa de la guerra (“los hombres revolucionarios no habíamos vencido a los usurpadores...”). La analepsis y la prolepsis<sup>67</sup> interrumpen y se entrelazan con el curso del relato, integrando hechos pasados, futuros y presentes contados a su vez desde otra distancia temporal (“Y me recuerdo ahora como...”). En realidad la integración temporal parte de un presente memorioso (“me recuerdo ahora...”) que explica desde una distancia intemporal eternamente presente —desde un ahora que puede ser cualquier ahora— las acciones del protagonista. El objeto narrativo que sigue esta estructuración temporal responde a una

---

<sup>66</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, pp. 637-638, 699.

<sup>67</sup> Tanto la analepsis o retrospección como la prolepsis o prospección consisten en un “desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación” o discurso. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica*. Luz Aurora Pimentel resume estas discordancias o anacronías como la interrupción del relato para crear un segmento temporalmente anterior o posterior que alude, explica, resume o vislumbra aspectos del relato. Para obtener una definición de los distintos tipos de estructuras temporales (Orden, Cronología, Duración, Pausa descriptiva, Elipsis, Escena, Resumen, Monólogo, Frecuencia...) véase el “Resumen de las estructuras temporales del relato”, *El relato...*, *op. cit.*, pp. 57-58.

necesidad constante del protagonista que se sostiene a lo largo del relato: la justificación sobre sus actos, la búsqueda de comprensión del lector. Villa intenta convencer sobre la verdad de sus actos, la intención de los mismos y la bondad que hay detrás de ellos. El uso de la analepsis y la prolepsis permite verter información que ubique, recuerde o avise al lector sobre lo acontecido o lo que sucederá. Sirven, en este caso, como informadores o recordatorios sobre lo ocurrido. Para decirlo en términos de Pimentel: “la analepsis y la prolepsis cumplen con funciones elementales en el proceso narrativo de cualquier relato: tienen una función *completiva* cuando brindan información [...] sobre sucesos omitidos o dejados a un lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia entre los dos órdenes temporales [...], constituye un recurso narrativo en virtud del cual el texto recuerda su propio pasado”.<sup>68</sup>

Tanto el narrador omnisciente de *Apuntes...* como el narrador en primera persona de *Memorias...* relatan la historia procurando guardar el orden que imita la temporalidad humana. La temporalidad discursiva tiene, a su vez, parentesco o *imitación* (Pimentel) con el tiempo real, un tiempo cuantificable que, en el caso de *Apuntes...* y *Memorias...*, se mide por meses, fechas y años incrustados al tiempo del relato materializado en las campañas militares del protagonista, sin embargo cabe decir que pese a la ilusión temporal, el tiempo construido en ambas obras siempre depende del tiempo discursivo. La relación espacio-temporal se vuelve indisoluble, creando lo que llama Genette *los ritmos del relato*,<sup>69</sup> movimiento que integra el espacio y el tiempo entre “la historia y el discurso”:

la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o tempo narrativo.<sup>70</sup>

El ritmo del relato está integrado, a su vez, por cuatro elementos temporales (la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la elipsis) surgidos de la relación de concordancia y discordancia entre “las dos formas de duración narrativa: el tiempo de la historia y el del discurso”, por lo que hallaremos en ambos interrupciones, marcando un ritmo narrativo que produce una pausa, una descripción temporal y una síntesis narrativa de velocidad variable. Veamos cómo aparecen estas marcas o ausencias temporales en las obras citadas:

---

<sup>68</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 46.

<sup>69</sup> Citado por Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 43.

<sup>70</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 43.

El enemigo sostuvo sus posiciones del Huarache largo tiempo, pero al fin logran los revolucionarios debilitarlos con los certeros disparos de su artillería, y como a las tres de la madrugada, al amparo de la noche y escalando laderas, todos a pie a tierra se echaron encima de los federales y orozquistas que defendían con entereza sus posiciones.<sup>71</sup>

Con todo eso, a las cinco de la tarde recrecieron otra vez los bombardeos enemigos, mientras por el Huarache asomaban fuerzas federales de caballería, y mientras por el centro y por el oriente aumentaban los tiroteos. Poco después se divisaron llamas como de grandes incendios en Torreón, que iban creciendo, y que no sólo atraían los ojos por la fuerza de sus resplandores, anchos y altos al iluminar con su luz las nubes de polvo que los envolvían, sino por sus muchas explosiones.<sup>72</sup>

La interrupción del relato cede al detalle, *el ritmo del discurso* adquiere cuerpo en esta *pausa descriptiva* que abre paréntesis en el compás del discurso y de la historia, la nulidad temporal, pese a las conjugaciones verbales apreciadas en los fragmentos, en realidad opera en la macro estructura narrativa como una pausa que interrumpe la relación de hechos. Los detalles de la toma de Torreón en ambos escritos alteran la duración narrativa tanto del discurso como de la historia. La diégesis mayor refiere no sólo la toma de esta ciudad norteña, sino de los hechos de armas que llevaron a Villa del triunfo al fracaso. El detalle descriptivo incrementa la sensación de realismo, de film. El lector se amolda a esta configuración de avance, aceleración y pausa temporal para comprender la historia.

La *escena* cumple esa misma función de interruptor diegético en el nivel macro del relato, sólo que mediante otros recursos narrativos. La singularidad de dicho método narrativo radica en la concordancia entre la historia y el discurso: “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente” (Luz Aurora Pimentel). La representación de la misma se despliega paralelamente (*isocronía*) en su extensión y duración textual; detalles, descripciones, diálogos aparecen bajo esta forma discursiva:

Eran Los últimos días del año de 1915, el general Villa les habló a sus soldados y les dijo:  
“Hermanos de raza: Ustedes ya han visto las injusticias y las traiciones. Ustedes saben lo que merezco. Yo siempre he defendido a los pobres porque soy uno de ellos. Por eso mejor me voy a la sierra, a seguir mi vida de perseguido...”<sup>73</sup>

Guzmán explota con mayor habilidad este recurso:

Vinieron ellos. Les pregunté yo:  
—¿Señores, creen ustedes que aquellos delegados de la Convención sean bastante hombres para el caso?  
Me contestaba mi compadre:  
—No teniendo aquí fuerzas propias que los protejan, no son ellos hombres para el caso.  
Les volví yo a preguntar:

---

<sup>71</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 403.

<sup>72</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, 350.

<sup>73</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, pp. 454-455.

—¿Consideran ustedes mucho riesgo que yo mismo arregle esta cuenta con Eulalio Gutiérrez?

Me contestaba Rodolfo Fierro:

—Mi general, nunca matamos nosotros sin motivo. Si Eulalio Gutiérrez se pone en el trance de su muerte, será porque eso sea lo que más nos conviene. ¿Cuándo asesinamos nosotros a los defensores del pueblo?<sup>74</sup>

El manejo temporal de la escena se desarrolla en perfecta sincronía entre el discurso y la historia contada. Indudablemente Guzmán hace gala de su talento discursivo, de la gama de recursos estilísticos en mucho superiores a los de la autora. Este recurso permite o privilegia el diálogo, produce el tinte dramático y mayor contacto con los protagonistas, al verlos y escucharlos como entes individuales. Unificar el proceso rítmico puede tener una extensión variable. En Campobello las escenas son escasas y de corta duración, mientras que con Guzmán se incrementan en número, recurrencia y duración.

Las escenas proyectadas por el narrador exhiben distintos tipos de situaciones, resoluciones y actitudes de Villa: su astucia, su conducta moral y su comportamiento guerrero, que permiten al lector entender las circunstancias que rodeaban las acciones de Villa y sus determinaciones, las cuales aparecen planeadas y medidas por su inteligencia militar. La toma de Ciudad Juárez, por ejemplo (“En golpe de audacia extraordinaria, Pancho Villa deja Chihuahua a un lado y por sorpresa captura Ciudad Juárez”), hace posible recrear los hechos; esta interrupción revela otra faceta del héroe, su sagacidad militar y los distintos métodos que utiliza por el bien de la causa revolucionaria. La escena consiste en lo siguiente: Villa aprehende al telegrafista federal, obtiene la contraseña que le permitirá ingresar a Ciudad Juárez y tomarla rápidamente. La autora de *Apuntes...* refiere y elide, pero que no explica generando una síntesis temporal y, por tanto, narrativa:

Aquella mañana me impuse así al telegrafista prisionero:

—Muchachito, dispóngase a informar a Juárez lo que yo le mande, y aquí está este otro telegrafista de nosotros para que si usted no comunica cuanto yo le ordene, con sus contraseñas de costumbre y sin añadir nada suyo, lo sepa yo inmediatamente y aquí mismo lo mande fusilar. ¿Me entiende, amiguito?

A lo cual añadí luego:

—[...] “Estoy descarrilado en este kilómetro. No hay vía telegráfica en Chihuahua, ni camino de ferrocarril, porque todo lo han quemado los revolucionarios. Mándenme otra máquina para levantarme. Díganme sus órdenes sobre lo que debo hacer.” Y pondrá usted esto con sus propias palabras y con sus contraseñas de costumbre.

[...] No teníamos ninguna máquina caída, pero sí me puse a levantar carbón de los carros para que aquel tren pudiera llevar la tropa que se iría conmigo.

Después de dos horas, que fue el tiempo que tardé en vaciar casi todo el carbón, monté dos mil de mis hombres en el tren. Le dije al telegrafista:

—Comuníqueme usted estas palabras a Juárez: ‘Ya estoy levantado. No hay vía ni telégrafo al sur. Se ve una polvareda, como que vienen gentes revolucionarias. Necesito órdenes’ [...]

---

<sup>74</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, pp. 776-777

Contestaron de Ciudad Juárez con la letra “K”.

—Diga que está muy bien.

Llegué a la estación Laguna. Me puse a pedir órdenes. Contestaron de Juárez con la letra “K”. Respondí que muy bien y pensé entre mí: ‘Muy bien señores’. Y así lo dije a mis generales...<sup>75</sup>

El despliegue de *la escena* arriba citada tiene enorme importancia ideológica que no discursiva, pues hace hincapié en la poderosa influencia de Villa, no sólo para el derrocamiento del porfirismo y del huertismo, sino de los rebeldes orozquistas, quienes tenían tomada la ciudad. La manera en como ingresó a la ciudad, la rapidez, los logros geográficos y el bajo número de pérdidas humanas forman parte de la temática militar: “Fue aquella acción de mis tropas muy grande hazaña”, explica páginas adelante y concluye: “Y según yo creo, la importancia militar y política de tan notable hecho de armas, ha de estimarse muy alta”. De esta manera podemos ver que las anacronías (escenas) procuran el ritmo discursivo, pero también que, en el orden de lo narrado, las escenas se bifurcan en tres temas: los hechos de armas, la constitución moral de Villa y el enfrentamiento contra sus enemigos políticos (Carranza y sus delegados). Cada una de ellas explicará los nudos, las zonas oscuras, los conflictos que impidieron a Villa doblegarse ante Carranza. Con la transcripción de la toma de Ciudad Juárez observamos la “real” capacidad e importancia histórica de Villa. Las escenas permiten ingresar a la constitución psíquica de los personajes, comprender sus acciones y móviles como sucede en el diálogo sostenido entre Rodolfo Fierro y Villa:

—¿Consideran ustedes mucho riesgo que yo mismo arregle esta cuenta con Eulalio Gutiérrez?

Me contestaba Rodolfo Fierro:

—Mi general, nunca matamos nosotros sin motivo. Si Eulalio Gutiérrez se pone en el trance de su muerte, será porque eso sea lo que más nos conviene. ¿Cuándo asesinamos nosotros a los defensores del pueblo?<sup>76</sup>

La reflexión final de Rodolfo Fierro revela otro individuo. La naturaleza de su ánimo dista de ser guiada por la barbarie, sino por la justicia. La muerte es una consecuencia, un paso inevitable para la resolución de la guerra. A la formulación le antecede un concepto sobre la revolución claramente configurado por Rodolfo Fierro: la vida y la muerte siguen las leyes de la causa del pueblo, su defensa se antepone a los hombres y grupos políticos. La pregunta final concluye el diálogo y apunta hacia las acciones inmediatas de los Dorados.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 776-777.

La interrogante no resuelta adquiere una carga semántica potencial que explica las acciones tanto de Villa como de sus revolucionarios después de 1915. Las acciones de Villa como de sus generales y jefes están guiados por el deseo de defender la lucha del pueblo. De esta manera intervienen dos aspectos (tanto políticos como personales) para que Villa rompa relaciones primero con Carranza y luego con Eulalio Gutiérrez: uno, los proyectos políticos de cada grupo, y dos, su ser consecuente con su ideología.

[Pani contesta a Villa sobre Carranza] — No, señor general. Juzga *usted con los yerros de su juicio*. Yo le prometo que el señor Carranza sí es hombre cumplidor, y que si no cumple ahora, conforme usted me dice, será porque no se comprometió a cumplir las proposiciones que le llevarán los generales de Pablo González [...] En cuanto a que el señor Carranza engañe y sea hombre para las intrigas, también en eso anda usted errado, señor general. *Nuestro Primer Jefe es buen hombre revolucionario, que lucha por las conquistas del pueblo*.

Le dije yo:

—Muchachito, no lucha nada el señor Carranza. *El sólo pasa a lo barrido*, mientras nosotros nos morimos o nos desangramos, y aprovecha nuestra sangre en beneficio de sus hombres favorecidos y de los panoramas políticos que se forjan para cuando nuestra causa triunfe.

El me contestó:

—No, señor general. *No tiene el señor Carranza hombres favorecidos*, mas que así lo parezca. *Protege él los buenos servidores de nuestra revolución, como los protege usted*, y viva seguro que si se ve otra cosa es sólo el engaño de las apariencias. Sucede, señor general, que hay hombres que acatan al señor Carranza, y que lo siguen con disciplina, y que lo obedecen sin considerar si manda bien o manda mal [...]

Yo le respondí:

—Muchachito, ¿quién le enseña a usted que el señor Carranza es persona para llevar nuestra causa por sendas que nadie le discuta? *Ya éramos viejos muchos hombres en nuestra lucha contra la tiranía explotadora del pobre, cuando él seguía sirviendo a esa tiranía* [Subrayado mío].<sup>77</sup>

Las distintas conceptualizaciones de Carranza pasan directas de los personajes al lector. Las dos perspectivas aparecen como irreconciliables. Dentro del orden temporal, este tipo de escenas e interrupciones en la temporalidad diegética permite el despliegue detallado de las contradicciones de la historia, cómo se va armando la intriga contra Pancho Villa. También se infiere, en este diálogo, la fidelidad a sus ideas, su ser consecuente con ellas hasta el fin. Por otra parte, estas rupturas temporales permiten al narrador homodiegético<sup>78</sup> contar su propia historia, su perspectiva de la guerra, de Carranza y de los políticos que los rodeaban, desde otros ángulos, de tal manera que el desenlace de la obra se va construyendo a partir de estas interrupciones temporales, que proporcionan información pasada y futura, pero que finalmente explican el fracaso de Pancho Villa.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 525-526.

