

01086  
7  
201

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**"LA OBRA NARRATIVA DE NELLIE CAMPOBELLO"**  
**(Génesis, modificaciones y recepción)**

**TESIS PARA OPTAR AL**  
**DOCTORADO EN LETRAS MEXICANAS**

**MTRA. BLANCA RODRÍGUEZ**

**Asesor: Dr. Jorge Ruedas de la Serna**

**1996**

**TESIS CON**  
**FALLA DE ORIGEN**



**TESIS CON**  
**FALLA DE ORIGEN**



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 está 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.



**TESIS**

**COMPLETA**

## NELLIE CAMPOBELLO'S NARRATIVE

This study focuses Cartucho, relatos de la lucha en el norte (1931) and Las manos de mamá (1937), by Mexican northern writer Nellie Campobello (b. Durango, 1900), books that describe some success of Mexican revolution of 1910. First Part, Génesis del estilo literario de Cartucho, sets the literary background, the regional literary habits in the north of México as Arabian Nights, Holly Bible, and Tomóchic of Heriberto Frías. It also scopes the horizon of expectations of Mexican literature during 1926-1931. Second Part, Afectación del estilo original de cartucho, are examined the changes suffered by Cartucho in its second edition, which transformed her vigorously and strong style in which naturalistic images and a sort of familiar and popular conversational language has been worked. Eroticism in corps and death was stopped and some historical allusions was taken out. The great, classical, prosist of XX century in México, Martín Luis Guzmán, counseled the changes between 1936 and 1940. Two ways of appreciating conversational literary language were appreciated: a high one, a popular other. In the third part, Expresiones del gusto literario 1931-1995, began with the appreciation of German List Arzubide, first editor of Cartucho. Guzmán, nevertheless was so fascinated with Campobello's language, that he began to write MEMORIAS de Pancho Villa, that the critics denied. Nellie Campobello is the first modern female writer in México, and her books were waiting for new revalorizing. Sorry, I read and talk English but my mother language is Spanish. Please pay a translator.



**TITULO DE LA TESIS:**"LA OBRA NARRATIVA DE NELLIE CAMPOBELLO"**GRADO Y NOMBRE DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:**DOCTOR JORGE RUEDAS DE LA SERNA**INSTITUCION DE ADSCRIPCION DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:**UNAM. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS: Coordinador del CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS.**RESUMEN DE LA TESIS: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina en 25 renglones a un espacio como máximo, sin salir del extensión de este cuadro.**

Esta investigación estudia Cartucho, relatos de la lucha en el norte (1931) y Las manos de mamá (1937) de la escritora Nellie Campobello (n. Durango, 1900) obras que abordaron sucesos de la revolución mexicana de 1910 en Parral, Chihuahua. La primera parte, Génesis del estilo literario de Cartucho, establece el entorno literario regional y la lectura de obras de la literatura universal de alcance popular (Las mil y una noches, La biblia) y Tomóchic, de Heriberto Frías como sustento de ambas obras. Se identifica la dialéctica entre las imágenes naturalistas que reflejan horror, crueldad, violencia y mugre, y el lenguaje de la conversación familiar. En la segunda parte, Afectación del estilo original de Nellie Campobello, se examinan los cambios que sufrió Cartucho en su segunda edición, lo cual afectó su vigoroso estilo original, retirando expresiones vívidas, populares, aminorando el erotismo por el cuerpo y la muerte y diluyendo el contenido histórico de ciertos pasajes. Su estilo se mantenía hasta 1936, año en que retornó a México el escritor Martín Luis Guzmán, dueño de la más alta prosa clásica en el siglo XX, quien aconsejó a Campobello ciertos cambios. Por ello, se detectaron dos maneras de concebir la realización literaria del lenguaje oral. En la tercera parte, Expresiones del gusto literario 1931-1995, se recogen y evalúan las opiniones que suscitaron las dos obras aludidas, tanto en el lector común como en el especializado. Germán List Arzubide, el editor original, aquilató su fuerza; Guzmán, también, pero su espíritu perfeccionista y moralizante prevaleció sobre la fascinación del habla regional, sin embargo esta situación lo lleva a escribir Memorias de Pancho Villa, injustamente poco valorada. La crítica universitaria norteamericana mantuvo atención constante sobre la escritora, al contrario de la crítica mexicana que la abordó en pocas ocasiones, salvo Castro Leal y Emmanuel Carballo. En suma, Campobello demandaba su revaloración, por tratarse de la primera narradora del siglo XX en México, pionera del cuento y relato breve, introductora del lenguaje de la mujer en la narrativa y por abordar la violencia, el erotismo, la mugre como motivos estéticos.

**LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA QUEDARA SUSPENDIDO EL TRAMITE DEL EXAMEN.**

**FECHA DE SOLICITUD** Septiembre 23, 1996

  
FIRMA DEL ALUMNO

**Acompaño los siguientes documentos:**

- **Nombramiento del jurado del examen de grado**
- **Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del jurado.**
- **Copia de la última revisión de estudios**

## ÍNDICE

<b>Introducción general</b>	1
<b><u>GÉNESIS DEL ESTILO LITERARIO DE <i>CARTUCHO</i></u></b>	
<b>I. FILIACIÓN LITERARIA DE NELLIE CAMPOBELLO</b>	7
Entorno de lecturas de la mujer en Chihuahua y Durango	
Filiación de Nellie Campobello con Heriberto Frías	
La creación de un lenguaje para <i>Cartucho</i>	
<b>II. NOTICIA BIOBIBLIOGRÁFICA SOBRE NELLIE CAMPOBELLO 1900-1985</b>	33
<b>III. MARCO LITERARIO Y POLÍTICO-CULTURAL 1926-1930-1934</b>	
Los escritores y sus libros	
Literatura en el periódico	
Avatares políticos y culturales 1929-1934	
Apreciación general	
<b><u>AFECTACIÓN DEL ESTILO ORIGINAL DE NELLIE CAMPOBELLO</u></b>	
<b>IV. <i>CARTUCHO</i> 1931 Y SUS MODIFICACIONES EN 1940</b>	77
<b>Primera parte:</b> Naturaleza de las ediciones de <i>Cartucho</i> 1931 y 1940	
<b>Segunda parte:</b> Análisis de sus modificaciones 1931-1940	
<b>Tercera parte:</b> Tres relatos representativos de las modificaciones de <i>Cartucho</i> 1931	
<b>Cuarta parte:</b> Apreciación general sobre las modificaciones de <i>Cartucho</i> 1931	
<b>V. <i>LAS MANOS DE MAMÁ</i> 1937 Y SUS MODIFICACIONES EN 1949</b>	114
<b>VI. SUS DOS OBRAS EN PROSA DE 1940 Y ÚLTIMOS ESCRITOS</b>	120
<b><u>EXPRESIONES DEL GUSTO LITERARIO 1931-1995</u></b>	
<b>VII. LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE <i>CARTUCHO</i> Y <i>LAS MANOS DE MAMÁ</i></b>	124
<b>Primera parte:</b> El desafío de <i>Cartucho</i> 1931	
<b>Segunda parte:</b> <i>Cartucho</i> y <i>Memorias de Pancho Villa</i> de Martín Luis Guzmán	
<b>Recapitulación</b>	167
<b>Bibliografía</b>	170



## INTRODUCCIÓN GENERAL

Nellie Campobello ingresó a las letras mexicanas por haber escrito dos obras sobre algunos sucesos de la revolución mexicana ocurridos en Parral, Chihuahua, cuna del villismo: *Cartucho, relatos de la lucha en el norte* (1931), y *Las manos de mamá* (1937). Campobello fue una escritora singular en su momento y lo es en nuestra actualidad: la distinguen su condición de testigo de acciones revolucionarias relacionadas con el villismo y la de única mujer que escribió sobre tal tema. Vista desde lo externo, es una escritora que no demuestra haber querido serlo en los términos usuales en quien asume ese destino. En ella todo es incierto, como la niebla de los bosques de la región en que nació (Durango, 1900), pues la reconstrucción de su vida literaria fue compleja aun en su sencillez; acceder al medio que la rodeó, representaba un reto, porque no ostentaba tras de sí ni la cohesión familiar ni la integración social y cognoscitiva a partir de la escolaridad, circunstancias que la guerra magnificó; a pesar de ello, fue una persona creativa que trabajó en el arte, con lo que suplió sus carencias económicas, sociales y afectivas.

Salvo por una cuestión meramente informativa, desconocí la obra de Campobello hasta hace poco tiempo; aun así, propuse la lectura de *Cartucho* y *Las manos de mamá* en un taller de literatura mexicana en que se disponía de la edición que Antonio Castro Leal preparó en 1958, *La novela de la revolución mexicana*, que incluía a Campobello. El acercamiento a su narrativa fue impactante desde varios puntos de vista, tanto para el grupo como para mí. En primer lugar, la lectura acusó el deleite y el horror, que definirían una característica en su obra: el contraste, que transita más allá de ciertas evidencias, porque se trata de una escritora que inculca la vivencia estética con vigor a través de un lenguaje preñado en sencillez y cotidianidad. A la vez, surgían otras cuestiones: Campobello era una escritora en quien se manifestaban resabios del lenguaje oral, del lenguaje de la conversación, su visión confluía con la de la microhistoria y en sus relatos se detectaban la violencia, la crueldad y elementos identificados al principio como de tonalidad grotesca, y un "yo" autobiográfico que se presentaba bajo la apariencia de una mentalidad infantil. Con ello se manifestó un primer problema: dilucidar qué ocultaba la obra a pesar de su evidente fuerza, pues indudablemente había contado con lectores aunque fueron escasos y, en ocasiones, egoístas, de modo que en esa conjetura germinaría el deseo de profundizar su estudio.

Sin embargo, la ubicación de los rasgos mencionados fue solamente un acceso provisional; en los inicios de la investigación juzgué necesario el acopio de sus primeras ediciones, con lo que surgió otra cuestión capital: la edición de Castro Leal se basó en segundas ediciones; en el caso de *Cartucho*, realizada en 1940, difería de la primera, en ocasiones por ciertos retoques, y en otras, sustantivamente en momentos esenciales. La búsqueda de las ediciones, desperdigadas por diversos acervos, obligó a localizar en el caso de *Las manos de mamá*, su primera edición en una biblioteca norteamericana, pues podría haber sufrido el mismo proceso para su segunda edición, en 1949.

El tercer elemento seriamente indicativo de un caso singular en el desarrollo de la literatura mexicana, fue la localización de la crítica en torno a la obra de Campobello, que cerraba un círculo con el desconocimiento a que se aludió líneas atrás: a lo largo de poco más de sesenta años, que transcurren de 1931 a 1995, la obra narrativa de Campobello se encontraba enlistada en diversos manuales e historias literarias nacionales e hispanoamericanas, pero no se le asignaba un sitio claro en el proceso formativo de nuestra literatura. La localización de la crítica hemerográfica, de carácter esporádico, se convertiría en el sustento principal para fundamentar su recepción entre lectores generales y especializados.

Los tres puntos, una prosa vigorosa y ceñida en su escritura original, gestada en el lenguaje de la conversación, su ajuste a través de correcciones en su lenguaje y en la estructura de los relatos, al lado de contadas pero significativas supresiones históricas, y la indiferencia casi absoluta de la crítica literaria sobre el posible valor de su obra, confirmaron que era necesario esclarecer su significado dentro de la literatura mexicana.

Si el problema se hubiera ubicado en el estudio de su estilo, en la búsqueda de su excelencia formal, poco se hubiera adelantado, como no fuera afirmar o refutar lo apuntado parcialmente en uno que otro estudio que aún la recordaban, pero que habían basado sus juicios sobre el estilo de las segundas ediciones, lo que conducía a interpretar, por ejemplo, que el cambio de narrador en algunos relatos, provenía desde 1931; además, en los manuales o historias, con frecuencia se repetían, con deformaciones o anulaciones, los juicios que había externado el profesor chileno Juan Uribe-Echevarría en 1935, suponemos que de extensa divulgación académica, pero desconocidos en México hasta 1954. Tal complejidad, aunada a la ausencia significativa de datos sobre su persona, pues ella desapareció alrededor de 1982, con lo cual se perdió su

archivo personal, determinaría que la investigación se realizara en un giro continuo, pues un dato, una intuición, una corroboración, transformaban de inmediato puntos de vista que rozaban el litoral de la definición: hubiera resultado imposible trabajar en un sentido lineal, con un esquema rígidamente preconcebido. En buena medida, la batalla se daría en varios frentes a la vez, por ello, podemos referirnos a este trabajo como de índole detectivesca porque su verdad sería alcanzada en el momento en que embonaron unas con otras las piezas del rompecabezas, ésa es la razón porque alguno de los capítulos pudiera intercambiar su sitio con otro, sin afectar el contenido integral del trabajo.

La hipótesis de la investigación partió del impacto de la lectura: la obra narrativa de Campobello se hallaba, desde su nacimiento, frente a un problema de comprensión literaria en que pesó el gusto de la época y debido a ello, permanecía sin valoración adecuada.

Por otra parte, surgió una cuestión de sumo interés: el editor de las segundas ediciones de Campobello y de sus obras completas, *Mis libros* (1960), había sido el escritor Martín Luis Guzmán, lo que gestó la intuición, complementaria de la hipótesis, de que él había sugerido o aconsejado cambios en las obras. Sonaba descabellado, es cuanto puede afirmarse, pues ¿cómo probarlo? Resolver la incógnita conduciría a revisar con minucia hemerográfica, cuándo retornó el escritor a México tras su exilio en 1925, qué hizo, en qué se interesó, qué escribió.

Se impone en este momento un alto para establecer que el problema de la valoración se ubicaba a la par en dos espacios: uno, en el del autor, porque era necesario averiguar cuál había sido el objeto de las modificaciones a la obra, que no cristalizó en una mejoría *per se* en su estilo; otro, en el del lector, que en ciertos casos apuntaba al lector cotidiano y en otros, en concreto interesaba la reacción crítica del lector especializado. De acuerdo con lo anterior, se detectó que se trataba de un problema relativo al gusto literario imperante en el momento en que *Cartucho* apareció.

En la realización del presente estudio, se consideró pertinente seleccionar aquellos planteamientos teóricos que se avinieran a la obra de Campobello, de manera que en tanto fenómeno estético, mantuviera su rectoría. Trabajé, entonces, en tres niveles de significación del texto: uno, el texto mismo, en que se prestó atención a estructura, lenguaje, recursos literarios, en síntesis, sus aspectos connotativos; segundo, el contexto histórico e ideológico en que la obra se ubicó; y tercero, el del lector, fuera el lector virtual o común



y que corresponde al que Campobello aspiraba comunicarse, o fuera el lector crítico, que antes de serlo es solamente un lector.

Para las tres perspectivas me serví tanto de la propuesta de análisis histórico literario y recepción de la obra literaria de Hans Robert Jauss, manifestada en "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", como de los postulados sobre historia literaria del crítico brasileño Antonio Cândido, que expuso en *Formação da literatura brasileira*, en que justamente participan aquellos tres niveles en el fenómeno de la producción literaria. Lo más importante para mí de tales perspectivas teóricas y críticas, es su apertura, ya que sólo de esa manera se podía abordar, sin prejuicios, normando el criterio de estudio, el caso de una obra alejada de las obras maestras de su época, que, sin embargo, merecía un lugar más adecuado en la historia literaria de México.

La orientación de Cândido permitió, en suma, desmitificar el acercamiento a la literatura desde conceptos como el de obra maestra, por ejemplo, que en el caso de Nellie Campobello era fundamental, puesto que sus raíces no se encontraban en la literatura de la época ni en el espacio de un escritor "educado", sino que ella se hallaba insertada en una tradición regional, de la que rescató elementos realistas con visos naturalistas, con la aportación original de un lenguaje no sólo regional, sino más íntimo, pues reflejaba la conversación familiar y específicamente, la de las mujeres. El apego a esa tradición literaria de un lugar del norte del país, ignorada por el gusto de la élite literaria que con seguridad conoció la aparición de su primer libro, no permitió que detectara qué fue lo novedoso con que Campobello ingresaba a la literatura mexicana.

Sentado lo precedente, la exposición se organizó en torno a tres unidades: la primera, Génesis del estilo literario de *Cartucho*, que encabeza el capítulo I, "Filiación literaria de Nellie Campobello", en que se establece el entorno literario regional del que la escritora fue su heredera, se sitúan sus lecturas literarias con cierto grado de certeza a través de comparaciones e inferencias, se identifica el origen del lenguaje que Campobello creó para *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, y se detecta la dialéctica entre tal lenguaje y sus imágenes naturalistas.

En buena medida, fue necesario que este capítulo anticipara el resultado de ciertas partes de la investigación, con lo cual su lector dispondría de algunos aglutinantes previos que le permitirían salvar la situación de rompecabezas en que llegué a encontrarme por las lagunas literarias del caso; de manera que el



capítulo sintetiza en forma clara, el patrimonio literario de que disponía Campobello en 1931 para su escritura y se atestigua, por comparación con el capítulo III, "Marco literario y político-cultural 1926-1930-1934", cómo la escritora fue inscrita dentro de un período o de una temática prestando atención sólo a fechas de publicación y asunto abordado, con descuido de su contenido intrínseco, que no compaginaba con el estilo literario en boga. El capítulo II, "Noticia biobibliográfica sobre Nellie Campobello 1900-1985", es un enlace cronológico que reúne datos sobre su vida personal y artística que facilitan la comprensión de esta primera unidad, en que subyacen de manera dramática, las carencias educativas de Campobello, determinantes del aislamiento que sufrió.