<sup>78</sup> El narrador homodiegético es aquél que cuenta su propia historia, que tiene una franca participación en la trama contada, es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe de su propio relato”. Por otra parte, cabe decir que quien narra desde un “yo” no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya. Respecto a los otros únicamente especula, adivina, infiere, “pero nunca narra desde la mente del otro”. Luz Aurora Pimentel, *El relato...*, op. cit., pp. 137-138.



En el nivel temático, la escena arriba transcrita arroja luz sobre las difíciles negociaciones que hubo entre Carranza y Villa. Las posturas político-morales enarbolan argumentos diferentes: la justicia (tan importante para Villa y su gente) no requiere de una plataforma política, su estructura es mucho más anárquica, por lo que sus medios y formas son arbitrarias; en cambio la legalidad (fundamental para los carrancistas) no tiene que ver necesariamente con la justicia sino con la norma y con la forma de gobierno; de ahí su imposible reconciliación.

Hay en ambas obras un uso indirecto de cartas, documentos y declaraciones que tienen esta función de pausa, de escena y digresión que alteran el ritmo de la historia la mayoría de las veces para aclarar hechos pasados y vislumbrar los futuros; el narrador-protagonista, Pancho Villa, comenta de manera recurrente: “Les expresé estas palabras: ...”, “Contesté el telegrama así:...”, “Pensaba yo entre mí: ‘Si este es el hombre que no aprecian útil los consejeros del señor Carranza, creo yo que no son buenos esos consejeros y que el señor Carranza vive en la ignorancia acerca de quiénes lo deben aconsejar’”.

En cuanto a la narradora de *Apuntes...*, Nellie Campobello usa preferentemente el resumen y la elipsis como formas narrativas temporales que le sirven de dique, proporcionándole velocidad temática. La elisión evade o da por sentados hechos que incomodan al narrador o de los que no pretende explicar dada la debilidad de sus argumentos. Las digresiones elogiosas exaltan la fama del héroe. Pero por sobre estas características temporales diría que la elipsis se convierte en base constitutiva de su obra; ya que da por sentados datos o los esboza con apenas dos o tres palabras, el sarcasmo y la ironía afloran en conjunto en esta operación discursiva. Sucinta y, en ocasiones, poco precisa en su información, la elipsis y el resumen permiten al narrador dedicarse con mayor ahínco a la defensa moral y a la perspectiva ideológica del relato en sacrificio de la trama y del desarrollo del relato. La historia se detiene, salta, hace pausa, acelera y elide de acuerdo a las necesidades morales de los personajes y, esencialmente, de quien narra:

Villa era estrategia de nacimiento y su posición como soldado fue indiscutible, lo demostró en sus batallas, que no fueron ni una ni tres, sino muchas y serias, de gran trascendencia histórica. Actualmente está comprobada su actuación en el terreno militar.<sup>79</sup>

Síntesis que da por conocida la labor militar de Francisco Villa. El lector debe inferir cuáles fueron esas batallas de “gran trascendencia histórica”. La omisión sirve en dos sentidos: a)

---

<sup>79</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 455.

de hiper resumen no detallado de la obra y b) de continuador temático. La relación de concordancia-discordancia entre la historia narrada y el tiempo del discurso se rompe y une para formar un mosaico temporal que permita reconfigurar la trama al lector. En la elisión, el tiempo de la historia es nulo, mientras que el del discurso ocupa apenas unos instantes. De igual manera, las imprecisiones, las indeterminaciones y vacíos semánticos provocados por los constantes omisiones narrativas de la obra requieren de una mayor atención y participación del lector. Además, las supresiones debilitan la credibilidad del mundo narrado y del personaje que el narrador omnisciente pretende construir debido a la abundancia de las mismas: el peso moral de la narración encuentra espacio en demérito de su desarrollo temporal o de la construcción de un mundo inteligible. Sin embargo no se está diciendo que en su conjunto la obra no construya un mundo narrado, pero sí que este tipo de discurso se acerca más a una composición de tipo histórica que narrativa, ya que la estructura narrativa se encuentra más cercano al discurso histórico que al fictivo, debido a la escasez estrategias textuales literarias.

De igual manera, la síntesis que la elipsis y el resumen implican necesariamente otra función humana: *la función sintética*,<sup>80</sup> síntesis basada a su vez en uno o varios “conceptos” del entendimiento humano, en este caso sobre la Revolución mexicana y la vida, participación e importancia del personaje citado. Así, pues, el principio estructural de *Apuntes...* nos remite a una síntesis conceptual, a una valoración e interpretación de lo acontecido; mientras que *Memorias...* (su principio) se basa en un despliegue narrativo de tipo demostrativo, el juicio lo deja, aparentemente, “a criterio del lector”. De esta manera, la distancia discursiva se halla en los objetivos y rutas en la estructuración temporal, el primero “valora”, mientras que el segundo “demuestra” lo acontecido. La organización cronológica de las obras, pese a su criterio de orden temporal, se separan en este punto. ¿Quién narra? ¿Desde dónde narra? ¿Cuáles son sus intenciones? Me parece que en este punto las respuestas son claras: Pancho Villa cuenta su historia, manipula el prisma cromático (distintos tiempos) de sus evocaciones de acuerdo a su perspectiva ideológica, a su selección temática y a los resultados de su historia; la narradora de *Apuntes...* construye una temporalidad sintética en pro de una selección temático-moral de su personaje. Ambos narran desde un presente intemporal, inaprensible. La función del primero es demostrar (contar) lo sucedido, mientras que de la segunda es argumentar (enjuiciar) lo acontecido. Si

---

<sup>80</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*. Concepto de síntesis conceptual.

relatar una historia desde el punto de vista del personaje restringe la perspectiva, también ocurre lo mismo cuando la intencionalidad está por encima de la historia, como ocurre con la narradora.

Por otra parte, Paul Ricoeur señala en “Proseguir una historia”<sup>81</sup> que contar una historia, su principio estructural, parte de una selección (*discriminante*) “respecto de otras descripciones [posibles] de la acción”, selección de eventos hecha de acuerdo a las intenciones y razones de quienes cuentan “x” o “y” historia. La selección y organización de esos acontecimientos implica ya un prejuicio temático que a su vez está basado en conceptos previos por parte del narrador, tal como ocurre con la biografía o la autobiografía. Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán eligieron eventos de un hecho histórico, de una persona (Villa) y de sí mismos con fines muy específicos, calculados con anticipación, por lo que no puede considerarse su perspectiva moral, ideológica y estética como casual o inocente.

Si tomamos en cuenta la consideración inmediata, donde se expresa que la organización temático-temporal implica una organización conceptual previa, observaremos que los ritmos de la historia y del discurso en *Apuntes...* y *Memorias...* están dispuestos en tres áreas distintas, pero complementarias (discursivas, extratextuales o históricas e ideológicas) planteadas de la siguiente manera: temático-ideológicas, selectivo-metodológicas e histórico-temáticas. La selección de la información y su disposición jerárquica (importancia temática) apunta a las distintas leyendas en torno a la vida de Pancho Villa y el punto de vista de quien narra la historia de la siguiente manera: a) los ritmos del relato están organizados de tal manera que permiten la afirmación o negación de juicios previos o conceptos anticipados sobre Villa y su leyenda negra, mediante la selección y eliminación en el relato (temático-ideológicas), b) la afirmación o negación de las leyendas blanca, negra o épica mediante la construcción de nuevos argumentos legendarios (selectivo-metodológico) y c) el uso temporal también constituye una respuesta a las interrogantes sociales que había sobre Pancho Villa y, por ende, sobre la Revolución mexicana.

Es decir, se ha venido diciendo desde el comienzo de este capítulo que las obras aquí estudiadas responden tanto a las interrogantes sociales como a las distintas leyendas que de Francisco Villa se contaban en el ambiente cultural de la época. Mediante el análisis

---

<sup>81</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo...*, t. I, *op. cit.*, pp. 251-289.

caracterológico y espacial se hizo referencia —según Mijail Bajtín— a la simbolización e ideologización materializada en espacios y personajes. En el presente apartado refiero que la selección, uso, repetición o elisión de eventos también responde a esta previa conceptualización (¿ideológico-simbólica?) de los narradores; es decir, a la imposición de una de las leyendas por sobre las otras dos.

La duración, los ritmos narrativos y la frecuencia operan en el lector, simulando el tiempo humano, procurando el desarrollo temporal de los eventos o repitiendo lo contado para crear el efecto de realidad, siendo artificio discursivo al fin, éste deja huecos, grietas por donde se filtra la invención mostrándose finalmente como lo que es, refiguración, producto del artificio verbal. Por otra parte, cabe señalar que la relación de *concordancia* entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, que respeta la cronología del tiempo representado, difícilmente puede establecer (como señala Pimentel) una estricta relación entre el suceso y la historia:

En general, están tejidos con más de un 'hilo' narrativo, de tal suerte que, por la naturaleza lineal del lenguaje, es imposible narrar en estricta concordancia con todas las formas de simultaneidad propuestas en el tiempo de la historia [...] Así, por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado.<sup>82</sup>

Las anacronías (analepsis y prolepsis) hacen posible esta interrupción del orden estrictamente cronológico, proporcionando un sentido de simultaneidad, recuerdo, memoria, de *flash-back*; interrupciones que evidencian la forma de concebir lo contado: su pasado, su presente o su futuro. Usos de la temporalidad anacrónica que también nos remiten al narrador, para observar desde dónde cuenta la historia, si es posible descubrirlo o no, qué tanto sabe de lo que cuenta, qué explicación encuentra o qué hipótesis plantea sobre el desarrollo de los eventos.

Los distintos recursos temporales sincrónicos, diacrónicos, de concordancia y discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso operan con mayor equilibrio en la obra de Martín Luis Guzmán que en la de Nellie Campobello. Con Nellie encontramos lo mismo una pausa descriptiva que una escena, un resumen o una digresión que interrumpe momentáneamente el relato en favor del artificio fictivo. La armonía temporal se proyecta en conjunto y engarza con la dimensión espacio-actoral. Con Guzmán la reiteración de hechos corresponde a un reforzamiento dramático, pero también a una

---

<sup>82</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 44.

afirmación histórica en la que se impone la construcción de un mundo posible (creíble), bajo las leyes de la estética y de la lógica artística antes que de la ideológico-moral.

Nellie Campobello escribe un relato altamente reflexivo, lleno de argumentos que nos permiten comprender cómo pequeñas acciones afectaron el devenir histórico mexicano. La organización de la trama sigue una rigurosa norma cronológica a la cual se apega constantemente. La amplitud o no de esos hechos, la referencia indirecta o la meticulosa descripción de la misma obedecen no a un desvío u ocultamiento del relato, sino a la previa conceptualización, a un objetivo narrativo de tipo moral. La leyenda blanca de Pancho Villa, de fondo, establece y guía la organización temporal del relato, su disposición *in tempore*, sus digresiones, resúmenes y elipsis siempre establecen la gloria del héroe, la verdad de esa otra historia que ella construye y de la que surge un Villa épico.

De esta manera, la propuesta que Nellie Campobello explicitó en su prólogo resultó al paso de los años mucho más revolucionaria que la planteada por Martín Luis Guzmán, ya que ella, al escribir la “microhistoria” de la Revolución mexicana, no sólo restañó la imagen de Francisco Villa, sino creó un discurso profundamente crítico y anticanónico que cuestionó la historiografía nacional de su momento.

Con *Apuntes...* llevó a cabo una reflexión sobre las maneras de ver y construir la historia oficial; analizó las contradicciones existentes entre el discurso y la vida social; entre sus agentes históricos y sus héroes anónimos. Pese a ser esta, *Apuntes...*, la obra menos conocida de la Centaura del norte, puede advertirse en ella, la maduración ideológica de la autora, su capacidad para leer las interrogantes sociales que flotaron en su ambiente. En su obra, se advierte una autora sensible a los sucesos y a las necesidades de un pueblo por comprender su propia historia a nivel emocional, personal y colectivo.

### **3.6 Formas de enunciación del discurso en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Memorias de Pancho Villa***

En el presente apartado se observarán algunos de los métodos discursivos utilizados por los autores, tanto en sus perspectivas<sup>83</sup> como en sus formas de enunciación. *Apuntes...*,

---

<sup>83</sup> Entiéndase perspectiva como aquella entidad narrativa que produce una *percepción* general del mundo narrado, o bien, como aquel elemento intermedio entre la “producción y percepción de textos literarios [...] Diferentes enfoques teóricos, han buscado definirla en términos de persona, punto de vista, reflector, voz, conciencia central y focalización. A pesar de la gran variedad de enfoques y del debate continuo en cuanto a la naturaleza de la perspectiva en la narrativa, la mayoría de las teorías concuerdan en que la perspectiva está

comenté con anterioridad que *Apuntes...* se coloca entre las fronteras difusas de la historia, el relato, la biografía y la ficción, mientras que *Memorias...*, lo hace más cerca de a novela, la historia y la biografía. La obra de Campobello está narrada en tercera persona, su distancia focal y su perspectiva varía de la narrada en primera persona por Martín Luis Guzmán. Tiempo y formas de enunciación narrativas equivalen a un ¿desde dónde? y ¿cuándo narran? La respuesta a dichas preguntas es objeto de este capítulo.

Así, pues, en el análisis narratológico presente, se observaran algunas estrategias discursivas sobre las formas de enunciación, estrategia que permite conocer la dimensión narrativa y, por lo mismo, saber desde dónde narran, quién lo hace, por qué, qué se observa y cuáles son sus causas, consecuencias y objetivos que alientan cada obra, en una palabra la conciencia que del mundo narrado tienen los autores implícitos y que el lector reconstruye mediante la lectura.

La narratología considera las narraciones como *totalidades muy organizadas* y son, como dirá Ricoeur, al mismo tiempo *un acto configurante*<sup>84</sup> que se establece a partir de reflexiones, hipótesis, planteamientos previos, explicaciones, juicios y prejuicios que soportan el entramado narrativo que los alienta y caracteriza. Juicios y reflexiones que pueden plantear una hipótesis o no al narrar, que son susceptibles de explicar (semejante al discurso histórico) o reconceptualizar la secuencia de los acontecimientos que se cuentan en determinado relato. Explicar un acontecimiento tiene, en este sentido, menor o mayor complejidad. Contar y reflexionar una historia requiere de una hipótesis previa, de conceptos deducidos de lo contado, pues la hipótesis es una “guía al servicio de un modo de comprensión, [...] fundamentalmente el de la narración interpretativa”,<sup>85</sup> y las reflexiones irán en este sentido deductivo. Por otra parte, puede afirmarse que la naturaleza de las *intenciones* delimita y configura el carácter de esa narratividad, dándole determinadas características, extensiones y límites, orientándolo hacia la reflexión, demostración o enjuiciamiento, idónea a un género discursivo: historia, novela, ensayo, etcétera.

---

de una manera u otra involucrada en el proceso más general de la percepción”. Daniel Chamberlain, *op. cit.*, pp. 83-103.

La percepción integra, necesariamente, la participación del lector con lo narrado, por lo que la perspectiva del narrador entra en juego con la conciencia de quien lee: “Es, según Maurice Merleau-Ponty, una ‘recreación o reconstrucción del mundo’ que se lleva a cabo a cada momento. Entendida así, puede correlacionar la dimensión espacial, la dimensión temporal de la percepción al lenguaje y la experiencia. Entiéndase la percepción como una apertura hacia una dialéctica de espacio y tiempo en el proceso de la conciencia”, *Ibid.*, p. 84.

<sup>84</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo...*, t. I, *op. cit.*, pp. 260-268.

<sup>85</sup> Ricoeur, *Tiempo...*, t. I, *op. cit.*, p. 261.

Decía con anterioridad, que Guzmán se limita a mostrar, mientras que Campobello a justificar; ella hace una síntesis de juicios; sin embargo, no es así de tajante. La diferencia entre un proceso y otro se encuentra, *verbigracia*, en la repetición de descripciones frente al resumen, de elipsis contra escenificaciones. Los narradores implícitos de *Apuntes...* y *Memorias...* explican desde diferentes ideologías (perspectivas) el mismo fenómeno: uno desde el *efecto de sentido* y la otra desde la voz narrativa; ambos parten de cierta hipótesis con respecto de Villa; es decir, a un “él” que es el otro y un “yo” que es un sí mismo. La hipótesis de la autora plantea que Villa fue el “napoleón mexicano” gracias a sus acciones guerreras y que su fracaso político en realidad se debió a las jugadas de sus adversarios; enemigos también del pueblo y de sus causas justas. Mientras que el planteamiento hipotético del narrador de *Memorias* (Villa) explica por qué se le adjudicó “falsamente” la leyenda negra.

Las síntesis, los juicios y las reflexiones parten con mayor frecuencia del narrador omnisciente en *Apuntes...*. Es el narrador en tercera persona quien relata la historia del héroe; mientras que en *Memorias...*, los personajes y el narrador protagonista (autodiegético) escriben distintas versiones sobre un mismo hecho. Las perspectivas, por tanto, se vuelven radicalmente opuestas pese a que ambas traten el mismo asunto. Veamos un ejemplo:

Había muchos obstáculos en los caminos de aquella Convención de Aguascalientes, y uno era por obra de intrigas que Carranza mandaba hacer entre los jefes que estimaba más adictos a su persona, y otros surgían de la grande confianza de muchos de aquellos delegados para *conmigo* y todos *mis* hombres. O sea, que no podía *moverme*, ni podían *moverse mis fuerzas*, sin que todos aquellos hombres discutieran y sin que muchos *me crimiran* en sus peores alharacas.<sup>86</sup>

Muchos jefes engañaron a sus respectivas brigadas, y como Carranza [...], los escritores a su servicio denostaban, difamaban y calumniaban a Villa y a sus hombres. Con ese espíritu de prejuicio existente en *nuestra raza* —simple complejo de inferioridad— muchos generales revolucionarios empezaron a prestar oído a lo que se decía de Villa. Pero *éste*, el bandido, el hombre salvaje y el hombre inculto, jamás se ocupó de chismes.<sup>87</sup>

*Memorias...* exhibe los juicios sobre Villa, los cuales quedan a criterio del lector, luego de que el personaje dé su versión. *Apuntes...*, argumenta. Sin embargo, las reflexiones elaboradas por los distintos narradores no están en el mismo nivel discursivo: *Apuntes...*, mantiene una sola posición (la del autor implícito), mientras que *Memorias...*, posee una doble dimensión de personaje y autor implícito.

---

<sup>86</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 662. El subrayado es mío.

<sup>87</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 448. El subrayado en mío.

En el nivel intratextual, el uso de los deícticos<sup>88</sup> (“conmigo”, “me”, “mis”, “moverme” “*aquellos* hombres” y “nuestra”, “*éste*”, “*él*”) permite conocer circunstancias espacio-temporales y focales que ubican al lector en la argumentación de los personajes. Con Campobello el recurso narrativo funciona bastante bien, ya que establece un diálogo con su lector. Las preguntas surgen entonces como parte del proceso discursivo: ¿Los desertores del villismo tienen un complejo de inferioridad? ¿fueron deslumbrados por la casta criolla revolucionaria? ¿Carranza tiene el linaje que los bárbaros desean? ¿A qué complejos de inferioridad se refiere la narradora? Nuevamente hay una expansión semántica que no sólo se refiere a la consolidación de los personajes, sino del discurso moral (ideológico-mítico). Los carrancistas poseen cualidades que ciertos revolucionarios, antes villistas, anhelaban; entonces, el cambio de bandera no se debe únicamente a la debilidad ideológica de los revolucionarios, sino a sus pasiones, afanes, aspiraciones personales dentro de la revolución. En este sentido, si bien la argumentación no arroja luz sobre el discurso histórico, sí advierte una subversión constante de la narradora de los modelos impuestos por el canon histórico-literario de la época, ya que la autora lleva al lector a una discusión profunda del fenómeno historiográfico, en el que las pulsiones humanas contribuyen a las explicaciones generales de un proceso histórico que trastocó a una sociedad entera.

Ocurre que la narradora lleva a cabo un alegato, en el que pone en tela de juicio el discurso oficial historiográfico, mientras propone otro discurso que da explicación, acaso increíble, respecto de Villa y la División del Norte; discurso que rompe con el relato oficial. Para explicarlo en términos de Umberto Eco, citemos sus palabras:

Una determinada manera de usar un lenguaje se identifica con determinada manera de pensar la sociedad. La ideología, bajo el prisma semiótico, se manifiesta como la connotación final de la cadena de connotaciones, o como la connotación de todas las connotaciones de un término [...]

La obra de arte nos obliga a pensar la lengua de modo distinto y a ver el mundo con nuevos ojos; pero en el mismo momento que se propone como innovación se convierte en *modelo*. Instituye nuevos hábitos en el orden de los códigos y de las ideologías: después de su aparición, será más normal pensar la lengua de la manera que la obra la ha usado y ver el mundo de la manera que la obra lo ha expuesto. Se reestructuran nuevos códigos y nuevas expectativas ideológicas.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Los deícticos no sólo son pronombres personales, sino demostrativos, espaciales y temporales, por lo que prefiero usar el término en vez de pronombres, semánticamente más restrictivo que el primero. Beristáin los define en su *Diccionario de retórica*: “Son deícticos los pronombres personales, los demostrativos y ciertos adverbios, expresiones todas ellas cuyo referente no puede ser establecido sino relacionándolo con las circunstancias de la enunciación” relacionados con las “coordenadas espaciotemporales de la enunciación” y tomando en cuenta al receptor.

<sup>89</sup> Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1998, pp. 176-177.



*Apuntes...* cuenta desde un “él” y *Memorias...* desde un “yo”. ¿Cuáles son las implicaciones discursivas de uno y otro? ¿Cuáles son los cambios ideológicos de acuerdo a la perspectiva actoral, discursiva y temática en cada obra? ¿Cuáles son las intenciones de quienes cuentan el relato?: “Declaro también, por ser verdad...” explica Villa en *Memorias...*; “Villa, hay que decirlo bien claro, era el único jefe revolucionario, cuyo solo nombre hacía temblar a los federales”, se dice en *Apuntes...* Podría apuntarse que la intención del relato de Nellie Campobello intenta crear una apología sobre Villa; destacarlo como un héroe y ser legendario para instalarlo en las esferas del mito.

Para que hubiera esa intencionalidad narrativa, hubo antes una hipótesis posible, una conceptualización previa sobre Villa y la revolución ¿Cuál es esa hipótesis de la narradora? Su ingreso a la simbología nacional importa en función de destacarlo en su genialidad humana y militar, como excepcional defensor de la justicia. El ser militar, en este sentido, es sólo un medio para un fin. La historia oficial pierde importancia frente a la historia personal. La biografía se impone a la historiografía mexicana. Desde esta arista, ambos relatos, el de Guzmán y el de Campobello, se empatan, pues en *Memorias...* Villa se propone más como un transformador de la historia que trasciende, mientras que con Campobello surge como un paladín que intenta transformar las estructuras sociales de un pueblo y, por lo tanto, de su historia:

—Señores, no han padecido ustedes los sinsabores de la injusticia por servir a la División del Norte, sino en beneficio de nuestra patria. Pero aunque así sea, la División del Norte les reconocerá su mérito y los premiará.<sup>90</sup>

En este sentido, los enfoque y objetivos autorales son claros: Pancho Villa cuenta su historia, manipula el prisma cromático (distintos tiempos) de los recuerdos de acuerdo con su perspectiva ideológica (“intrigas” carrancistas). Su selección temática, si bien guarda un orden cronológico, en realidad la organización responde a las experiencias personales del protagonista —cabe recordar que la configuración del relato y de la identidad del personaje se corresponde—. Es decir, “el relato configura el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje”.<sup>91</sup> Por su parte, la narradora de *Apuntes...* construye una temporalidad sintética en pro de una selección temático-moral de su personaje.

---

<sup>90</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 665.

<sup>91</sup> Ricoeur, *Historia...*, *op. cit.*, p. 218.

Ambos narran desde un presente intemporal inaprehensible que bien puede ser un presente interminable. La función del primero (personaje de *Memorias...*) es contar lo sucedido en el modo de enunciación, mientras que de la segunda es argumentar (*Apuntes...*) lo acontecido, a partir de sus personajes. Sin embargo, lo cierto es que ambos someten las leyes del discurso a la construcción de un personaje y las dos tramas se doblegan a las necesidades del devenir del personaje. Sabemos su historia y ésta se cuenta para fortalecer la identidad de Francisco Villa. La subversión es absoluta y novedosa en este sentido. No se cuenta una historia en la que aparecen personajes como meras áreas que cubren las necesidades del discurso, sino el discurso existe porque el personaje coexiste.

Recuérdese que hay una distancia entre la elaboración del discurso y lo que se cuenta en él (discurso y relato), situación necesaria para dar inicio al análisis de la perspectiva narrativa. De igual manera habrá que aclarar que, pese a que la perspectiva forma parte de la estrategia discursiva y no de la trama o de los personajes, es posible hallar, a través de ellos, puntos de vista, visiones posibles del mundo, perspectivas que permiten una mayor comprensión y organizar del cosmos social que le develan al lector, configuraciones totalizadoras de entidades fictivas que encubren perspectivas ideológicas intra y extratextuales con las que mantiene comunicación constante:

*Declaro también, por ser verdad, que hubo actos de gente mía que desacataron la Convención, los cuales hubieran obrado muy graves consecuencias a no venir la buena suerte en nuestro auxilio. Eso pasó con la muerte del coronel Manuel Manzanera, que estaba allá como delegado de uno de los Arrieta. Siendo muy grande enemigo suyo mi compadre Tomás Urbina por no sé qué traiciones del dicho coronel, secretamente mandó mi compadre que lo cogieran y lo llevaran amarrado a Zacatecas, y allí dispuso que lo fusilaran, no obstante mi consejo de que no nos echáramos encima esa muerte. Aquello se supo en la Convención, y sobre ello se deliberó estando presente mi compadre Tomás Urbina, aunque poco sé de lo que él y los otros representantes de mis fuerzas habrían dicho para defenderse. El caso es que por haber estimado todos los señores delegados que el cargo que se nos hacía era muy grave, decidieron que no podían resolver nada ante la poquedad de la información [...] Porque confieso hoy que si la verdad se hubiera conocido entonces, y la Convención me hubiera ordenado el castigo para mi compadre Tomás Urbina, yo, por obediencia a mi deber, y por el juramento que había hecho sobre la bandera, y por la firma que allí tenía puesta, no habría podido esquivar el cumplimiento de aquel castigo.<sup>92</sup>*

Decía que, en *Memorias...*, la perspectiva del narrador implícito y la del personaje se unen por lo que la visión del mundo es subjetiva e interna. Si se releen las frases en cursivas marcadas en el fragmento anterior, se observará que suceden tres fenómenos distintos y todos ellos producto de una perspectiva protagónica de menor alcance: a) hay un hecho que sabe a medias (“Declaro también, por ser verdad...”, “aunque poco sé...”), b) tampoco los

<sup>92</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 664. El subrayado es mío.

otros vislumbran los hechos con precisión, pues los delegados de la Convención no pudieron actuar dada la escasez de conocimientos (“no podían resolver nada...”), y c) las acciones del protagonista están permanentemente supeditadas a otros (“yo, por obediencia de mi deber...”), antes fue Carranza, luego la Convención.

¿Cuál sería la diferencia entre la perspectiva del narrador y la del personaje sobre el mundo observado en *Memorias...*? El narrador y el personaje desempeñan funciones complementarias pues Villa es quien narra su historia (homodiegético), por lo que los hechos de su vida partirán de su punto de vista (también llamado autodiegético). Habrá que considerar los límites focales, ya que este procedimiento narrativo de primera persona resulta más limitado que el del narrador omnisciente, puesto que el segundo tiene acceso a la composición psíquico-emocional de los personajes, permitiendo al lector ver, enjuiciar y concebir el mundo de la historia. Hace posible conocer los pensamientos, acciones y omisiones del protagonista. La perspectiva del narrador-protagonista difícilmente (no imposible) puede crear distintos niveles de perspectivas actorales, ya que él mira desde un *sí mismo*. El límite focal es doble en este tipo de narrador autodiegético, pues la perspectiva del discurso y la del personaje convergen en un mismo punto. Las distintas focalizaciones de Villa transmiten referencias espaciotemporales e ideológicas del mundo, universo que se rige mediante las leyes de la contradicción “humana”. Desde el horizonte de Pancho Villa, los móviles de amigos y enemigos no son siempre comprendidos, volviéndolo intransigente: las leyes del pueblo son toda la razón para el personaje Villa.