La segunda unidad, Afectación del estilo original de Nellie Campobello, se encuentra regida por el capítulo IV, "*Cartucho* 1931 y sus modificaciones en 1940", que aborda primero las características de ambas ediciones; después, se examina la estructura de los relatos desde el punto de vista de su organización de inicios y finales de párrafos y del relato en general, para proceder a la comparación de las modificaciones en su lenguaje, implícito también en la estructura de los relatos, lectura que ayudó a determinar la superposición de otro gusto literario que afectó motivos autobiográficos, culturales e históricos. Cierra este capítulo la presentación de tres relatos íntegros en donde se aprecia lo analizado en estructura y lenguaje, con la particularidad de que cada uno explicita que el original estilo de Campobello se mantuvo hasta 1936, antes del retorno a México del escritor Martín Luis Guzmán. El capítulo V fue dedicado a "*Las manos de mamá* 1937 y sus modificaciones en 1949", que se comprende a la luz del anterior, y el capítulo VI "Sus dos obras en prosa de 1940 y últimos escritos" sirvió para complementar alguna información pertinente.

Por último, la tercera unidad, Expresiones del gusto literario 1931-1995, se integró únicamente con el capítulo VII "La recepción crítica de *Cartucho* y *Las manos de mamá*", cuyo punto de partida es la polémica de 1932 sobre nacionalismo y universalidad en la literatura. En su primera parte, "El desafío de *Cartucho*", se examinaron las opiniones localizadas en hemerografía y obras especializadas que aportaron una visión cultural y literaria que permitió el trazo interpretativo de la recepción desde 1931 hasta la edición de Antonio Castro Leal en 1958, que marcó indeleblemente la obra de Campobello por la difusión que recibió. En tal examen se apreció la constante contribución de la crítica universitaria norteamericana a nuestra escritora, aunque tampoco logró, por particulares perspectivas, que su obra se apreciara en su país

de origen. Finalmente, se recuperaron las opiniones mexicanas más significativas de 1958 a la fecha, para integrar una panorámica de 1932 a 1995 que pusiera en relieve sus constantes o sus discrepancias; ello determinó la búsqueda que se expone en la segunda parte del capítulo, "*Cartucho desde Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán", con que dispondríamos del reverso de la medalla, esto es, cómo el lenguaje de conversación popular de Campobello hubo de ser afectado por un gusto literario insertado en lo culto, a través de la concepción literaria de Martín Luis Guzmán, recriminado, a su vez, por la variación estilística que imprimió a su lenguaje en *Memorias de Pancho Villa* a partir de 1938.

En el último apartado, "Recapitulación" se focalizan algunas cuestiones fundamentales que se descifraron a lo largo del ensayo, a la vez que se sugieren algunos espacios de reflexión que no encontraron respuesta en él. Inherente a la tarea humana, la imperfección prevalece a lo largo y ancho de los caminos de este estudio: acepto con agrado tal condición.

## CAPÍTULO I

### FILIACIÓN LITERARIA DE NELLIE CAMPOBELLO

#### I. ENTORNO DE LECTURAS DE LA MUJER EN CHIHUAHUA Y DURANGO

De acuerdo con sus propias declaraciones y con algunos rasgos autobiográficos que aparecen en *Las manos de mamá*, Nellie Campobello no asistió a la escuela y fue Doña Isabel,<sup>1</sup> una tía, quien la enseñó a leer y escribir en la ciudad de Chihuahua. En los escasos rastros que poseemos de su letra, acusa una caligrafía redonda, de contornos generosos y con rasgos verticales muy fuertes, como si intentara rasgar el papel; los puntos sobre las íes no existen: están sustituidos por incisivas rayitas y no acierta con los acentos. Porque la mano pierde tempranamente habilidades para saber dibujar las letras, en especial cuando se trata de la escritura cursiva, Campobello debe haber aprendido a escribir siendo una niña. La suya es la letra de quien quiso llenar a toda costa el espacio en blanco, sin verla disminuida por la opresión de los renglones.

Esa niña, criada en lugares montaraces del norte de México, ¿gozó de la lectura? Poco es lo que ella revela directamente, por ello intentaremos establecer de manera amplia cuál sería la índole de la lectura de la mujer en el estado de Chihuahua en las primeras décadas del siglo XX. Antes habremos de establecer una aclaración: su nacimiento en Villa Ocampo, Durango, queda envuelto en una bruma, su traslado --quizá alrededor de los seis años-- a Hidalgo del Parral, la población cercana de mayor peso desde varios puntos de vista, al menos en lo que a siglo XX se refiere, proporciona algunos datos más. Sin embargo, debe hacerse hincapié en que ambas poblaciones sostuvieron desde el pasado estrechos lazos políticos, históricos y culturales, pues durante el virreinato el actual estado de Chihuahua perteneció a la Nueva Vizcaya, cuyo asiento era la ciudad de Durango.

---

<sup>1</sup> Nellie Campobello, *Las manos de mamá*, México, Juventudes de Izquierda, 1937, p.80. Quizá fue una persona con ascendiente social sobre la madre, de otra forma sería llanamente "tía Isabel".



## La mujer en el norte de México

De acuerdo con un somero estudio sobre la mujer en el norte de México en el siglo XIX, su educación escolar era muy limitada. Solamente un 10% de las niñas en edad escolar asistía a la escuela y el 73% de las mujeres mayores de doce años eran analfabetas.<sup>2</sup> En 1895, sólo el 14% de la población general era letrada, aumentó a 20% para 1910 y a 33% en 1920,<sup>3</sup> cifra engañosa porque debe haberse incrementado a causa del millón de muertes causado por la revolución, sobre todo entre la población rural. En otras palabras, la población femenina alfabetizada fue muy baja, aunque desde el siglo XIX profesoras normalistas, enfermeras, médicas, farmacéuticas y escritoras, conformaban un pequeño grupo privilegiado.

La estratégica situación de Paso del Norte (hoy Ciudad Juárez), en particular cuando se convirtió en frontera con los Estados Unidos, determinó que las ciudades del norte (Zacatecas, Durango, Chihuahua y después, Gómez Palacio y Torreón, de más reciente fundación), mantuvieran contacto con el centro del país a través del ferrocarril, y que además, por la expansión de la red ferroviaria que unía el sur de los Estados Unidos, es lógico que también lo hubiera con otras ciudades fronterizas. En los primeros años del siglo XX, Río Florido y Villa Ocampo quedaron enlazadas con Parral, que contaba con un ramal a la ciudad de Chihuahua. Esta situación habrá de explicar por qué, entre otros aspectos, esta ciudad, cuyo periodismo recibía información de primera mano respecto de la literatura del momento, fue su irradiadora hacia las poblaciones circunvecinas conectadas mediante la vía férrea.

### 1898: Periodismo cultural en *El Correo de Chihuahua* de la ciudad de Chihuahua

Silvestre Terrazas fue el periodista más destacado de la primera década del siglo XX en aquel estado; fundó varias publicaciones, entre ellas *El Correo de Chihuahua* en 1898, que sufrió algunas vicisitudes. A Terrazas debe considerársele un periodista pionero en los ímpetus revolucionarios cuando llegó su debido momento. Tal publicación se propuso facilitar noticias literarias desde su primer número: "...por relaciones con distinguidos literatos y las numerosas revistas de arte y letras que recibimos, no sólo del país, sino del

<sup>2</sup> Dirección de Estudios Históricos del INAH, *La mujer norteña, su vida en el siglo XIX*, México, SEP-Gobierno del Estado de Sonora, 1985.

<sup>3</sup> Milada Bazant, "Lecturas del porfiriato", *Historia de la lectura en México*, México, Ermitaño-Colmex, 1988, pp. 205-42. "Más hombres que mujeres sabían leer y escribir: 17% en 1895 y 22% en 1910, contra 11% y 17% respectivamente", p. 206.



extranjero, permiten asegurar que los números literarios del *Correo* serán selectos y variados ..." <sup>4</sup> y habría de cumplir su palabra de inmediato, pues días más tarde se publicaba la reseña "La novela en México en el siglo XIX", a cargo de Manuel Rocha y Chabre (March), que cubría lo más leído en la novelística de ese tiempo y que obraba también como una puesta al día e invitación a la lectura. Con mención a sus respectivas obras, aparecieron los siguientes autores: José Joaquín Fernández de Lizardi (a través de la crítica de Luis González Obregón), Manuel Orozco y Berra y Florencio N. del Castillo ("el Balzac de México"). En la segunda parte se atendió a *Clemencia* (Altamirano), *La parcela* (López Portillo y Rojas), *La gleba* (Othón), *Angelina y La calandria* ("obra maestra", Delgado, 1893, 1890), "lo mismo que el joven periodista Heriberto Frias, autor de *Tomóchic*, novela histórica militar, con *Naufragio y El último duelo*". Como obras de nuevos escritores se mencionaron: *Pacotillas* (Porfirio Parra, 1896); *Un calvario y María del Consuelo* (Alberto Leduc, 1894); *Pobre bebé* (Fco. M. de Olaguíbel), *Reproducciones* (José Ferrel), *Apariencias y Suprema ley* (Federico Gamboa), *De amor*, ("nuestro coterráneo", Manuel Aguilar Sáenz), y la novela bucólica *Alfredo* (también coterráneo, Dr. Juan Enriquez y Terrazas). Intuyó el comentarista que Juan de Dios Peza había escrito *Perucho, nieto de Periquillo* (1896). En la novela corta: *Ocios y apuntes*, *Cosas vistas y Cartones* (Angel de Campo, *Micrós*, 1894, 1897), *Cuentos diáfanos* (Octavio Mancera, 1896), *Asfódelos* (Ciro B. Ceballos), *Cuentos color de humo* (*Duque Job*, 1898), *Falordias* (José Alberto Zuloaga, ¿Guadalajara?), por último: *El bachiller* (Amado Nervo, 1895), *En otro mundo* (José Juan Tablada), *El endriago* (Jesús Urueta), *Apostasia* (Rafael Delgado). Finalizaba el reseñista con este comentario: "Ojalá que estas ligeras notas sean siquiera un pequeño estímulo para que algún notable literato se decida a escribir la historia de la novela en México".