La reconstrucción de los hechos se complementa mediante el uso del *discurso directo* de otros personajes que enuncian su percepción en forma de cartas transcritas, documentos oficiales, telegramas y diálogos directos. De esta forma, reconocemos que los límites visuales no sólo son los del protagonista sino también los de todos aquellos que intervienen en la revolución: “no entendía por qué me trataba así aquel enviado del señor Carranza”, explica innumerables veces. El concepto de bárbaro o de incivilizado que de Villa tienen los otros, responde a ese límite perceptual de los personajes.

La percepción del mundo transita por diferentes planos: abstractos y concretos, de pensamiento y acción, que hacen posible su reconocimiento; experiencias con las que el lector se identifica:

Cuando salimos de la casa, que fue sin hablar ya más ninguno de los dos, noté cómo estaba nevando y cuán intenso era el frío. El padre de Orozco no traía con qué abrigarse. Le di entonces la cobija que yo llevaba puesta; él la aceptó, subió al automóvil y se fue rumbo a Chihuahua.

Mirándolo ir, consideré yo un rato, sin sentir mucho el frío de la nieve que me caía encima, cómo el peor destino que puede aguardar a un hombre es el de ser un traidor.<sup>93</sup>

Este relato reconstruye minuciosamente detalles que darán profundidad al orbe en el que habitan los personajes; sus experiencias físicas, emocionales y psíquicas se anclan a detalles que representan el mundo sensible de los personajes. La cognición del mundo narrado comprende las acciones humanas, las de la naturaleza y la conceptualización e impresión que los personajes tienen del mismo, de ahí que resulte vital atender a la perspectiva que produce el efecto de sentido.

En *Apuntes...*, el narrador crea una perspectiva generalizada sobre la historia. En ella son escasas las perspectivas humanizantes; su medio de configuración del mundo relatado y la comunicación sostenida con el receptor operan bajo los registros de una retórica heroica y ancestral. La hiperbolización de los hechos guerreros vislumbra batallas gloriosas y extraordinarias que contrastan, extrañamente, con el límite espacial en el que se mueven los soldados:

El trompeta de órdenes dio toque de atención; los dorados siguen el aviso y obedecen. A Villa, conoedor de la plaza, *le bastó una ojeada* para enterarse de la base defensiva de los carranza. *Desde las alturas podía dominar la panorámica del pueblo*, cosa muy útil para los atacantes. Desde luego, *el general ordenó* que la gente de los generales Martín López y Nicolás Fernández cargaran sobre las posiciones del enemigo. *Las dos columnas avanzaron y con el brío y arrojo de siempre, se lanzan a la lucha*. El combate se generalizó y sólo duró varios minutos. Las posiciones fueron conquistadas por los villistas. *Pero por no haber fusilado a los prisioneros hechos en la toma de la plaza, alguno de ellos huyó al campo enemigo, reveló que los de la ofensiva no tenían parque*; acto continuo atacaron los carranza al mando de Amaro y Arrieta. Las fuerzas villistas sostenían las posiciones quitadas en la mañana; *pero avanzado el combate, comenzaron a faltarles municiones*. Algunos villistas *combatieron a pedradas, a guantadas, a puntapiés; pero al fin abandonaron sus posiciones y se retiraron en desorden porque la noche era oscura.*<sup>94</sup>

El narrador de *Apuntes...* marca las pautas hacia distintas áreas narrativas: logros y fracasos de los hechos y la argumentación sobre los mismos, rompiendo con ello un límite narrativo. La cercanía del narrador con el lector se halla en las marcas narrativas: “Pero por no haber fusilado a los prisioneros”, “pero avanzado el combate...”, “pero al fin...”. La argumentación se encuentra en la adversación narrativa (pero). Los hechos de los dorados son gloriosos, pues conquistan el pueblo, ya no es significativo que huyeran resguardados por la oscuridad de la noche. No es vergonzosa su derrota: “la ofensiva no tenía parque”. La derrota se da no por falta de valor de los soldados, sino por la desgracia (como sucede con

---

<sup>93</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>94</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 491, Subrayado mío.

los ejércitos épicos), por falta de parque, de agua, de comida; la derrota se debe a factores extramilitares, por lo que, en esencia, no cuenta para el narrador como una real capitulación.

En *Apuntes...* la intervención ideológica de la voz narrativa es evidente a lo largo del relato. La justificación de las acciones personales del protagonista se construye en diferentes líneas: una moral, otra guerrera y una biográfica. Villa, por ejemplo, no era el bárbaro que algunos contaban, sino el bandolero que daba de comer a los pobres, que procuraba a su gente. No perdió batallas, sino que le hacían falta soldados o bastimentos. Tuvo un pasado negro producto de la injusticia social, sus asesinatos se deben a la justicia popular. No robaba reses, sino las tomaba de la sierra, ganado libre que a nadie pertenecía y que otros (hacendados) sellaban y llamaban suyos.

Por otra parte, en esta obra vacíos e indeterminaciones semántico-narrativas son recursos continuamente utilizados por el narrador, por ejemplo cuando las contradicciones históricas son evidentes. La narradora zanja mediante argumentaciones poco convincentes: “es mentira...”, “leyendas ridículas”, “la verdad es...” hechos que no puede o no desea aclarar. La descalificación produce intermitencias semánticas para comprender las leyes que guían el *hacer* del personaje. De ahí que este procedimiento narrativo sea un acierto y una debilidad, pues se hacen patentes las contradicciones del personaje, que en vano intenta justificar.

El amor que Nellie Campobello siente por Villa, su fe ciega, opera hacia el interior del texto, afectando su recepción en el lector. Nuevamente, la subversión narrativa surge como una respuesta dentro de la composición. La fidelidad ideológica del narrador con el protagonista justifica, no la historia de Francisco Villa, sino la percepción omnipresente que la narradora tiene de la Revolución mexicana y del Centauro. La perspectiva de ésta se impone a lo largo del relato, por lo que habría que plantearse ¿si no es, acaso, el personaje y la historia los que están al servicio de la percepción de la voz narrativa y no la voz al servicio de una construcción de un mundo y una historia? Si esto es cierto, entonces diría que, por sobre todos los puentes de comunicación que establece el texto con el lector, es el factor ideológico, en mensaje político, el que opera por sobre los demás códigos lingüísticos. En este sentido, la percepción que se tiene del personaje produce esta admiración constante, de ahí la configuración sobre dotada de este Villa y sus soldados:

En sus trincheras, los soldados carrancistas sostienen entre sus brazos el rifle. Están siempre alertas y fijan su mirada allá lejos, de donde vendrán los gritos y los balazos de Villa y sus hombres.

Por la orilla del río se oye un tropel que va creciendo: es la caballería de Villa que avanza a galope tendido y levantando en señal de guerra la carabina corta, gritan con todo lo que les da su voz de hombres fuertes: ‘Aquí venimos changos de la pedrada...’ ‘¡Viva Villa!’ ‘¡Viva Villa...!’<sup>95</sup>

Las observaciones morales, ideológicas o elogiosas aparecen, aún en aquellas ocasiones donde la perspectiva se limita a representar el espacio de la obra: los villistas son “*hombres fuertes*”. El adjetivo confronta a los otros (“*soldados carrancistas*”) en una escala de valores humanos; “changos” y “hombres”. La superioridad se encuentra en esa esencia civilizatoria de ser “hombres fuertes del norte de México”. Es decir, tienen una identidad no sólo taxonómica (“hombres”), sino cultural (ser “del norte”) y civil (pertenecer a México).

Una vez establecidos estos modos de enunciación de la perspectiva del personaje y del narrador (a), falta ahondar en lo que ya de alguna manera he abordado en párrafos anteriores: conocer la perspectiva de la trama, con la intención de comprender desde dónde narran, quién lo hace, por qué, qué observan y cuáles son sus causas, consecuencias y objetivos que alientan su discurso.

Dadas las características del narrador autobiográfico de *Memorias...*, la perspectiva de la trama y del personaje se unen indivisiblemente en una univocidad, en una perspectiva reduccionista en la que el suceder de los acontecimientos se desliza de acuerdo con las necesidades memorísticas de quien cuenta la historia, sin que ello garantice la “meditación fecunda” de la que habla Sylvia Molloy, ese “juicio objetivo” de los hechos.

Por otra parte, la alternancia de voces y perspectivas narrativas, protagónicas y temáticas en *Memorias...* producen una perspectiva visual alterna que explica el destino del personaje, de los villistas y los carrancistas. En la narración hace se hace un parte aguas temático que avizora el desenlace tanto del protagonista como de los otros. Se ofrece una visión global de los otros personajes que aparecen en la obra: Carranza llegará a ser presidente de la República, Rodolfo Fierro perecerá para consuelo de los propios villistas, Felipe Ángeles es fusilado. Obregón y Calles saldrán invictos de la contienda, el pueblo (como personaje) seguirá el mismo destino que el protagonista. La derrota final del personaje Villa alterna con las victorias y destinos de los otros. Entonces, la voz del

---

<sup>95</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 493.

personaje principal produce una tercera perspectiva ideológica, cognitiva y conceptual del relato y sus actores.

En *Apuntes...*, semejante a los destinos trazados en la obra de Guzmán, suceden los mismos eventos: Carranza es Presidente de la República, Villa, tras huir de miles de soldados nacionales y extranjeros, sale invicto y pacta su ingreso a la vida pacífica. José Isabel Robles, Felipe Ángeles, José Rodríguez, Orestes Pereyra, Tomás Urbina llevaron a cabo campañas militares independientes. Maclovio y Luis Herrera lo traicionaron. Toribio Ortega y Trinidad Rodríguez mueren. De esta manera, cada personaje completa la historia del relato ofreciendo una visión cronológica e integral del suceso histórico. Así, la trama confluye en 1915, la marca temporal perfila los acontecimientos futuros: “los triunfos son aprovechados por los enemigos de Villa”.

La perspectiva de *Apuntes...* perfila un apoyo irrestricto a la ideología villista; conceptualmente, la lucha que Villa sostiene contra los otros equivale a una “lucha de clases”, pues el pueblo y éste aparecen en el mismo rango de importancia. En el nivel cognitivo, la perspectiva produce otras leyes morales y personales que vislumbra tanto a la revolución como a sus protagonistas en una historia mucho más compleja, contradictoria y emocional que la advertida por la historia oficial.

La perspectiva del lector de *Memorias...* se ve afectada por la multiplicidad conceptual, ideológica y cognitiva expuesta en el mundo narrado por los personajes, los narradores y la selección temática, que se establece en función de los diversos niveles discursivos. Apelaciones directas restringen visiblemente la percepción del lector y lo sujetan a la visión del memorioso Villa: “Y eso ocurrió”, “Les dije yo”, “Así pasó”, “esa es la verdad”, “mas reflexionando yo”. ¿A quién se dirige Villa? Al lector. Consciente el narrador de su receptor apela constantemente a su comprensión, espera la aprobación del mismo y su adhesión ideológica.

El narrador de *Apuntes...* se impone con mayor dureza al receptor. El desarrollo de la trama obedece a las leyes de una lógica que no espera la aprobación del lector sino su apego inmediato; actitud narrativa mucho más riesgosa que la de Guzmán, pues la posibilidad de que el lector acepte los hechos tal como los narra la voz femenina lo obligaría a mantener una actitud pasiva. Significaría aceptar incondicionalmente el desarrollo de las acciones, en función de una ideología de clases. Demasiado riesgo poco comprensible en esta época, pero no así si lo situamos en el horizonte cultural de 1940,

cuando las luchas políticas y el influjo del comunismo cardenista habían transmitido la idea de que la Revolución mexicana había traído consigo beneficios a la clase obrera.

Las posibilidades narrativas se vuelven infinitas, tal como lo explicó Ricoeur: “La invención de la intriga, en efecto, es un procedimiento infinito, a diferencia de la posibilidad, finita, de los papeles”.<sup>96</sup> El nivel y sitio que ocupe el narrador producirá distintas perspectivas sobre el mundo narrado que le permitirán ganar hondura psicológica. Por otra parte, no habrá que olvidar que la distancia que hay entre los distintos tipos de narradores es ya, como diría Pimentel, una marca ideológica: “la perspectiva que se elige para narrar en [...] las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas”.<sup>97</sup>

El relato es, en este sentido, una construcción progresiva en la que media un narrador de un mundo con acciones e interacciones humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional. La narración cuenta sobre hechos que tiene interrupciones, intermitencias. Los olvidos y vacíos en la historia puede ser deducido por el lector y es el lector quien en última instancia comprende lo que el narrador quiere contar. Cuando en el relato está involucrado el narrador como protagonista, entonces se despliega un “yo” narrado y un “yo” que narra. Esa primera persona funciona en dos niveles distintos: dentro del relato y fuera de éste. Cuando hay una distancia entre quien narra y el mundo narrado (narración en 3ª persona), el narrador heterodiegético guarda una mayor distancia sobre el mundo narrado. Las ventajas y desventajas de uno u otro tipo de narrador radican, pues, en el grado de conciencia, en el acceso que hay hacia la conciencia de los otros, en una mayor o menor participación del narrador en la historia: mientras más involucrado menos perspectiva de las cosas tiene; es decir, “quien narra desde el ‘yo’ no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya”<sup>98</sup>. La mediación objetiva, crítica, emocional y, por tanto, de la comprensión y grado de participación del lector respecto de la historia, también se separa o acerca dependiendo de este grado de intimidad narrativa. El lector se ve seriamente afectado por la perspectiva del narrador, de los personajes y de la trama; de hecho, la postura moral y el grado de percepción de la historia parten de la configuración narratológica a la que el lector se adapta, acepta, pacta o rechaza. La distancia que el lector se impone depende, en realidad, del narrador, de su voz narrativa y de la perspectiva que el narrador ofrece de la

---

<sup>96</sup> Paul Ricoeur, *Relato: historia...*, *op. cit.*, pp. 130-141.

<sup>97</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>98</sup> *Idid*, *op. cit.*, p. 138.



historia y del mundo que construye. Los personajes, pese a su perspectiva e importancia dentro de la obra, tienen menos ingerencia en la toma de posición ideológico-moral del lector, a menos que sea uno de ellos quien narre la diégesis. La cercanía con el personaje sitúa al lector en un grado mayor de complicidad con el protagonista que la de un narrador omnisciente, pero el segundo produce una dimensión visual que explica las leyes que hacen posible la existencia del mundo narrado.

En este sentido, la “perspectiva es la mediación entre toda interacción de sujeto y objeto en el tiempo y el espacio” narrados. Los procesos de reflexión, análisis, y predicación del narrador son, a su vez, generadores de nuevas deducciones que alcanzan al lector. La construcción de entidades significantes subjetivas y objetivas sobre la existencia atraviesa la composición interna del texto. Mirar, sentir, oler, escuchar o degustar integran la percepción del mundo construido de los personajes, de ahí que el personaje o voz narrativa pueda comprender y transmitir la distancia, anchura del territorio descrito en la obra. Los sentimientos que habitualmente mueven a los personajes<sup>99</sup> establecen una relación permanente (*centrípeto-centrífuga*, la nombra Chamberlain) entre lector y obra, entre acciones humanas y acciones protagónicas, siendo esta interacción la revelación del otro (personaje) y del sí mismo (humano). Es “la experiencia que la narratividad nos ofrece”, tal como Ricoeur lo explica:

la refiguración mediante el relato pone de manifiesto un aspecto del conocimiento de sí que supera con mucho el marco del relato. A saber: que el sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a defender que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada. Las mediaciones simbólicas que lleva a cabo el relato se encuentran vinculadas a dicha mediación. La mediación narrativa subraya, de ese modo, que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. La apropiación de la identidad del personaje ficticio que lleva a cabo el lector es el vehículo privilegiado de esa interpretación. Su peculiar aportación consiste, precisamente, en el carácter *figurativo* del personaje, que motiva que el sí mismo, narrativamente interpretado, se ponga de relieve como un *yo figurado*, como un yo que *se figura que es tal o cual*.<sup>100</sup>

Sin embargo, la mediación entre el sujeto y el objeto producida por la perspectiva posee un carácter opaco; es decir, simbólico e ideológico que establece una mediación indirecta entre

---

<sup>99</sup> Roland Barthes, *Análisis...*, *op. cit.*, pp. 170. una categorización útil para objeto de este análisis, en donde explica que los personajes tienen funciones particulares, acciones dramáticas y un proceso narrativo que se integra en una *pragmática integral* en una distribución sintagmática y en núcleos a los que llama catálisis, es decir, en determinadas zonas de la narración que funcionan como altos narrativos que permiten estructurar los niveles de la acción entre actantes. Pero el asunto que aquí nos importa del libro citado es la caracterización de funciones de los actantes que propone: *los actantes comunican, desean, buscan o prueban*. La lógica de las acciones construye un texto coherente. Las “bifurcaciones” ante la prueba, el buscar, el desear o comunicar crean esa narración total.

<sup>100</sup> Paul Ricoeur, *Relato...*, *op. cit.*, p. 227

el sujeto y el objeto, como explica Ricoeur, “mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a defender que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada”, de ahí que el encuentro con el sí mismo a través del otro sea un encuentro velado. De esta manera, la lectura que una colectividad ejerce sobre esos textos; por ejemplo, la novela de la Revolución mexicana está permeada por signos comunes, por símbolos indirectos que permiten la comprensión del sí mismo cultural por medio de la reflexión de esos referentes ocultos.

La perspectiva narrativa tanto de *Apuntes...* como de *Memorias...* ofrece una lectura personal, cultural e histórica del suceso histórico. De dichas obras se desprende cierta comprensión y visión de la Revolución. La percepción individual de cada autor aspiró a la creación de nuevos descubrimientos humanos, culturales e históricos; a replantear el acontecimiento; a poner en tela de juicio la versión histórica del fenómeno armado. Sus perspectivas respondieron o reflexionaron sobre hechos colectivos e individuales del evento narrado. En este sentido, su visión sobre la Revolución mexicana hace posible la comprensión de los distintos fenómenos, de sus contradicciones y errores.

Es, mediante estas visiones personalísimas, la de Guzmán y Campobello, que la comprensión de la historia de la Revolución se logra desde otros linderos; por los caminos de la experiencia personal y colectiva. Desde una velada perspectiva moral e ideológica que trastoca la idea que se tenía de la Revolución o de Pancho Villa. Con estas obras, las acciones de sus protagonistas y del acontecer histórico dan respuesta a aquellas interrogantes que en el discurso político e historiográfico no es posible, completando así la visión de un mismo fenómeno que todavía hace falta explicar y más aún, comprender.

## CONCLUSIONES

En el presente apartado se realiza el recuento de los objetivos fijados al inicio del trabajo y se destacan los argumentos esgrimidos que avalaron las hipótesis iniciales. Se destacan algunas reflexiones surgidas del estudio de contraste Martín Luis Guzmán/Nellie Campobello, primeramente; *Memorias de Pancho Villa/Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, en segundo lugar, y tercero, la comparación discurso literario/“histórico”. En último lugar, se da respuesta a las preguntas planteadas que dieron origen a la presente investigación.

La tesis central del estudio nació a partir de un planteamiento teórico que afirma que narrar implica ya una posición ideológica; premisa que se aplicó a dos obras fictivas mediante un análisis narratológico y cuyo tema fue de orden histórico. La segunda proposición dicta que el discurso historiográfico no explica ciertos fenómenos sociales, encrucijadas aporéticas, que la literatura dilucida en un nivel simbólico; teniendo en consideración ambas deducciones, se estableció un análisis entre el relato literario/histórico (*Memorias de Pancho Villa y Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*) y de éstos con su referente social.

De igual forma, estas dos concepciones sobre el acto de narrar dieron pauta a una tercera premisa surgida de la estética de la recepción donde se establece que todo texto responde a una interrogante social propia de su época; esta idea hizo posible el análisis entre los textos y la contingencia, entre la ficción y la realidad, entre la obra y su referente, de ahí que la pregunta sugerida fue considerar que la sociedad posrevolucionario buscó comprender el orden del conflicto, su levantamiento, su desarrollo y su pacificación. Es decir, el ordenamiento histórico de un proceso y la explicación de ciertos eventos sucedidos en aquellos años de caos. Los asesinatos de sus agentes históricos más importantes (Villa, Zapata, Carranza, etcétera), las traiciones, los cambios de bandos políticos de sus individuos y la creación de un discurso nacionalista que soslayó la importancia de personajes, grupos sociales y cuerpos militares durante el proceso armado fueron también preocupaciones vivas en la sociedad mexicana de aquella época, capturadas en los textos literarios, históricos y políticos de los años posteriores a la guerra, tal como se puede observar en las obras de Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, los documentos históricos de Cosío Villegas, Fernando Benítez, Friedrich Katz, Aguilar Camín, los discurso de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y

en gran parte de los documentos literarios, fílmicos, plásticos, históricos, filosóficos e, incluso, educativos del país a partir de 1920.

Otro de las hipótesis sugirió que la obra de Martín Luis Guzmán tuvo mejor y mayor recepción que la de Nellie Campobello debido a su condición estético-ideológica más acorde con el discurso político de la época, mientras que la de Nellie Campobello fue adversa a la propaganda gubernamental de su momento, condición que afectó y determinó su producción literaria y personal. Derivada de esta conjetura, se destacó la naturaleza autobiográfica de los novelistas y de los personajes dentro de las obras aquí citadas.

De manera general, puede decirse que la tesis sustentada en este trabajo afirma que *Memorias de Pancho Villa* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* coadyuvaron a la comprensión del fenómeno revolucionario vivido en México, que contribuyeron a edificar, aunque casi de manera contraria, un lugar en la historia mexicana a Pancho Villa, logrando con ello dar respuesta a algunas de las interrogantes de orden social sobre nuestro pasado reciente y algunos de sus personajes.

Por otra parte, se planteó que tanto la obra de Martín Luis Guzmán como la de Nellie Campobello aportaron respuestas a las interrogantes de orden social e histórico sobre la gesta revolucionaria desde el punto de vista ideológico en discursos literarios. Textos que por su contenido histórico cuentan con un referente claro en el ambiente social de su época.

Las distintas hipótesis están sustentadas por principios teóricos y narratológicos que se proyectan de manera simultánea sobre un mismo objeto de estudio, pues cada uno de ellos influye decisivamente en la comprensión del fenómeno histórico, en la recepción de los textos por parte del lector, en el destino político de sus autores y en la percepción histórica y simbólica de sus personajes, por lo que es necesario considerar estas variables en el análisis literario. La comparación entre autores, obras y discursos implícitos vislumbran, no sólo el desarrollo de la literatura nacional, sino también de la formación cultural, ideológica y simbólica de un pueblo.

El objetivo fue contrastar estas dos obras, analizar sus contenidos y sus tramas, así como sus estrategias discursivas con el ánimo de dilucidar si su estilo influyó en el éxito o fracaso de las obras o bien si fue algún factor extra textual de tipo político, ideológico o personal el que afectó la suerte de las mismas. Para ello se estimó la crítica literaria pasada y presente vertida sobre autores y obras, sobre Pancho Villa y sus acciones político-militares, evidenciando la recepción hechas por la crítica a cada texto. Contenido y

referentes extratextuales, opiniones de literatos e historiógrafos de la Revolución mexicana, y de las distintas leyendas negra, blanca épica del héroe principal confluyen en un crisol de distintas dimensiones que se proyecta al universo artístico y social del México reciente.

Para la comprobación de estas hipótesis se abordaron en el capítulo I, titulado “Contexto biográfico y novelístico” los eventos más relevantes de los autores sin ser exhaustivos, ya que se cuentan con diversas e interesantes fuentes biográficas que reportan minuciosamente la vida de Nellie Campobello o de Martín Luis Guzmán, además de no ser éste el objetivo principal de la presente tesis. Se ahondó en datos falsos y verdaderos contados por los escritores con la finalidad de mostrar, páginas adelante que la condición personal de cada uno determinó el punto de vista a favor o en contra de algunos hechos de la Revolución mexicana, así como del personaje principal de *Memorias...* y *Apuntes...*, Pancho Villa.

Dada la relevancia del personaje, en el apartado 1.3 “Datos históricos de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Memorias de Pancho Villa*” se indagó en biografías y libros de historia el concepto que se tenía de Francisco Villa en el momento cuando se publicaron las obras de Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán (1920-1940). Se tomaron en cuenta los puntos de vista a favor y en contra del desempeño político-militar de Villa, los juicios personales que se tenían de éste y las justificaciones vertidas por sus detractores respecto al exilio político e histórico sufrido por el Centauro a lo largo de más de 60 años pasada la Revolución. Textos a favor y en contra sobre Villa fueron retomados con el fin de explicar que las circunstancias políticas de esos años eran adversas al personaje cuando Nellie Campobello o Martín Luis Guzmán escribieron de él. Sin embargo, las leyendas blanca, negra y épica flotaban ya en el ambiente literario, político y cultural de los años veinte y treinta, mitos que cada autor tomó, aún sin desearlo, respecto de una de las figuras más relevantes de la Revolución mexicana, quien representaba los ideales de cierto sector social.

De igual manera, se indicó que la biografía de los autores y la del personaje se conjugaron como parte de un fenómeno ideológico que es necesario tener presente al momento de analizar estas obras. Conocer la vida de autores y personaje ayudó a comprender las contradicciones sociales y personales que envolvieron a los actores de la Revolución y sus biógrafos. También permitió vislumbrar la identidad de un pueblo, cómo

se forjó y cuáles son sus conflictos aún presentes a través de sus personalidades más representativas.

Después, el capítulo II “Consideraciones teóricas para el análisis narratológico” se dividió en dos subparágrafos. El primero titulado 2.1 “El personaje, el espacio, el tiempo y la voz narrativa” tuvo por objeto establecer las consideraciones teóricas esenciales para el análisis narratológico y observar su construcción discursiva a través de su personaje principal, del espacio y su función simbólica, del tiempo y su representación sincrónica de un hecho extratextual y de los rasgos ético-ideológicos presentes en la voz narrativa, como antecedente del Capítulo III. Así puede observarse que con el inciso 2.1 se sentaron las bases para el análisis de las obras, pero no su proyección con el referente histórico, ya que fue hasta el subíndice 2.2 que se analizó la referencialidad de las obras.

Así pues, en el 2.2 “Biografía/autobiografía, relato histórico/retrato literario” los preceptos esbozados por los estudiosos de la biografía y autobiografía fueron fundamentales para distinguir juicios vertidos por la voz narrativa; perspectivas con las que se estableció un vínculo entre la obra y su autor. De la obra con su referente político y su horizonte histórico. Se intentó identificar el punto de vista de Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán vertido en los textos con el fin de distinguir la orientación ideológica de cada autor.

Una vez establecidos los elementos culturales, biográficos y discursivos que no forman parte de la obra, pero que ayudaron a contextualizar las circunstancias personales y políticas existentes en torno a los textos aquí estudiados, se inició con el análisis narratológico. El capítulo III “Análisis narratológico de dos novelas de la Revolución mexicana” se dividió en 6 fases, del 3.1 al 3.4 se alterna el análisis entre *Apuntes...* y *Memorias...*, del 3.5 al 3.6 se comparan ambas obras en una misma sección. De esta manera, el procedimiento general usado para el capítulo III consistió en el estudio de contraste de las obras a partir de cuatro estrategias discursivas: a) análisis del referente extratextual de Francisco Villa en la obra de Nellie Campobello, b) análisis del espacio (entiéndase territorio) donde se desarrolló la guerra en la obra de Martín Luis Guzmán, c) análisis del tiempo y d) narratológico. A los análisis se les integraron aspectos biográficos y estéticos que hicieran referencia al proceso armado, al Centauro y a los autores.

Luego entonces, se procedió en el apartado 3.1 “El nombre: referente extratextual en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*” con el análisis del nombre del personaje,

considerando los principios teóricos expuestos en los capítulos I y II, se estudió la construcción del personajes mediante su comparación con otros agentes históricos vislumbrado por la propia autora, así como por otros prosistas de historia o literatura. Se comparó el punto de vista histórico, psicológico, ético, moral e ideológico de Nellie con la de “otros” no explicitados sobre la leyenda blanca, negra o época que existía sobre Villa con el fin de identificar los rasgos del *personaje literario* del *personaje histórico*, así como la relevancia histórica del Centauro desde esta microhistoria y no desde la historia oficial vertida hasta ese momento.

De esta manera, la táctica llevada a cabo en esta investigación a partir del capítulo 3.1 consistió en demostrar que Francisco Villa personaje no fue minuciosamente dilucidado por la autora, pues ésta apeló al conocimiento que el lector poseía sobre el referente real (Francisco Villa de carne y hueso). Se dijo que en la narrativa de Campobello presenta rasgos físicos e históricos de Villa y otros personajes que borrarón el abismo existente entre texto y mundo. En *Apuntes...* el universo narrado proyecta visiones y juicios sobre actores muy precisos, delineándose una estructura dialógica entre el texto y el lector, procedimiento narrativo que permite comprender y distinguir los argumentos difundidos por el narrador implícito de los de la autora.