En otras noticias aparecen: referencias a Balbino Dávalos y Gutiérrez Nájera; el agradecimiento a Victoriano Salado Álvarez por el envío de su libro *De mi cosecha*, dedicado; el anuncio de *María* de Jorge Isaacs, de venta en la librería del propio Silvestre Terrazas, en que se expendían también libros religiosos, escolares, recreativos y alguna revista literaria de Morelia o Culiacán. De cuando en cuando se reseña la poesía difundida por *La Lira Chihuahuense*, magazín quincenal literario, 1896-1902, fundado por Terrazas, que contaba entre sus colaboraciones: *Consejos*, *Su agonía* y *Junto al sepulcro de un ángel* de María Cos de

---

<sup>4</sup> *El Correo de Chihuahua*, 12 dic 1898, núm. [Cero]. La indagación parte de este año, ya que Nellie Campobello nacería en 1900.

Kattengell, *Oriental* de Luisa Godoy y *Escogido* de Julia D. Febles; o por *El Norte* (porfirista), en donde publicaban Guadalupe Artalejo del Avellano, *Jiras del alma*, y Julia Kullmann, *La sonrisa*. En *El Correo de Chihuahua* también aparecieron reproducciones de Rubén Darío y un poema proveniente de Matanzas, fechado en 1893, dedicado a Julián del Casal.

En este panorama que representa propiamente el inicio del siglo XX, es perceptible el ambiente de conocimiento y difusión literaria existente en aquel estado: se conoce la novela mexicana, la poesía modernista nacional e hispanoamericana, y a su lado, la producción de los poetas locales. El origen de semejante calidad de información provenía, en buena medida, de la *Revista Moderna*, "esa joya de verdadero arte", a cuyo frente se encontraban una trinidad de chihuahuenses: Jesús Valenzuela, su director; el novelista Porfirio Parra, encargado de la sección científica, y el ateneísta Jesús Urueta, "uno de los más inteligentes redactores".<sup>5</sup> En 1904, *El Correo de Chihuahua* publicaba una novela en partes, *La ferrería de Pont-Avesnes*, sin autoría, y por 1911 apareció un artículo curioso: "Triunfará al fin el feminismo", que afirmaba ".. y si en la nueva generación la mujer analfabeta será una excepción, hace cincuenta años era la mujer que supiera leer", firmado por Ada.<sup>6</sup> El periódico se dedicó también a imprimir libros en años subsecuentes, pues editó *La venganza de una madre*, novela de Manuela G. de Camberos, en los Talleres de *El Correo*, Chihuahua, 1908, 71 pp.<sup>7</sup>

#### 1907: *La Evolución*, periódico de la ciudad de Durango

Se trata de un diario independiente en que resalta la preocupación por difundir lo que significa el periodismo a través de artículos que firmó A. Gaxiola D.,<sup>8</sup> que además se ocupó de selecciones literarias, pues él mismo era poeta. Confirma este periódico la penetración que tuvieron el naturalismo y el modernismo en el norte del país, pues para fundamentar una crítica social, se tomó como punto de referencia la novela de Émile Zola, *Germinal*. De los poetas, se incluyeron poemas de Darío, Santos Chocano, Martí, Piñán de Villegas

<sup>5</sup> *El Correo de Chihuahua*, ene 10 y 12 (reseña sobre novela), y 21; feb 5, 7, 12, 18, 21 y 26 (sobre *Revista Moderna*); y mar 25 de 1899. La colección de la Hemeroteca Nacional está incompleta.

<sup>6</sup> *El Correo de Chihuahua*, 20 sep 1910.

<sup>7</sup> Juan B. Iguiniz, *Bibliografía de novelistas mexicanos*, México, SRE, 1926, (Monografías Bibliográficas Mexicanas núm. 3).

<sup>8</sup> *La Evolución*, 11 enero, firmado por E. Castelar, 16 y 18 ene y 10. feb, por Gaxiola. La información subsecuente proviene de los días 2 ene, 17 y 22 mar, 5 y 24 abr, 4 ago 1907.

(cubano), De Icaza, Díaz Mirón, Nervo, Urbina, Flores, Gutiérrez Nájera y Tablada, al lado de varios otros, quizá de la región, y un soneto de Lope de Vega. Con motivo de la muerte de Peón Contreras, recordaron otra pérdida, la de Othón, que residió en Gómez Palacio, según testimonios. En materia de prosa, aparecieron textos de Emilia Pardo Bazán, Catulle Mendés, Francisco Sosa, un pequeño ensayo de Mallarmé sobre Poe y alusiones a Shakespeare y Goethe. Por otra parte, la sociedad duranguense gozaba de representaciones teatrales y de recreaciones operísticas; las piezas de teatro se escogían de las puestas en escena de Virginia Fábregas, y se alababa la presencia de la clase media como "la avanzada [por] modesta y laboriosa", que va al teatro de los domingos, pues los palcos se "llenan menos".

El periódico dio cuenta de varios asuntos significativos en materia de educación: la población escolar femenina del estado en la escuela primaria pública era de 7,080 alumnas, casi igual que la masculina; la primaria superior y la preparatoria superior sólo existían en la ciudad de Durango, que contaba con una biblioteca estatal de 5,770 volúmenes y se motivaba a la población a asistir a ella; y la propuesta de libros de texto gratuitos para la enseñanza de historia y lenguaje nacional, cuyo sentido, se descifra, era formar una mente crítica. En el Instituto de Niñas se formaba al Profesorado de Instrucción, del que existe este testimonio: "Hemos salido complacidos de las réplicas, y de las que más, son las de literatura, cuyo curso es vasto y laborioso lo suficiente para formar sólidas instrucciones en la materia".

Por último, en el artículo "México intelectual", Gaxiola transcribe cómo el crítico cubano Arturo R. de Carricarte publicó en su revista *Crítica*, un anticipo de su libro *El alma de América* con juicios sobre el movimiento literario mexicano, que incluiría desde Nervo, Peza y Peón Contreras hasta Rebolledo; a Rafael Delgado "reputado como nuestro primer novelista", a Victoriano Salado Álvarez, "el Menéndez y Pelayo mexicano", y a los cuentistas, "coloristas admirables de la talla de Ciro B. Ceballos y Rodríguez Beltrán". El crítico cubano concluía señalando la originalidad de la juventud literaria mexicana:

Es sumamente difícil encontrar en los escritores de México la huella de autoridades o jefes de escuela nacionales o extranjeros. Gutiérrez Nájera, que es uno de los grandes poetas que más han influido las letras mexicanas, no ha podido restarles originalidad a sus continuadores, que se desenvuelven bizarramente con carácter y gestos propios. Esta observación es una de las razones que más justifican mi profunda admiración por la literatura mexicana, tan lozana, tan próspera y tan valiosa.



### 1910-11 *La Nueva Era*, periódico de Parral

La ciudad de Parral, por su parte, contaba con una tradición periodística desde 1856;<sup>9</sup> es de llamar la atención que en distintas épocas se publicaron periódicos en inglés, destinados a la colonia americana establecida en esa zona minera. *La Nueva Era* fue el periódico que cubrió la vida parralense de 1900 a 1911, suspendido alrededor de mayo de 1910 y reiniciado meses más tarde en la ciudad de Chihuahua por el conflicto revolucionario. Durante los dos últimos años, el periódico no proporciona indicios de una afición literaria de la calidad de *El Correo de Chihuahua* y es plausible su posición contra los oroquistas y los villistas. Durante 1910 publicó un poema de Julián del Casal, "A mi madre", "Nunca" de Adela N.; algún cuento de Dionisio Langat, Henri Houssaye y G. Desparves; y durante 1911, esporádicamente, la *Página Literaria*, que ofrece "En los campos del ensueño", prosa anónima y uno que otro verso. Lo más importante perteneció a Amado Nervo, "Ártica"; Manuel Machado, "A Alejandro Sawa" y "Epitafio"; "Desvío", a María Enriqueta, "La conciencia", a Ricardo Palma, y un artículo sobre Manuel Acuña, que firmó Juan de Dios Peza.