Ahora bien, tal como se explica en el apartado 3.1 que el nombre de Pancho Villa se considera un cronotopo, es decir, un espacio novelístico que constriñe o sintetiza hechos y juicios de orden moral e ideológicos a nivel social, en el inciso 3.2 “La construcción del espacio en *Memorias de Pancho Villa*” también se cree que el espacio construido en la novela de Martín Luis Guzmán es un signo de iconización y de representación simbólica del suceso armado. Del espacio en *Memorias...* se destacó la creación monumental de los escenarios, método contrario al de Nellie, quien vislumbra pequeños detalles con los que arma sus escenarios. En resumen sobre el apartado 3.2 se revisaron los espacios geográficos por los que transitó el personaje con su ejército y sus los combates; igualmente se examinaron las características antropomórficas y morales del Centauro. Se explicitó la construcción espacial nacida de boca del protagonista, ya que a través de éste conocemos los espacios y los sucesos contados. En pocas palabras, se puntualiza que la construcción espacial vislumbrada en la obra de Guzmán está delimitada por la voz del narrador-protagonista Pancho Villa, siendo ésta una de las características discursivas más

importantes del autor, contraria a la creación del espacio observada en *Apuntes....*, bosquejada a partir de una voz omnisciente pletórico de recursos metonímicos.

En el apartado 3.3 “El personaje: la dimensión actoral y su naturaleza simbólico-ideológica en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*” se vuelve, desde otra perspectiva al análisis del protagonista, considerando el concepto de *personaje*. En este apartado se dilucidan las tres leyendas conocidas y producidas por la sociedad mexicana contemporánea sobre Villa mediante el análisis de los argumentos esgrimidos por la autora. Se inicia con la comparación entre la leyenda negra y la blanca, se muestran los planteamientos de la autora y se perfila la leyenda épica. De esta manera se dieron respuesta a una las interrogantes planteadas en la Introducción y a lo largo del capítulo.

El apartado 3.4 “El personaje: la intencionalidad en la dimensión actoral en *Memorias de Pancho Villa*” inicia con el análisis del personaje en tres sentidos: la importancia del general Francisco Villa dentro del marco de la Revolución mexicana, su leyenda negra y la proyección ideológica del narrador sobre el personaje construido. Asimismo, se observan acciones del héroe a lo largo de la narración y la permanente intervención del autor en la obra. Para ello se tomaron en cuenta definiciones sobre el término *personaje* y su participación histórica, todo ello con la intención de responder a la pregunta planteada concretamente en este apartado referente a las aporías de la historia mexicana reciente en cuanto al suceso armado. Situaciones que se resuelve evidenciando las contradicciones humanas de sus actores, sujetos a sus propias experiencias que determinaron el juicio histórico no sólo de éstos sino de la Revolución en su conjunto. Se concluye que si bien estas reflexiones no inciden en el terreno de la historia, sí en el social, pues favorece la formación de opiniones y maneras de pensar el pasado desde lo emocional, ya que la historia suele ser un edificio racional que siempre busca mediante argumentos y principios lógicos explicar lo que desde el corazón no se entiende.

El los párrafos 3.5 “La constitución de la dimensión temporal en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa*”, y 3.6 “Formas de enunciación del discurso en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa y Memorias de Pancho Villa*” se comparan simultáneamente los textos en el mismo apartado, pues como se ha comentado en la Introducción, el manejo del tiempo es en muchos sentidos similar en una y otra obra, además de que ambas desbrozan la crónica revolucionaria al paso de su narrativa tal como se dio en el referente real. Aquí se hace énfasis en que Nellie



Campobello tiene mayor consciencia del ordenamiento de los eventos que Martín Luis Guzmán, ya que la autora se empeña en describir minuciosamente los hechos trascurridos bajo un registro temporal perfectamente calendarizado, mientras que el autor se detiene en pasajes y eventos de orden dramático con el fin de destacar el carácter emocional del o los personajes.

De ahí que en el 3.5 “La constitución de la dimensión temporal en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Memorias de Pancho Villa*” se describan las estrategias discursivas usadas por cada autor y sus puntos de vista sobre la historia. Para ello se destacó que ambos autores se preocuparon por crear un texto que describiera el orden temporal de la Revolución, tal como se dio en el horizonte cultural: en *Memorias* de Pancho Villa bandolero hasta 1915, y en *Apuntes...* de 1911 a 1920. De esta manera se alude al doble carácter temporal presente en las obras: el tiempo de la narración (diegético) y el tiempo del discurso y su relación con el tiempo real. Se explica la técnica común de los autores que consiste en la creación de un tiempo diegético que caza con el tiempo histórico contingente, mediante el uso de recursos tales como la secuencia y la sucesión narrativa. Se mencionan las principales diferencias técnicas de cada escritor, que consisten básicamente en que la narradora, Nellie Campobello, trató de apegarse al orden cronológico real mediante la técnica de resumen, la digresión, la elisión, la omisión, la supresión, la función sintética y la velocidad temática, mientras que Martín Luis Guzmán usó un tiempo cronológico apegado a una atmósfera más estética que histórica, por lo que sus recursos fueron la analepsis, la prolepsis, el ritmo, la pausa narrativa, la escena y el *flash-back*, principalmente.

Se concluye en este capítulo (3.5) que las técnicas usadas por los escritores coadyuvan a la afirmación o negación de juicios previos o conceptos anticipados sobre Villa y sus leyendas mediante la selección y eliminación de eventos dentro del relato o mediante el uso del recurso temporal que detallan la vida del legendario Pancho Villa dentro y fuera de la Revolución y, por ende, como individuo (héroe o villano) y como factor social de cambio.

En cuanto al último subapartado del capítulo III, nombrado 3.6 “Formas de enunciación del discurso en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Memorias de Pancho Villa*”, se llevó a cabo el mismo procedimiento que en el anterior apartado, pues subyace la comparación, el análisis de semejanzas y diferencias encontradas en las obras

para advertir los resultados estéticos e ideológicos producidos en cada texto. Por ello, se inició con la definición de términos como “Formas de enunciación”, “acto configurante”, “tipo de narrador”, “función narrativa”, entre otras. Se explicó que el narrador protagonista u homodiegético de *Memorias...* tiene esta esencia de recordante que hace posible conocer hechos y opiniones subjetivas al lector, función propia del narrador de textos autobiográficos y cuya perspectiva, por ser única, es también limitada. En el último apartado se explica que por medio del narrador es posible conocer la función del autor real, cuya preocupación estética y política configuran un personaje que traspasa las fronteras del texto para instalarse en los espacios de la historia y de la psique del colectivo popular mexicano. De ahí que Pancho Villa “héroe” (leyenda blanca) no triunfa debido a sus grandes debilidades y errores (leyenda negra), percepción del narrador homodiegético, del autor implícito y del autor real.

De *Apuntes...* se expuso que el narrador omnisciente u heterodiegético ofrece un conocimiento limitado de las acciones emprendidas por los personajes, pero argumenta prolijamente, objetivo fundamental del narrador, sobre las distintas leyendas existentes acerca del personaje principal y sus aliados (la División del norte), indica que pese a sus grandes hazañas militares (leyenda épica) y sus buenas obras (leyenda blanca) Villa no vence a sus enemigos por la guerra sucia emprendida en contra de éste (leyenda negra) mediante la traición y la mentira.

En este apartado (3.6), también se realizó un estudio de contraste Martín Luis Guzmán/Nellie Campobello, en las que se consideró lo siguiente: las circunstancias inigualables que les tocó vivir a los autores; el origen de ambos, que fueron partícipes y espectadores del suceso armado; que conocieron a Villa; que fueron promotores de la campaña educativa iniciada por Vasconcelos a la que se incorporaron desde finales de los veinte y treinta, labor de la que dejaron constancia en prólogos y artículos periodísticos.

Cuando Nellie Campobello conoce a Martín Luis Guzmán, él es director de *El Mundo*, cuenta con una educación decimonónica y clásica, es un escritor y columnista, y ella no cuenta con estudios, le faltan aún muchos años para que escriba y más aún para que encuentre una profesión que le permita, como a Guzmán, conocer el ambiente intelectual de su momento. En cuanto a sus semejanzas, los dos son norteños, los dos participaron en la Revolución, ambos escritores, artistas; ideológicamente cercanos, preocupados por su país. De sus orígenes, el autor provienen de cepa militar, de familia estable y de tener una buena

relación, hasta donde se sabe, con sus progenitores, quienes le apoyaron a lo largo de su carrera estudiantil; ella, procede de una estirpe desintegrada, atacada por el abandono y la desgracia a las que se sobrepuso, según puede deducir de las biografías escritas por la crítica, pero sobre todo de la publicada por Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino, quienes han desmitificado gran parte de su existencia.

Tocante a su labor literaria, los dos escribieron de temas sociales, históricos y autobiográficos, ambos cruzaron la frontera difusa del *arte por el arte* para instalarse en las esferas del *arte comprometido*. Entretejieron en sus páginas temas propios de su tiempo, datos personales y puntos de vista subjetivos con una *intencionalidad* que consistió en pensar la Revolución mexicana como un acontecimiento trascendente para su país, en verter sus juicios respecto del suceso en su conjunto, en avalar o no el sistema político gobernante posrevolucionario y en justificar o delimitar su participación en la guerra. Por ejemplo Martín Luis Guzmán, secretario directo de Francisco Villa, aborda en *Memorias...pasajes de su propia vida y manifiesta por boca de Villa y él mismo (personaje)* las “causas” por las cuales abandonó al revolucionario. En el caso de Nellie, tanto su madre como su hermano Martín López, El Siete, participaron en la revuelta, evento también referido en *Las manos de mamá y Cartucho*, principalmente.

Considerando este doble rostro literario y personal de sus obras puede suponerse que la defensa, crítica o explicación de quién y cómo fue el jefe de la División del norte está estrechamente relacionada con su visión de la guerra, pero también con el pasado de los autores. De ahí que, pese a que ellos consignaron en entrevistas, como la publicada por Emmanuel Carballo, los motivos por los cuáles escribieron sobre Pancho Villa, más allá de un real y válido principio estético, como afirma Guzmán, o por un principio de justicia, como atestigua Nellie, las razones personales también formaron parte de sus preocupaciones textuales; su escritura fue, en este sentido, una expiación para romper o justificar los lazos que los unía a Francisco Villa, como bien afirma Jerome Bruner un acto escritural para “domeñar su pasado”.

Por sus implicaciones familiares, se conjetura que Nellie Campobello estuvo más interesada en esclarecer la “causa revolucionaria de los pobres”, de la microhistoria, concomitante a una profunda reflexión sobre su propia existencia, su destino como escritora, directora de danza y bailarina. La vehemente defensa de Nellie es moral por ser ancestral, su alegato hurga en lo profundo de su pasado inquiriendo directamente sobre su

propio *ser*, de ahí que *Cartucho*, *Las Manos de mamá* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* son los cimientos para la construcción de su propia identidad a nivel literario. La validación de Villa ante el mundo y la historia le da carta de naturalización a ella y a su origen, de ahí que la invención de Nellie Campobello —desde la antigua María Francisca Moya Luna, pasando por Zenaida lectora de tarot hasta la Nelly Cambell o Nellie Campobello— tardara más de 40 años de vida y que la distancia focal, temporal y emocional sobre el asunto “Villa” posea este rasgo multidimensional complejo incrustado en la obra legada al *corpus* literario nacional; sus textos pletóricos de códigos explícitos e implícitos son las más de las veces deslumbrantes para el lector en cierto sentido, pero llenos de interrogantes para el estudioso moderno, son relatos opacos interferidos por su tiempo, su espacio y su vida misma.

En cambio Martín Luis Guzmán, más allá del dominio y elegancia de su pluma, procuró desprenderse de lo emocional en *pro* de lo histórico, pues aunque por poco tiempo, colaboró con la División del norte, por lo que emprendió un alegato cauteloso y despersonalizado de Villa, ordenó razonadamente los eventos de la guerra y se detuvo casi imperceptiblemente en pequeños detalles que develaron la naturaleza de sus creencias más íntimas sobre el cuerpo militar dirigido por Villa.

*Memorias de Pancho Villa* ha alcanzado relevancia nacional e internacional. Se reconoce su calidad literaria, su atributo plástico y la gama de estrategias narrativas que le permitieron contar desde la “voz de Pancho Villa” una versión que acabó por obnubilar la intervención del lector en el texto, pues asume como verdadera la voz del narrador y la bien lograda configuración del personaje. Este carácter personal, autobiográfico del prosista se desdibujó ante la fuerza del espacio geográfico, de la caracterización de los personajes y de la trama misma llena de movimiento y eventos dramáticos, volviéndose tema casi exclusivo a lo largo de sus páginas, de ahí que el lector cuente con una obra menos problemática, menos difícil de leer que la de su coterránea. *Memorias...* ofrece un panorama dramático monotemático que no se proyecta hacia fuera del texto, no establece este puente entre la obra y las contradicciones de su momento, sino entre la obra y lo que se creía de la Revolución en su tiempo, afirmando aún sin desearlo acaso el autor los conceptos que historiadores y políticos trataban de imponer, mediante el descrédito a Villa y de paso afirmase ellos, los políticos, en el poder.

En cuanto a la comparación entre el discurso literario/“histórico”, ciertamente no toda obra indica con claridad su fecha de nacimiento, ni las condiciones sociales que le rodean en el instante de su producción. Circunstancias políticas e históricas se diluyen con el paso del tiempo y lo que llega hasta el lector es un texto convertido en objeto desligado de su referente que poco dice de su época. Sin embargo, *Memorias...* y *Apuntes...* son obras relativamente jóvenes de las cuales pueden desprenderse fragmentos de un pasado que permiten observar ciertos aspectos de su horizonte histórico como pugnas políticas, puntos de vista sobre la Revolución, polarización social e intelectual, etc. La secuencia narrativa del suceso armado, datos biográficos y personajes son reconocidos por el lector no sólo por la claridad con la que son expuestos en ambas obras, sino por el conocimiento popular que se tiene sobre la Revolución mexicana y sus agentes.

De *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* se concluye que su prosa está cargada de emociones, digresiones y giros ideológicos propios de un artista dominado por la pasión, pese a sus intentos por apearse a los parámetros de orden histórico más que literario. El texto narra los eventos de 1911 a 1920 de manera cronológica. Cuenta una versión histórica, apoyándose en fuentes orales y memorísticas novedosas y adelantadas en su momento, método que podrían considerarse cercana a los modelos de hacer historia cultural. Técnica narrativa que recupera la “microhistoria”; es decir, la otra historia que devela el proceder de un pueblo. La narrativa histórica usada por Campobello es un procedimiento analítico que indaga sobre la contingencia y que cuestiona la versión relatada desde el poder de unos cuantos “poseedores de la verdad”. Ésta manera de escribir de Nellie Campobello es una de las aportaciones más interesantes y bien logradas de su obra, procedimiento que indaga sobre el orden y veracidad de la historia oficial que propone construir el relato histórico mediante el uso de fuentes surgidas de la sociedad que recaben, no datos fríos, sino testimonios que ayuden a comprender pequeños matices de ese gran fenómeno llamado *Revolución*. De esta manera, caben distintas versiones del mundo, en las que lo individual y colectivo se encuentran y explican de manera más amplia. Se visualizan las contradicciones humanas, las aporías históricas de un pueblo, sus logros y fracasos y sus posibles vías de solución simbólica.