El afanoso narrador de la cotidianidad parralense Salvador Prieto Quimper relataría la vida del terruño antes de la guerra civil; de acuerdo con él, existían una escuela oficial para niñas, la Biblioteca Benjamín Franklin y una librería; en *La Nueva Era* colaboraban escritores parralenses, en que se publicaban narraciones de episodios históricos, cuentos e historietas amenas, y artistas locales cantaban arias de *La Traviata*, *Rigoletto*, *La Bohemia* y *El Trovador*.<sup>10</sup>

Otros periódicos fronterizos, como *El Padre Padilla*, *El Telégrafo*, *La Voz de la Frontera* y *El Colmillo*, también proporcionaron alguna información: en general eran aficionados a publicar versos, algunos de carácter satírico, sonetos y corridos, cuando el conflicto bélico lo demandó.<sup>11</sup> A la par, el conjunto de periódicos consultados, refiere que la población chihuahuense fue afecta a funciones de teatro con jóvenes actores locales, a presentaciones de zarzuelas y lo más esperado en la buena sociedad: la ópera con cantantes mexicanos o de compañías extranjeras visitantes. La realización de esos actos colectivos, si bien congregaban

<sup>9</sup> José G. Rocha, *La imprenta y el periodismo en Parral. 1er. centenario 1856-1956*, Parral, 1956.

<sup>10</sup> Salvador Prieto Quimper, *El Parral de mis recuerdos*, México, Jus, 1948.

<sup>11</sup> Consultados: *El Padre Padilla*, *El Telégrafo*, *La Voz de la Frontera* y *El Colmillo*.



a cierta clase social, permite inferir que la población gozaba de escuchar las historias melodramáticas, frecuentemente rimadas, y que podían remitir a una cierta literatura. A continuación, en nota al pie de página, se transcribe el testimonio de una mujer del norte, útil para nuestro estudio.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Testimonio de Carolina Escudero. Nacida en la ciudad de Chihuahua en 1905, Carolina Escudero, contemporánea de Campobello, ingresó en 1916 al Colegio Palmore (fundado en Chihuahua, 1896), que debido a la guerra civil se había trasladado a El Paso, Texas; en el *Liceo Altamirano*, academia literaria de ese colegio, cada sábado se realizaban debates sobre los escritores leídos:

Concha Espina, Gabriela Mistral, Gabriel Miró, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Blasco Ibáñez, Vargas Vila, Villaespesa, Fernández Ardavín, Emilio Castelar, Rubén Darío, Amado Nervo, González Martínez, Romain Rolland, Erckman, Chateaubriand, Homero, Platón, Palacio Valdés, Benavente, Emerson, Longfellow, Rodó, Marquina, Cellini, Ludwig, Gómez de la Sema, Pereda, entre otros. En el colegio teníamos un programa literario, se leían versos y composiciones originales. Estábamos al día en los eventos locales; nacionales e internacionales, pues "current events" ("noticias del día") era lo primero que presentábamos en la mañana y la competencia era fuerte, nadie quería llevar una noticia poco importante o que ya hubiera dicho otro compañero. Teníamos una biblioteca y leíamos bastante, por gusto o por obligación y comentábamos los libros.

Al lado de Escudero y Campobello, debe aludirse a Rafael F. Muñoz (n. Chihuahua, 1899), hijo de un magistrado y, posteriormente, escritor de la revolución. Su abuelo y tíos, uno de ellos escritor, se distinguieron como liberales y como alumnos e incluso directores del Instituto Científico y Literario de Chihuahua, en donde Muñoz estudió secundaria y preparatoria.

(Subnota 12) Guadalupe García Torres, *Carolina Escudero Luján, una mujer en la historia de México, testimonio oral*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura-Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, 1992, pp. 98-9 y 108. Escudero se crió en el seno de una familia de clase media con relaciones de trabajo entre la alta burguesía; su madre, educadora graduada en el Colegio Chihuahuense, le enseñaba coros en español e inglés y solía leerle cuentos tradicionales, y su padre, administrador, poseía una buena biblioteca con obras de la literatura universal. A los trece años había leído diversas obras de Salgari y Dumas; editó un periodiquito en que incluía un tira cómica cuyo personaje era *Don Quijote*; recordó que la literatura en boga era la de Flores, Acuña, que leyó a D'Annunzio, prohibido, y a Vargas Vila, "muy de moda". Al respecto, Jorge Aguilar Mora registra que el periódico villista *Vida Nueva* ofrecía en 1915 una lista de libros para sus lectores, que fueron leídos por Vargas Vila: *La matrona* y *Su alteza el amor* de Montépin, *Los amores de París* y *Las hijas de la luna* de Féval, *Las dos golfas* de Decourcelle, obviamente para hombres. "Esos autores fueron lo que perduraron por debajo del modernismo --de poco talento narrativo, que no es lo mismo que prosístico--, para reaparecer cuando aquel ánimo estilístico se debilitó", en *Una muerte sencilla, justa, eterna*, México, Era, 1990, p. 89.

### Narrativa de la revolución publicada en Texas

En la ciudad de San Antonio, Texas, la Casa Editorial Lozano, fundada por los editores del periódico *La Prensa*, publicó entre 1919 y 1928, siete novelas alusivas a sucesos de la revolución entre las que se encontraban: *El automóvil gris* (José Ascención Reyes, 1922), *Pancho Villa: una vida de romance y tragedia* (Teodoro Torres, 1924), cada obra con tres ediciones para 1929; *Heraclio Bernal: el rayo de Sinaloa* (J. A. Reyes, 1919), cuatro ediciones para 1929, y *¡Ladrona!* (1925 y 1928) y *Sólo tú* (1928) de Miguel Arce.<sup>13</sup> Con respecto a esas ediciones, Dennis J. Parle externó: "De hecho este interés popular por la revolución como tema literario parece haber surgido en Estados Unidos antes de que prevaleciera en México", y atribuye el hecho tanto a factores psicológicos como económicos. Podría aceptarse su conjetura, en vista de lo sucedido con la obra de Azuela, que se publicó originalmente "al otro lado", pero faltaría precisar que los editores fueron mexicanos que se encontraban exiliados en el vecino país, y que por los títulos de las obras, se deduce que su éxito también pudo estribar en que recrearon temas ya conocidos en folletines, como sería el del héroe o superhombre, o bien el atractivo asunto de bandidos o ladrones, aunque ése no fue el caso de Arce.

### Balance de la lectura en Chihuahua y Durango. Ubicación de Nellie Campobello

Ha sido expuesto cuanto logró conjuntarse en torno a la lectura de índole literaria, a través de la información en periódicos de la región, de un modesto testimonio parralense y del de Carolina Escudero Luján. Se descifra que el diario era el medio de lectura más allegado a todos los sectores de la sociedad y que conforme avanzaba la primera década del XX, se alejaba lo literario de sus planas y se comprometería políticamente a favor o en contra del reeleccionismo primero, y de la guerra civil en cuanto estalló, situación que desembocó en un estímulo de lectura política y social, al que seguramente la mujer no estuvo ajena, así fuera a través de la lectura compartida en voz alta. Anima la suposición el hecho de que la población en Chihuahua estaba politizada desde todo ángulo social que se observara: por ejemplo, a pesar de sus diferencias

---

<sup>13</sup> Manuel (Sic), [Miguel] Arce, *¡Ladrona!*, Pról. Dennis J. Parle, México, INBA, 1985. De este autor existe un cuento: "Y cuando pierde...", que localicé en *El Universal Ilustrado*, 25 mar 1926, al que precede esta nota: "Sin exageración alguna este cuento mexicano podría figurar en una antología. Lo encontramos en nuestra mesa de redacción, entre un farrago de originales, donde estaba olvidado y desconocido. Su publicación coloca a Miguel Arce en primera línea entre los nuevos cuentistas mexicanos".

sociales, económicas y étnicas, se defendió de las incursiones apaches, se unió contra la invasión norteamericana de 1847 o contra la de los franceses años después.

En el aspecto literario, la participación cultural de varios chihuahuenses en una publicación primordial como lo fue *Revista Moderna*, favoreció la divulgación del modernismo mexicano e hispanoamericano en primer lugar y en segundo, la de autores franceses y españoles en boga. La fundación de *La Lira Chihuahense* debe haber sido fruto del contacto modernista y fue la única publicación que incluyó a algunas escritoras del estado. Así también, se detectaron las lecturas usuales respecto de los novelistas mexicanos en el fin de siglo, empalmadas, en consecuencia, con los primeros años del siglo XX. En los años que median entre este momento y 1910, es difícil no adivinar que los contactos culturales prosiguieron o que los periódicos regionales estuvieron atentos a las novedades artísticas o literarias que los periódicos de la capital difundían: sólo así se estaba al tanto de la poesía modernista, como lo revela Carolina Escudero respecto de autores como Darío, Nervo y González Martínez. Escudero, a pesar de la revolución, tuvo el privilegio de acceder al estudio en una prestigiada institución educativa, en que además se impartía educación bilingüe; su educación formal en materia literaria contrasta con los autores que difundía el periódico, una manera de educación informal, pues Escudero leyó con preponderancia a autores españoles contemporáneos --realistas y no pocos naturalistas-- y recordó a ciertos poetas del modernismo: aquellos que admiró y recitó México entero; el periódico, en cambio, comulgó con lo mexicano y lo regional, incluyendo, por simpatía o necesidad, a autores extranjeros. De este modo, descubrimos los extremos que han regido la educación literaria en el país: las instituciones educativas se inclinan por autores consagrados en libros y, sobre todo, aquellas obras que forman a la juventud, o sea un fin moral, aunque ciertamente a Escudero esto no la preocupó; en cambio el periodismo gusta de divulgar o reseñar, en armonía con su finalidad, el arte surgido día con día.