Si algo tendría que considerarse de *Memorias de Pancho Villa* es su fuerte influjo o apego al discurso oficial sobre la Revolución mexicana. La elegancia, paciencia y explicación racional con la que se dispone a contar un evento complejo, lleno de personajes

también auxilia al lector no sólo a comprender lo sucedido a principios del siglo XX en México, sino a degustar una obra estética casi fílmica. Quizá por su origen ateneísta, por su gusto por la cultura clásica, por su amor a la escritura de textos fictivos, Martín Luis Guzmán crea una obra que, contrario a Nellie, reproduce en muchos sentidos el relato oficial del suceso armado, en el que parece corroborar y avalar lo dicho desde el discurso gubernamental. Su apego al canon literario es similar a su etérea adhesión al discurso político que afirmaba que Villa había sido traicionado porque, como al pueblo, había que arriársele y conducírsele como a un *enfant terrible* incapaz de reconocer qué era lo mejor para él, por lo que no podía decidir él mismo sobre el destino de la Revolución ni menos aún sobre su pacificación.

El trato literario que Martín Luis Guzmán le a Francisco Villa, más allá de la leyenda blanca, negra o épica, es ambiguo porque parece que lo exculpa de sus errores pero justifica las traiciones sufridas a éste. El autor no establece una relación clara entre el héroe y su presencia en la sociedad mexicana, parece no admitir que Villa coadyuvó al desarrollo de su país en un momento crucial de la Revolución. Si el autor efectivamente concibe un personaje que expone sus pensamientos, vivo y profundo en su artificio, la proyección final recibida por el lector es la de un hombre inculto que comprendió poco del momento que le tocó vivir. Fue Villa, parece decir el creador como otros de los historiadores de su época, una *máquina de guerra* que cuando no fue necesaria se desechó.

Como puede observarse, si bien las coincidencias entre Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello fueron muchas, también lo son sus diferencias en cuanto a sus compromisos como artistas y a las intenciones de sus obras, narrativas que se disparan hacia lados opuestos pese a sus coincidencias temáticas y, quizá, ideológicas. Nellie fue por donde se le vea, anticanónica, mientras que Guzmán se apegó al orden oficial. Dicotomía que se percibe en sus opuestos: barbarie/civilidad, campo/ciudad, anarquía/poder, pobreza/riqueza, cultura/ignorancia, pasión/racionalismo, anticanon/canon, pero que expone los principios morales e intelectuales que los impulsaron a escribir de su momento.

Por otra parte, las semejanzas más evidentes encontradas en ellos son su obsesión por los temas históricos, su interés por Francisco Villa, su activa participación en la vida cultural de su momento, su preocupación por el desarrollo nacional mexicano, su inquietud por la educación del pueblo mexicano, su gusto por el folklore, su orgullo por la raza indígena, intereses que los llevaron a incidir en la sociedad de su momento a través de

artículos, textos literarios, cargos de gobierno, propuestas culturales y como profesores. De su trabajo, son sus obras literarias las que lograron trascender sus vidas e insertarse en la historiografía nacional; desde el punto de vista simbólico, contribuyeron a la construcción de uno de los personajes más problemáticos de la historia reciente y, por tanto, a la reflexión de la historia misma del México del siglo XX.

La configuración de su personaje se suma a las voces de literatos, historiadores, dramaturgos, fotógrafos, cineastas, ensayistas y filósofos que han estudiado el tema de la Revolución mexicana, la División del norte y de Francisco Villa. Sus relatos recogen su visión del mundo que fue también perspectiva de otros sin voz ni rostro, pero que formaron parte de un horizonte histórico conflictivo, polarizado por intereses y condiciones económicas, políticas y culturales en pugna. Estructuralmente, es *Cartucho*, más que *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, representante digno de ese caos social reproducido en sus textos, lo que convierte su narrativa en una propuesta moderna, visionaria, de excepcional estilo que cristalizó el desorden, la violencia y la crisis vivida durante la guerra, de ahí que su aportación no sólo debe considerarse como un texto más del *corpus* nacional sino como una propuesta narrativa novedosa que rompió con los modelos discursivos de su momento. Así, se puede concluir que las aportaciones de Nellie Campobello a la cultura mexicana fueron ricas y diversas —de la danza a la academia, de la literatura a la historia—, ideas profundamente críticas e impulsadas, como Villa, por el deseo de justicia. Ella, artista a quien la crítica le ha mendingado sus logros, fue consecuente con sus ideas a lo largo de su vida y, de tal fuerza emocional, que aún sin proponérselo contribuyó al mito de Villa. A ella puede considerársele también escritora que con su obra produjo una visión más del mismo fenómeno histórico y como parte de su tiempo y digna representante de éste.

Quizá porque *Memorias de Pancho Villa* se apegó demasiado a la autobiografía dictada por el Centauro a Bauche Alcalde, el resultado estético es brillante, de gran fuerza dramática, prolijo en recursos lingüísticos, giros idiomáticos, estrategias discursivas que parten de un documento fidedigno que perfila de antemano las características emocionales, físicas y psicológicas del personaje. Argumentos y puntos de vista de Doroteo Arango quedaron impresos en el documento de su secretario particular y del que se puede destacar la perspectiva que Villa tenía sobre sí mismo como “hombre combativo, honesto y leal”, características presentes en el personaje concebido por Martín Luis Guzmán. El

palimpsesto memorioso convence por su realismo y figura con bastante efectividad la creencia de que realmente era el legendario jefe de la División del norte quien relataba su propia historia, rasgo hasta cierto punto peligroso, pues ahonda en su calidad literaria borrándose el aspecto crítico sobre el proceso histórico, es decir se queda en el nivel de arte y no trasciende el plano puramente estético, pese a ser una fuerte recurrente para estudiosos de la literatura y la historia mexicana. Ciertamente Guzmán coadyuva, como Nellie, a la comprensión del fenómeno revolucionario en su conjunto, a darle un lugar en el espacio histórico a Villa, a comprender el orden de los acontecimientos y a observar ese complejo mosaico de los principales agentes de la Revolución mexicana.

Finalmente se considera necesario extender el estudio de contraste de éstas y otras obras de la novela de la Revolución mexicana desde los espacios de la historia cultural, de los métodos propuestos por la antropología literaria, de la semiótica y la narratología, entre otras y ahondar en los juicios hasta ahora establecidos por la historiografía sobre la producción literaria parcialmente comprendida, prejuiciosamente estudiada, ideológicamente sesgada. Con la aparición de nuevos métodos de análisis se hace necesario redefinir los criterios con los que se ha evaluado hasta el día de hoy la historia de la literatura mexicana y rescatar de ella las voces de escritores olvidados a los que poco se les lee. En la medida que se amplíe el horizonte de estudio sobre la cultura mexicana en su conjunto podremos develar las particularidades de una nación compleja, llena de contradicciones. Sus obras literarias son el equivalente de los hallazgos científicos valorados por las ciencias duras. Toda pieza geológica, antropológica descubierta por los estudiosos del pasado representa un reto para ellos y una oportunidad de saber qué ha formado a las culturas actuales, cuáles han sido sus intereses y atreverse a suponer su propio futuro. Ahondar, pues, en los estudios literarios de obras históricas y estéticas es necesario como parte del hacer del crítico actual. Igualmente, baste decir que la existencia de *Memorias de Pancho Villa* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* prueban fehaciente la omisión, el silencio y diferencia de ideas existentes en la cultura mexicana. Ellas son códigos que responden a las hermandades y desacuerdos que fluctúan en el universo social. Partículas textuales que complementan los distintos lenguajes de la vida. Libros que aún dialogan con sus lectores, obras que son parte de un fenómeno dinámico que trasciende al propio texto y a la palabra misma.



## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

CAMPOBELLO, Nellie, *Cartucho*, Integrales, 1931.

\_\_\_\_\_, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, México, ERA, 2000.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*. México, Compañía General de Ediciones, 1960.

\_\_\_\_\_, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México, Edipsa, 1940.

\_\_\_\_\_, *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*, México, Factoría Ediciones. La serpiente emplumada, 2006.

GUZMÁN, Martín Luis. *Obras completas*. ts., I y II. México, FCE, 1998.

\_\_\_\_\_, *Memorias de Pancho Villa*, México, Compañía General de Ediciones, 1954.

\_\_\_\_\_, *El águila y la serpiente*, México, Porrúa, 1984.

## BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

AGUILAR CAMÍN, Héctor, “Nociones presidenciales de cultura nacional. De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz, 1920-1968”, *En torno a la cultura nacional*, México, CNCA-INI, 1990. pp. 97-132.

AGUILAR MORA, Jorge, “El silencio de Nellie Campobello”, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. México, Era, 2000. pp. 9-42.

AMAYA C., Luis Fernando, *La Soberana Convención Revolucionaria 1914-1916*, México, Trillas, 1966.

ÁRQUELES VELA, *El café de nadie: un crimen provisional, la señorita etc.*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, 1990.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Arthropos, 2001.

AUB, Max, *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, México, SEP-FCE (Lecturas mexicanas, 97), 1992.

ÁVILA CAMACHO, Manuel, *Los presidentes de México ante la nación*, t., IV, México, XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados.

- AZUELA, Mariano, *Las moscas*, t., I. México, Aguilar, 1998.
- AZUELA, Mariano, *Los caciques*, t., I. México, Aguilar, 1998.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BARROSO VILLAR, Elena. *Narrativa de la Revolución mexicana. La Revolución en las artes y en las letras*, Sevilla. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales. Fundación Monte, 1996, pp. 55-79.
- BARTRA VERGES, Armando, *Regeneración 1900-1918: la corriente más radical de la Revolución de 1910 a través de su periódico de combate*, México, Era, 1977. 437 p.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, México. Siglo XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_, *et. al., Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, 1970.
- BENÍTEZ, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana*, ts. I, II y III. México, FCE-Medio siglo, 1984.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.
- BIRUTÉ, Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Arthropos, 1988.
- BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1992.
- BRUCE-NOVOA, “Estudio introductorio”, en *La sombra del caudillo, versión periodística*. México, UNAM, 1987. pp. VII-LXX
- BRUNER, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Fábrica de historias*, México, FCE, 2003
- BURKE, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1991.
- CÁZARES, Laura, “Eros y tánatos: infancia y revolución en Nellie Campobello”, *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 37-58.
- \_\_\_\_\_, (editora), *Nellie Campobello: la revolución en clave de mujer*, México, Tecnológico de Monterrey. Universidad Iberoamericana. CONACULTA-FONCA, 2006.
- CALLES, Plutarco Elías, *Los presidentes de México ante la nación*, México, XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados.

- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP (Lecturas mexicanas, 48), 1986.
- CASTRO LEAL, Antonio, *La novela de la Revolución mexicana*, ts., I y II México, Aguilar, 1998.
- CASTY, Ala, *The dramatic art of the film*, Nueva York: Harper y Row, 1971.
- CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia), 1993.
- COCKCROFT, James D., *Precursores intelectuales de la Revolución mexicana (1900-1013)*, México, SEP-Siglo XXI, 1985.
- CÓRDOVA, ARNALDO, *La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era, 1985.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia general de México*, t., I. El México, Colegio de México. Centro de Estudios Históricos, 1986.
- CHAMBERLAIN, Daniel, “Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa”, *Poligrafías, Revista de Literatura Comparada*, núm. 1. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 83-103.
- CHESNEAUX, Jean, *¿Hacemos tabla rasa del pasado?: A propósito de la historia y los historiadores*, México, Siglo XXI, 2000.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, CNCA (Lecturas mexicanas, 4º Serie), 1994.
- DEMETRIO, Duccio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DÍAZ ARCINIEGAS, Víctor, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, FCE, 1989.
- \_\_\_\_\_, “Calles: el voluntarioso circunspecto”, *Historia mexicana*, XXXIV, 3, 135, marzo-abril de 1984, pp. 460-505.
- DÍAZ, Félix. “Manifiesto al pueblo de México”, *Antología México en el siglo XX. 1913-1920, textos y documentos*, t., 2. México, UNAM. Centro de Estudios Latinoamericanos-FFL, 1976, pp. 295-310.
- DIETRICH, Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.

- El pequeño Larousse ilustrado. Diccionario enciclopédico*, México, Larousse, 2002.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, México, Hermes, 1993.
- FLORESCANO, Enrique, “El relato histórico acuñado por el Estado posrevolucionario”, en *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, pp.375-422.
- FOSTER, Edgard Morgan, *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 2003.
- FONTANA, Joseph, *La historia del hombre*, Barcelona, Crítica, 2001.
- FUENTES, Carlos, *Gringo Viejo*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1988.
- GARCÍA, Clara Guadalupe, *Nellie: el caso Campobello*, México, Ediciones cal y arena, 2000.
- GARCÍA-CONDE, Adelaida, “Álvaro Obregón, 1920-1924”, en *Manual de Historia de México*. México, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 1988, pp.100-130.
- GARRIDO, Luis Javier, *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, México, Siglo XXI, 1995.
- GÓMEZ de la Serna, Ramón, *Obras completas*, México, Aguilar, 1993.
- GÓMEZ, Marte R., *Pancho Villa, un intento de semblanza*, México, FCE (Col. Popular, 13), 1974.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (dir.), *Los presidentes ante la nación: información, manifiestos y documentos de 1921 a 1966*, XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados.
- GREIMAS, A. J., *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ICAZA, Xavier, “La revolución mexicana y la literatura”, *Conferencia del Palacio de Bellas Artes*. México, SEP, 2000.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, “México en busca de su expresión”, *El ensayo mexicano moderno*, t., I. México, FCE, 1995. pp. 423-478.
- KATZ, Friedrich, *Pancho Villa*, ts., I y II. México, Era, 1999.
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP-FEM (Lecturas mexicanas, 76), 1987.