#### Ubicación de Nellie Campobello

Entre esos polos ¿es posible situar a Nellie Campobello lectora? Como era una persona activa y observadora, debemos suponer su lectura de los periódicos en Parral, así como aquellos provenientes de Chihuahua, aunque hubieran sido de segunda mano o atrasados; así debe haber conocido poesías, narraciones, máximas, corridos; como no asistió a la escuela, los libros debió obtenerlos, de manera restringida, en espacios



familiares. Según el capítulo II de este estudio, que aborda su vida artística y literaria, atando cabos de escasos testimonios verbales y narrativos, se infiere que de niña o adolescente leyó *Los tres mosqueteros* y dos novelas más, desconocidas, que pertenecían a su madre (¿Se trataría de *Tomóchic* de Heriberto Frias? ¿o *Los miserables*?), y *Rosas de la infancia* (1914), serie de libros de lectura para niños preparada por María Enriqueta, por su mención "dijeron mis ojos orientándose en la voz del cañón, 'como una rosa de infancia para mí'..."<sup>14</sup>

"Aprendí a leer en casa para entender la *Biblia*, casi me sé de memoria muchos pasajes"<sup>15</sup> le confesó a Emmanuel Carballo. Por restricciones ancestrales de la iglesia católica, sabemos que esa obra no se leía usualmente, lo que indica algún contacto protestante, favorable a nuestros intereses, porque su traducción al español por parte de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera enaltece sus méritos literarios. Existe su reflejo en *Las manos de mamá*, a través de la remembranza del cántico que entonaba su abuelo, quizá evangélico:

Al despertar cantaba alabanzas para dar gracias a la aurora. Se murió una mañana de sol, cuando los rifles y ametralladoras vinieron a despertarlo. Dicen que dijo: "Me muero por no poder pelear."  
"Bendito Jehová, mi roca, que enseña mis manos a la batalla, y mis dedos a la guerra", decía en sus cantos de hombre, en las mañanas perfumadas con el olor de las matas silvestres.  
"¡Oh! Dios, a ti cantaré, a ti cantaré canción nueva con salterio, con decacordio, cantaré a ti..."  
"Bienaventurado el pueblo que tiene esto:  
"Bienaventurado el pueblo cuyo Dios es Jehová."  
Cantos de papá. (*Op.cit.* p. 15)

que corresponde al "Libro de los salmos", Salmo 144, Salmo de David:

Bendito sea Jehová, mi roca,  
Que enseña mis manos a la batalla,  
y mis dedos a la guerra:  
.....  
Oh Dios, a ti cantaré canción nueva.  
Con salterio, con decacordio cantaré a ti.  
.....  
Bienaventurado el pueblo que tiene esto:  
Bienaventurado el pueblo cuyo Dios es Jehová.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, México, Integrales, 1931, p. 66. *Rosas ...* se reeditó en 1928 y 1931.

<sup>15</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ermitaño-SEP, 1982, p. 415.

<sup>16</sup> *La santa biblia*, antigua versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, Sociedades Bíblicas Unidas, s/f., p. 658.

Otro rasgo interesante en materia de canto, pues Campobello registraría algunos corridos, se encuentra en un relato de *Cartucho* donde aparece una fantasiosa muñeca llamada *Pitaflorida*, expuesta a la vista de los jóvenes, que parece recordar el romance de *Rosaflorida*, quizá cantado o recitado, como tantos otros, por el conquistador del siglo XVI.

A los doce años escribió una novela, *La procesada de la duquesa*, cuyo título podría remitir al mundo de los cuentos de hadas, al de la inquisición o al de temas aristócratas de la novela francesa o española del siglo XIX, o tal vez, al de alguna ópera; de ella opinó "Es ridícula, curiosa" en 1958.<sup>17</sup> Como Campobello parece haber residido, quizá por 1920, en Laredo, probablemente haya conocido alguna de las novelas que publicó la Casa Editorial Lozano, pero si no fue así, tampoco es dudoso que hayan existido ejemplares en Chihuahua, dado lo popular de sus temas.

Respecto del "primer libro mexicano que tuvo en sus manos", *A orillas del Hudson*, que le regaló Martín Luis Guzmán por 1923, respondió a Carballo: "No lo lei, para qué voy a mentir. Me pareció muy complicado. Años después descifré sus excelencias". A través del periódico *El Universal* y sus prolongaciones, el *Gráfico* y el *Ilustrado*, conoció a Carlos Noriega Hope y a Carlos González Peña, de quien quizá leyó alguna novela; si Campobello no conoció en Chihuahua *Los de abajo* de Mariano Azuela (El Paso, 1915-16), debió leerla en 1926 en *El Universal*, en donde poco más tarde se divulgaron *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* de Guzmán. De Gerardo Murillo, Dr. Atl, que fue su editor en 1929, ya se habían publicado varios cuentos, conocidos por Campobello seguramente y aunque nunca aludió a Rafael F. Muñoz, también debió acceder a los suyos. A fines de 1929 conoció en La Habana a Federico García Lorca y porque lo admiró, para 1937 montó un ballet inspirado en un poema de él. Después de *Cartucho*, con la mente puesta en Francisco Villa, la escritora inició la lectura de ciertas obras o manuales militares; a la vez, parece haberse interesado en algunos autores modernistas; por último según lo atestiguó Felipe Segura, su discípulo más allegado, en los años cuarenta ella frecuentaba la Pérgola de Bellas Artes con el propósito de recomendarle la lectura de autores clásicos como Homero.

---

<sup>17</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ermitaño, 1986, p. 416. Las citas textuales que siguen pertenecen a esta entrevista.

Sospecho que Emmanuel Carballo intentó que Campobello descubriera ciertas pistas de su genealogía literaria, pero ella eludió lo que no quería revelar: su lectura de otros autores mexicanos, así fuesen populares o regionales. Tangencialmente le confesó haber "leído y releído a Gracián", sin decir cuándo, lo que indicaría haber iniciado una búsqueda encaminada al perfeccionamiento del estilo, pero en realidad esa declaración, cuando la hizo no tuvo ninguna relación con su obra, escrita en los años treinta, por ello, el crítico apoyó la idea de que Campobello era una figura aislada en la literatura mexicana. En cambio, si a la escritora la hubiera distinguido la sinceridad, quizá hubiera declarado su acercamiento a *Las mil y una noches*,<sup>18</sup> libro de extensa lectura, ya que en su obra se detectan imágenes que recuerdan las de los cuentos orientales. A continuación, dos ejemplos en los que primero se transcribe una cita de *Las mil y una noches* y a continuación, se da curso a la cita de Campobello:

Su figura es proporcionada y su cuerpo esbelto, su perfil es como el filo de la espada que brilla al sol, su frente es amplia... ("Debate sobre las excelencias de los dos sexos", noche 421).

... iba pálido, la cara era muy bonita, su nariz parecía el filo de una espada, con la mirada clavada hacia arriba de los cerros... (*Cartucho*, p. 72).

\* \* \*

Me compré una muchacha entre las hermosas, de figura esbelta como una rama balanceada por el viento. ("Historia de los dos ministros en la que se menciona a Anís al-Djalis", noche 35).

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento. (*Las manos de mamá*, p. 7).

Si bien los puntos de contacto entre las dos obras son restringidos en cuanto a citas textuales, se detecta una similitud en ciertos motivos estéticos, como puede ser el énfasis en la naturaleza y sus efectos, sobre todo en *Las manos de mamá*; o el del cuerpo masculino: puede mostrar un rostro afrutado o de luna, su cabello y bigote por lo regular están descritos, y su vestimenta, como "las mitazas de piel de tigre", está al servicio de buscar su belleza, resaltada en ambos sexos en la obra oriental; la ropa ondulante de la madre probablemente guarde relación con los vuelos mágicos en que flotaban las sedas. En contraste, la multiplicidad de escenas de castigos, crueldad o descuartizamientos del antiguo libro, habrían encontrado su vía en las escenas naturalistas que se examinarán más adelante. Sin embargo, el punto de contacto más evidente, estriba

---

<sup>18</sup> *Las mil y una noches*, Sel., trad., y notas de J. Samsó, Madrid, Alianza Editorial, 1975. Traducida por primera vez en 1841.



en la intención del narrador: contar cuentos; en Sherezada, para salvar su vida cada noche; en Campobello, para distraer al amigo accidentado, que le recomendó escribir cuanto le relataba cada tarde (Cfr. Cap. II).