- LOMBARDO TOLEDANO, Vicente, "El sentido humanista de la Revolución mexicana", en *La Revolución mexicana 1921-1967*. t., I, México, Instituto Nacional de estudios históricos de la revolución mexicana (inehrm), 1988, pp. 33-48.
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio, *Tierra y Campamento*, en *La novela de la Revolución mexicana*, t., II. México, Aguilar, 1998.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *La novela de la Revolución mexicana*, México, Porrúa, 1974.
- MANCISIDOR, José, *Frontera junto al mar*, México, Aguilar, 1998.
- MANRIQUE, Jorge A., "El proceso de las artes 1910-1970", *Historia general de México*, México, El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos, 1986. pp. 645-647.
- MAPLES ARCE, M., "Revolución", en *El movimiento estridentista*, México, SEP, (Lecturas mexicanas, 76), 1987. pp. 31-34.
- MARTÍNEZ, José Luis, *El ensayo mexicano moderno*, t., I. México, FCE (Lecturas mexicanas, 39), 1995.
- MATUTE, Álvaro, "La Revolución mexicana y la escritura de su historia", *Revista de la Universidad de México*, enero de 1982, Nueva Época, pp. 2-6.
- MATTHEWS, Irene, *Cartucho and My mother's hands*, Austin, University of Texas, 1988.
- MEYER, Lorenzo, "La consolidación de las instituciones", *Historia general de México*, t., II. México, El Colegio de México, 1977. pp. 1183-1218.
- , "La periferia y el centro", en *Historia de la Revolución mexicana*, México, El Colegio de México, 1980, pp. 253-313.
- MEYER-MINNEBANN, Klaus, Cuadernos de poética, año III, núm. 9, 1986.
- MILLÁN, Ma. del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos*, t., I. México, Nueva Imagen, 1991.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia en la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. FCE, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos (antolog.), *Jorge Cuesta*, México, CREA, 1985.
- , "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1977, pp. 1375-1531.

- MOORE, Ernest Richard, *Bibliografía de novelistas de la revolución mexicana*, México, s.i., 1941.
- OBREGÓN, Álvaro, *Discursos*, t. II, México, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, 1932.
- \_\_\_\_\_, *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, FCE, 1973.
- OCHS, Elionor, "Narrativa", *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso: una introducción multidisciplinaria*, t., I. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 271-303.
- PASTERMAC, Nora, *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción: ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El relato en perspectiva: un estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- PUERTAS MOYA, Ernesto, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, España, Universidad de la Rioja. Servicio de Publicaciones, 2004.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934.
- RICOEUR, Paul, *Relato: historia y ficción*, México, dosfilos Editores, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Tiempo y narración*, ts. I, II, III. México, Siglo XXI, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós (Pensamiento contemporáneo, 56), 1999.
- RIOUX, Jean-Pierre y Jean-François SIRINELLI, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.
- ROBLES, Martha, *Educación y sociedad en la historia de México*, México, Siglo XXI, 2000.

RODRÍGUEZ, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

RUTHERFORD, John David, "La novela de la Revolución mexicana", en *La sociedad mexicana durante la Revolución*, México, El Caballito, 1971. pp. 53-93.

THIEBAUT, Carlos "Las intenciones de la ficción", María Herrera L. (coordinadora), *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, Arte y Literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1998, pp. 29-59.

TOUSSAINT ARAGÓN, Eugenio, *Quién y cómo fue Pancho Villa*, México, Editorial Universo México, 1979.

TURRENT ROZAS, Lorenzo, *Hacia una literatura proletaria*, México, Ediciones Integrales, 1932.

URQUIZO, Luis, "Estudio preliminar", en *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, FCE, 1973, pp. VII-XXXI.

VARGAS VALDÉS, Jesús y Flor GARCÍA RUFINO, *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, México, Nueva Vizcaya Editores- Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004

VASCONCELOS. José, *Ulises Criollo*, México, Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_, *La raza cósmica*, México, Aguilar (Ensayos Hispánicos), 1966.

VILLA, Guadalupe y Rosa Helia Villa, *Retrato autobiográfico, 1894-1914*, México, Taurus, 2003.

VILLANUEVA, Darío, "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", *Escritura autobiográfica*, Madrid, UNED, 1992, pp. 15-32.

VITAL, Alberto, *El arriero en el Danubio*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1994.

WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 2002.

## **HEMEROGRAFÍA**

ANÓNIMO, "Tema eterno: Villa" [Reseña de una conferencia de Nellie Campobello], *Tiempo*, 14 nov. 1960, pp. 14-15.

"Nellie Campobello, *Mis libros*. Ilustraciones de José Clemente Orozco, 1961, 514 pp." *Política. Quince días de México y del mundo*, Vol. II, núm. 39, dic. 1961, p. 79.

“La Revolución mexicana”, *Romance*, Año 1, núm. 19, p. 7.

“Nellie Campobello y su misteriosa desaparición. Tenía deficiencias mentales y se pudo haber perdido, dice una pareja sospechosa”, *El Sol de México*, 14 feb. 1985, secc. A, p. 10.

“Nellie Campobello...”, *Últimas Noticias*, 19 feb. 1985, p. 1.

“Nellie Campobello a la galería de nuestros mitos femeninos”, *Memoria de papel*, México, CNCA, año 2, núm. 3, abril 1992, pp. 11-16.

ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Las manos de mamá de Nellie Campobello”, *Letras de México*, núm. 24, 1 feb. 1938, p. 4.

\_\_\_\_\_, “Nellie Campobello”, *El Libro y la Vida*, núm. 13, *El Día*, 21 dic. 1969, p. 2 y 4 ene. 1970, pp. 2-4.

\_\_\_\_\_, “Villa en la historia y en la leyenda”, *Romance*, núm. 18, 15 nov. 1940, p. 18.

\_\_\_\_\_, “Las Memorias de Pancho Villa, de Martín Luis Guzmán”, *Letras de México*, núm. 32, 1 oct. 1938, pp. 1-2.

\_\_\_\_\_, “Del estilo de Martín Luis Guzmán”, *Ruta*, núm. 10, 1939, pp. 41-42.

\_\_\_\_\_, “Martín Luis Guzmán”, *Letras de México*, núm. 20, 15 agosto. 1940, p. 6.

ALESSIO ROBLES, Vito, “Las memorias dictadas por el Gral. Francisco Villa”, *Todo*, 151, 28 jul. 1936, pp. 9-10.

\_\_\_\_\_, “Libros. Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa por Nellie Campobello”, *Todo*, núm. 374, 7 nov. 1940, p. 25.

\_\_\_\_\_, “Datos bibliográficos de Nellie Campobello”, *Cuadernos de Bellas Artes*, núm. II, may. 1961, pp. 59-60.

\_\_\_\_\_, “Nellie Campobello”, *Política*, 1 dic. 1961, p. 79.

ARGÜELLES, Juan Domingo, “Las manos de mamá”, *El Universal*, 18 ene. 1992, p. 22.

BUSTAMANTE, Luis F., “Salas Barraza no disparó sobre Villa”, *Todo*, 19 nov. 1935, núm. 116, año III, pp. 30-31.

\_\_\_\_\_, “¿Quién ordenó el asesinato de Francisco Villa?”, *Todo*, 12 nov. 1935, núm. 20, año III, pp. 12-15.

BUSTOS CERECEDO, Miguel, “El mejor poeta de México”, *Ruta*, 4 septiembre de 1938, pp. 56-60.



CÁRDENAS, Lázaro, *Testamento político de Cárdenas, Revista de la Universidad, México*, 1971, pp. 19-24.

CAMPOBELLO, Nellie, "Villa siguió las normas de Napoleón en el ataque a Casas Grandes", *Todo*, 25 jun. 1935, pp. 17-19.

\_\_\_\_\_, "El combate de Tierra Blanca", *Todo*, 9 jul. 1935, pp. 20-21.

\_\_\_\_\_, "Martín Luis Guzmán, a propósito de *El hombre y sus armas*", *Ruta*, 15 nov. 1938, pp. 42-43.

\_\_\_\_\_, "Los hijos del general Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", *El Universal Gráfico*, 4 dic. 1935, p. 11.

\_\_\_\_\_, "Perfiles de Villa", *Revista de Revistas, el semanario nacional*, 7 ago. 1932, pp. 14-15.

\_\_\_\_\_, "El Pancho Villa que el mundo no conoce, dos cartas de amor del guerrillero", *Todo*, 10 dic. 1935, Año III, Núm. 119, pp. 12-13.

\_\_\_\_\_, "El combate a Tierra Blanca", *Todo*, 9 jul. 1935, pp. 20-21.

CANO, Elsa, "*Las manos de mamá*", *Excélsior*, 8 mar. 1992, p. 4.

CARBALLO, Emmanuel. "Nellie Campobello, escritora en estado de gracia", *Unomásuno*, 29 jul. 1993, p. 3.

\_\_\_\_\_, "Las obras completas de Nellie Campobello", *México en la Cultura, Suplemento Cultural del Novedades*, núm. 608, 6 nov. 1960, secc. C.

\_\_\_\_\_, "Nellie Campobello, Letras insólitas de la Revolución", *Unomásuno*, 26 nov. 1986, p. 23.

CERVERA, Juan, "Diálogo comanche con Nellie Campobello", *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, núm. 80, 9 ago. 1970, p. 3-4.

CUESTA, Jorge, "*Ulises Criollo* de José Vasconcelos", *El Universal*, 8 de julio de 1936, pp. 3.

\_\_\_\_\_, "La decadencia moral de la nación", *El Universal*, 2 de mayo, 1935, p. 3.

CHAMBERLAIN, Daniel, "Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa", en *Poligrafías*, México, FFy L, UNAM, núm. 1, 1996, pp. 83-103.

DE BEER, Gabriela, "La revolución narrativa de Campobello y Poniatowska", *La semana de Bellas Artes*, INBA, 28 ene. 1981, pp. 2-5.

\_\_\_\_\_, "Nellie Campobello, escritora de la revolución mexicana", *Cuadernos Americanos*, núm. 2, marzo-abril. 1979, pp. 212-219.

ESCALANTE, Evodio, "Imagen de Nellie Campobello", *El Financiero*, 8 nov. 1993, p. 8.

FLORESCANO, Enrique, "Sobre la naturaleza falsa del relato mítico", *La Jornada Semanal. La Jornada*, México, 24 septiembre, 2000, pp. 6-7.

GALINDO, Sara, "Nellie Campobello, narradora de la revolución mexicana", *El Nacional*, 28 nov. 1990, p. 17.

GARCÍA MAROTO, "La obra de Diego Rivera", *Contemporáneos* 1, México, 28 de junio de 1928, pp. 43-75

GASTÉLUM. B.J., "Espíritu del héroe", *Contemporáneos* 1, México, 28 de junio de 1928, pp. 1-14.

\_\_\_\_\_, "La Revolución Mexicana", *Contemporáneos* 33, México, febrero de 1931, pp. 140-151.

GLANTZ, Margo, "Nellie Campobello", *El Universal y la Cultura, El Universal*, 31 ago. 1985, pp. 1-3.

GUZMÁN, Martín Luis. "Nellie Campobello y *Las manos de mamá*", *Revista de Revistas*, 20 mar. 1938, pp. 42-43.

\_\_\_\_\_, "Maestros rurales, Kinchil", *Ruta*, México, D.F. núm.3, 15 de agosto de 1938, pp. 33-43.

HELIODORO VALLE, Rafael, "Diálogo con Martín Luis Guzmán", *Universidad*, México, núm. 4, may. 1936, pp. 21-25.

HERRERA FRIMONT, Celestino, "Literatura biográfica mexicana", *Ruta*, núm. 7, 15 dic. 1938, pp. 54-56.

LAFARGA, Gastón, "Mariano Azuela, entrevistado en una novela", *Ruta*, NÚM. 3, 15 agosto, 1938, pp. 49-51.

La hija del judío, Nellie Campobello", *El Universal*, 31 agosto de 1885, pp. 1, 3.

MANZANOS, Rosario, "La historia de terror del secuestro y muerte de Nellie Campobello", *Proceso*, 12 ene. 2002, pp. 26-31.

- Martín Luis Guzmán, "Nellie Campobello y Las manos de mamá", *Revista de Revistas*, 20 mar. 1938, p. 34.
- MAYA, Carlos J., *Entre Pancho Villa y la verdad semidesnuda, comentarios a la biografía de Firedrich Katz*, México, Museo de Arte de Sinaloa, 9 noviembre de 1999.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Desde la cima de mis ochenta año, entrevista a Martín Luis Guzmán", *La Jornada Semanal, La Jornada*, núm. 10, 14 may. 1995, p. 10.
- \_\_\_\_\_, "Martín Luis Guzmán, el más grande reportero de la Revolución mexicana se ha ido", *Siempre!*, núm. 1228, 5 ene. 1977, pp. 8-9.
- PACHECO, José Emilio, "Martín Luis Guzmán 1887-1976. La generación de 1910", *Proceso*, México, 1 de enero de 1979, pp. 74-77.
- \_\_\_\_\_, "Los jóvenes enjuician a los viejos escritores", *México en la Cultura, Suplemento Cultural del Novedades*, 29 mar. 1959, p. 2.
- PONCE, Armando, "Piden al Presidente, al CNCA, y al INBA encontrar a Nellie Campobello para rendirle un homenaje nacional", *Proceso*, 27 mayo de 1991, pp. 48-71.
- PRATT, Mary Louise, "La memoria revolucionada: mi cigarro, mi máquina Singer y yo. La voz de Nellie Campobello", *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 9, 17 jun.-jul. 2001, pp. 66-149.
- RABEL, Malkah, "Nellie Campobello y La novela de la revolución mexicana", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 509, 14 dic. 1958, pp. 2-6.
- ROBBINS, Dylon, "El camposanto de Campobello: la visión de la Revolución mexicana presentada en *Cartucho* de Nellie Campobello," Rice University, 200, [mecanuscrito].
- RUIZ ABREU, Álvaro, "Héroes y villanos en la novela de la revolución, *Siempre*, núm. 1712, año XXXII, 16 de abril, 1986, pp. 36-39.
- SÁNCHEZ, Freddy, "Nellie Campobello desenmascara a los corruptores del arte... políticos depravados acabaron con el INBA", *Quehacer político*, 6 mar. 1985, p. 38.
- SEGURA ESCALONA, FELIPE, "La señorita Nellie", *Universidad de México*, núm. 510, jul. 1993, pp. 43-45.
- SILVA HERZOG. Jesús, "Meditaciones sobre México, ensayos y notas", *Cuadernos Americanos*. México 1948, pp. 16-26.
- TERRAZAS, Benito, "El estratega según Nellie Campobello. ¡Viva Villa!, una contraseña de valor", *Unomásuno*, 6 feb. 1985. p. 16.

TREJO FUENTES, Ignacio, "Martín Luis Guzmán: la búsqueda del sentido estético",  
*México en el arte*, núm. 18, otoño de 1987, SEP/INBA, pp. 38-42.

ZAITZEFF, Sergei, "La polémica de 1932. Alfonso Reyes y *A vuelta de correo*",  
*Universidad de México*, México, núm. 548, septiembre de 1996, pp. 11-15.