Por lo anterior, fue necesario ubicar a la escritora primero en un contexto de posibles lecturas, que sirviera de punto de partida de Campobello primero, y después, como un punto de comparación mínimo con las obras que pudieron haber conocido aquellos escritores que tuvieron el privilegio de estudiar en alguna institución pública o privada, o de compartir la lucha social con la realización artística, o al menos, de trabajar mediante un oficio o profesión relacionado con la escritura. Lo anterior, aunado a su falta de escolaridad, explica que ella no hubiese pertenecido a ninguna generación, escuela o grupo, ya no se diga literario, sino incluso social y económico, porque su arribo a la capital del país --núcleo del poder cultural-- lo debió al norteamericano Ernest Campbell, padre de Gloria Campobello, su hermana. Por esas razones, el punto de partida consecuente con su vida literaria dependía de la valoración de su momento y de su espacio, pues en su actitud y su escritura será crucial su carácter regional, para lo cual, abonado el terreno, ahora debe observarse cómo geminaría su creación.

## II. FILIACIÓN DE NELLIE CAMPOBELLO CON HERIBERTO FRÍAS

La lectura atenta de su obra, paralela a la reflexión que provocaba su estudio, determinó la improcedencia de intentar filiar a la escritora con sus contemporáneos, como habrá de comprobarse en el capítulo III, por ello fue necesario construir un camino inverso: encontraríamos a Nellie Campobello si se retrocedía unas cuantas décadas y varios cientos de kilómetros. Tras el reconocimiento de sus orígenes, sería dable, entonces, retomar a los años treinta para consolidar su valoración a través del contraste con sus contemporáneos, asunto en que juega principalísimo papel la fuerza que imprimió a su lenguaje. No se adelanten visperas, pues debe iniciarse primero el movimiento de retroceso, encadenado a la lectura de *Tomóchic* (1893) de Heriberto Frías, asunto que contribuirá a resolver una parte vital de su identidad literaria, por ello es necesario definir de una vez la extraviada bisagra que engarzó *Cartucho* con *Tomóchic*: el naturalismo.

¿Cuál sería la ruta de la lectura de *Tomóchic*, para que Nellie Campobello pudiera conocerla? De acuerdo con el entorno descrito, solamente en el periódico se encontró ya desde 1898 alguna referencia a la novela de Frías, indicativa de su amplia difusión en el estado de Chihuahua; en cambio, Carolina Escudero no mencionó a ningún novelista mexicano. Publicada en 1893 en el periódico *El Demócrata* de la Ciudad de México, sin revelar la identidad de su autor, *Tomóchic* provocó la indignación de los lectores al conocer la represión que sufrieron los tomoches por parte del ejército porfirista. Así, por la propia difusión periodística, incluso en la provincia, por el escándalo que provocó en los gobiernos federal y estatal, por la presencia de intelectuales y artistas chihuahuenses en círculos literarios,<sup>19</sup> por el proceso contra Frías y contra Joaquín Clausell, director del periódico, que encubrió a su autor, la existencia de la novela debió ser conocida de inmediato en Chihuahua. La segunda edición, realizada en 1894 en Rio Grande City, Texas, por Jesús T. Recio,<sup>20</sup> debió distribuirse a lo largo del territorio nortero; la tercera, impresa en Barcelona por Maucci en 1899, quizá haya circulado subrepticamente después del escándalo, porque Frías causó baja en el ejército y Clausell pidió la conmutación de su condena perpetua por el exilio. En 1906, Frías reeditó con adiciones su novela en Mazatlán, que por los nexos culturales ya detectados entre Sinaloa y Chihuahua, además de la efervescente actividad antireeleccionista que recorría al país, debió circular de nuevo a su largo y ancho, lo mismo que la última edición, realizada en París en 1911 por parte de Bouret. Creemos que una de estas dos ediciones fue la que conoció Campobello, pues uno de los puntos de su confluencia con Frías, es "Los perros de Tomóchic", cuento incorporado en la edición de 1906,<sup>21</sup> y por otra parte, ¿qué habitante del norte no mostró curiosidad por un hecho que lo afectó en carne propia?

### Rasgos del naturalismo en *Tomóchic*

Desde el punto de vista literario, ambos autores pertenecen al realismo y acusan rasgos naturalistas porque en lo general, el artista mexicano no mantuvo una actitud ecléctica respecto de las corrientes literarias.

<sup>19</sup> Antes de dirigir la *Revista Moderna*, Jesús Valenzuela fue redactor en *La Juventud Literaria* (1887-88) y encabezó la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-90).

<sup>20</sup> Recio era el propietario y director de *El Bien Público*, periódico de Cd. Camargo, Tamps. Se confirma la difusión de la novela a lo largo de la frontera.

<sup>21</sup> Fue publicado originalmente en la *Revista Moderna* en 1900.

Por concisión, no enumeraré las características distintivas del naturalismo, sino que abordaré el antecedente de *Tomóchic* y, guiada por el estudio sobre la novela naturalista que efectuó Guadalupe García Barragán, que no encasilla las obras, sino que las desmenuza, abordaré aquellos rasgos naturalistas en que Frías y Campobello guardan similitudes.<sup>22</sup>

De acuerdo con James W. Brown, *Tomóchic* está encuadrada en la novela de guerra propia del siglo XIX y fue a través de *La Débâcle* de Émile Zola que obtuvo forma y algo de contenido, por ejemplo en los "pasajes de movimiento y acción de masas humanas y en otros donde predomina el ambiente sórdido, hasta asqueroso". Resalta el crítico la superposición de un romanticismo meloso con el realismo de tendencia naturalista horripilante que Frías enfatiza o disminuye según lo que convenga a personajes situaciones, "con descripciones cortas y sencillas, rápido movimiento y un fuerte sabor varonil". A pesar de que para Brown su estilo sufre graves disonancias y falta de ritmo o abuso de lugares comunes, "estos defectos no desmerecen enormemente el valor total de la obra".<sup>23</sup>

#### Relación entre el naturalismo de Frías y el de Campobello

Inicialmente *Cartucho* comparte con *Tomóchic* la descripción vívida y detallada, con énfasis en lo brutal, pero su materia proviene de la observación espontánea y memoriosa, pues no medió el levantamiento de notas sobre la marcha, ya que Campobello privilegió la escucha de historias o la narración mediante su propia voz. Si en *Tomóchic* aparece el ejército federal y el grupo de pobladores rebeldes como despliegue de "masas humanas", en *Cartucho* no se describen batallas sino su rumor o sus consecuencias y, a lo sumo, la observación de tiroteos desde la casa familiar; sin embargo, existe la presencia de la colectividad, pues aunque existen diversos antihéroes, el personaje al cual presta atención el narrador autobiográfico, es justamente el pueblo.

Un sentimiento o vivencia de horror recorre la pequeña obra de Campobello, que en su caso fue vivido con deleite, emparentado con el de *Tomóchic*, si bien en esta novela, o crónica novelada, el horror se muestra

<sup>22</sup> La guía general fue: María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo literario en México*, México, UNAM, 1993.

<sup>23</sup> Heriberto Frías, *Tomóchic*, Pról. y notas de James W. Brown, México, Porrúa, 1968, pp.ix-xxi. Brown compara y examina algunos pasajes de Frías con los de Zola.



con mayor carácter objetivo, pues aspira a provocar la emoción de lo descarnado. La vivencia del horror sacude continuamente al lector, que es enfrentado al desastre de la guerra, en cuyo tema las dos obras se hermanan, una como precursora de la narrativa de la revolución, y la otra como fiel testimonio. Pero si *Tomóchic* ofrecía el descanso meloso del amorío del teniente con la bella Julia, *Cartucho*, y en menor grado *Las manos de mamá*, intensifican la frecuencia del horror, pues la fragmentación o sucesión de breves relatos lo renuevan de inmediato, a pesar, incluso, de ciertos momentos románticos resaltados por la presencia de una muñeca, un bebé, el buen lugareño, osado, bello, enamorado, o la madre caritativa. Por fortuna, la obra de Campobello carece de pretensiones científicas, usual en el naturalismo, si bien manifestó haber aspirado a escribir un documento histórico; no persiguió el didactismo, aunque lo imitó a través de pequeñas digresiones ilustrativas de lugares y personas, a la manera en que Frías por momentos deseó con suplir la falta de cultura de su lector.

Algunos motivos estéticos de la obra de Campobello provienen del horror naturalista y se manifiestan con fuerza tal como la que se genera en *Tomóchic*: los cadáveres, los colgados, los fusilados, se multiplican; la violencia humana se muestra en la rapiña, el despedazamiento o la mutilación corporal; el gozo por las entrañas y líquidos corporales se convocan uno al otro; aunque de gradación distinta, los estados de destrucción física por heridas, o el deterioro mental por delirio o locura, encuentran correspondencias; el alcoholismo, el hambre, la miseria y la mugre se convierten en punto de referencia del desastre humano en una sociedad que por estar enferma --he aquí la crítica al positivismo y sus secuelas-- debió recurrir a la guerra. Como una muestra de comparaciones generales entre la obra de Heriberto Frías y la de Campobello, se transcriben algunos fragmentos de *Tomóchic* a continuación:

Y en aquel momento tomó a surgir de la tierra la enorme cabeza melenuda, asomó la carabina, sonó otro estampido; y alzando los brazos, de espaldas, cayó el capitán... muerto. Entonces los que comprendieron, quedaron inmóviles, atónitos... Y, de súbito, todos a una, se arrojaron sobre el hoyo, y allí, como quien cava tierra, a bayonetazos, despedazaron un cadáver... Miguel [...], tieso por el horror y el asombro, contempló la venganza de la tropa, despedazando el cuerpo del matador del capitán. (p.98).

Iba apoyándose sobre los hombros de una muchachita muy flaca, de rostro lívido, y que llevaba vendada una mano herida por alguna bala enemiga. A través del vendaje sucio aparecía una gran mancha negra [...]. Había una anciana que marchaba quejándose lastimosamente, con el rostro todo ensangrentado por amplia herida que tenía en la cabeza. Un niño cojeaba escurriéndole sangre de las rodillas...(p. 119).

Aquellas hembras sucias, empolvadas, haraposas; aquellas bravas perras humanas [...] ¡Las soldaderas!...Sus rostros enflaquecidos y negruzcos, sus rostros de harpías y sus manos rapaces ... (p. 11-19).

... pudo distinguir Miguel, sobre ancha cama de madera, entre gruesos sarapes, una melena encrespada y una larguísima barba gris cuyos sucios mechones circundaban un fiero rostro cachetón de nariz ganchuda y ojos enrojecidos y brillantes...[...]. [Julia] soportaba con irreductible resignación cándida el tormento diario de acostar su cuerpecito adolescente al lado del velludo y nauseabundo cuerpazo de aquella bestia que, en las noches, cuando regresaba borracho, con pasos de hipopótamo, osaba acercar sus mechones hediondos estrujándola... (p. 28).

Ladran, pero quejándose, es que están llorando cerca de sus amos difuntos...¡Lloran, cuidando los cuerpos, sin separarse de ellos para nada...! Estos perros son mejores que nosotros los cristianos... ¡Velan a los que quisieron [...]. Otra vez se volvían a echarse cerca de su amo difunto o lo iban siguiendo hasta el montón donde los habíamos de quemar...Lamían con sus lenguas secas de pura sed, la sangre de sus queridos muertos... (p. 111).

La joven oficialidad --flor del Colegio Militar-- se había portado bizarramente, tan gallardamente que había dejado prendidos rojos pétalos de sangre suya entre los pedregales de la cuesta que baja a Tomóchic. (p. 80).

En seguida, varios fragmentos extraídos de *Cartucho (Car)* y *Las manos de mamá (LMM)*:

...lo paseó en las calles de Parral. Traía las orejas cortadas prendidas de un pedacito le colgaban, Budelio era especialista en cortar orejas a las gentes. Por muchas heridas en las costillas "por la cintariada" chorreándole sangre por todas partes del cuerpo, en medio de cuatro militares, a caballo lo llevaban. Cuando querían que corriera la mula, nada más le picaban a Catarino las costillas con el marrazo, él no decía nada, su cara borrada de gestos, era lejana. [...] Le quitaron los zapatos y lo metieron en medio de la vía, con orden de que corrieran los soldados junto con él y que lo dejaran hasta que cayera muerto; nadie podía acercarse a él ni usar una bala en su favor; había orden de fusilar al que quisiera hacer estas muestras de simpatía. Catarino Acosta duró tirado ocho días. Ya estaba comido por los cuervos cuando pudieron levantar sus restos.(*Car*, p.46-7).

La tristeza que siento es que cuando cayó, todavía calentito, ni se acabaría de morir, cuando los hombres de la escolta se abalanzaron sobre él y le cortaron los dedos para quitarle dos anillos y como traía buena ropa, lo encueraron al grado que no le dejaron ni calzoncillos. Si viera qué ladrones son, siento asco de todo, vergüenza. (*Car*, p.109).

Mamá me dijo que le detuviera una bandejita y que no me acercara mucho; le tocó un muslo;apestaba la herida; la exprimía y le salían ríos de pus; el hombre temblaba y le sudaba la frente; mamá dijo que hasta que no le saliera sangre no lo dejaba [...]. Vino una cabeza, una quijada, como seis piernas más y luego... (*Car*, p. 128).

Vimos unos quemados debajo del kiosko, hechos chicharrón, negros, negros; uno tenía la cabeza metida dentro de las rodillas. Vimos a nuestra izquierda el cuartel valiente, estaba cacarizo, la banqueta regada de muertos carrancistas, se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al Mesón del Águila, que olía a orines --es tan angosto que se hace triste a los pies--, pero al ver un bulto pegado a la

pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas, las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón. (*Car*, p. 78-9).

Los perros seguían aullando allá donde la vida se descomponía en un grito. A veces, en su carrera loca, con el cuerpo encogido y los ojos rojos por el llanto, encontraban a sus amos, a sus queridos y pequeños dioses, que estaban allí tirados, con el cuerpo lleno de agujeros por donde manaba sangre, sangre que los canes lamían poco a poco, rítmicamente, con esa suavidad, con esa esperanza que ellos ponen, en espera de que pronto se moverían los cuerpos y les tocarían su cabecita. En vano esperan, en vano lamen. El carro de basura llega, o el petróleo o el rico ataúd. [...] A veces los perros y los niños son iguales. Pero son mejores los perros. La desesperación limpia, el verdadero amor, la adoración, está en los ojos de los perros. (*LMM*, p. 69-70).

Estaba tirado boca arriba, los brazos y las piernas no me acuerdo cómo las tenía, guardo su cara y muy presente la bolsa del chaquetín, la bolsa izquierda "desgarrada como una rosa". (*LMM*, p. 66).

El cotejo de imágenes en ambos autores permite refutar lo asentado por varios historiadores de la literatura hispanoamericana y algún mexicano, que adjudicaron la influencia de la novela *La caballería roja*<sup>24</sup> sobre *Cartucho*, al deformar la opinión de Juan Uribe-Echevarría, que sólo expresó: "puede compararse, en la literatura soviética con..."<sup>25</sup> y clarifica su verdadero origen: la existencia de una microhistoria literaria<sup>26</sup> en Chihuahua.

En cuanto al estilo de lenguaje utilizado en cada una de las obras, cualquier intento de paralelismo resultaría falso, porque el de Frías (o sus estilos, el pretendido para las escenas románticas y el que brota con aliento y supera al primero, que sirve a la novela-reportaje) revela descripciones amplias, diálogos frecuentes, adjetivación recargada, reiteraciones, sucesión oracional, opiniones del autor, comparaciones explícitas y cierta preferencia por la elisión de artículos indefinidos. En cambio, el lenguaje de los relatos y cuentos de Campobello es marcadamente ceñido en vocabulario y sintaxis, con descripciones que cabalgan tras su emoción, a menudo flaquea en el uso de los pronombres, crea diálogos escuetos y, sobre todo, no pretende demostrar un manejo de la lengua escrita como era de esperarse entonces. A veces, en ambos autores surgen identidades animalescas; confluyen en mencionar la participación de grupos indígenas en las contiendas que dieron lugar a cada obra: Frías alude a los tomoches, tarahumaras, pimas, ópatas, navojoas, yaquis y mayos,

<sup>24</sup> Isaac Babel, *La caballería roja*, Madrid, Biblos, 1927. Manuel Pedro González aseguró su influencia no sólo en Campobello, sino en Muñoz y otros escritores en *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1944, p. 289.

<sup>25</sup> Juan Uribe-Echevarría, "La novela de la revolución mexicana", *Las Letras Patrias*, núm. 4, oct-dic 1954, p. 61.

<sup>26</sup> Derivo hacia la literatura, por las razones expuestas en relación con el nacimiento de *Tomóchtic*, el término que propuso Luis González y González en *Invitación a la microhistoria*, México, SepSetentas, 1973, pp. 8-14, para la historia local, la *petite histoire*, el "tiempo corto", o como a él le gusta, la historia patria.



en tanto que Campobello los últimos y se reconoce deudora de la cultura tarahumara en *Las manos de mamá*. Coinciden también en abordar un lenguaje regional que permite, ocasionalmente en Frijoles, recoger expresiones como "La casa era un *blockhouse*" y "reina" en "Mira, Julia, tú eres muy bonita; las muchachas como tú, pueden ser reinas" (*Op. cit.*, p. 27); mientras Campobello expresa: "Un día llegó una reina a casa de Anita; parecía pavo real, la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes" (*Car*, p.30). O en las canciones del norte: "Si, señor, hay que acabar./ Con el fanatismo necio./ Vamos a bailar de recio,/ ¡A Tomóchic a triunfar!" (*Op. cit.* p. 5), aspecto nitido en Campobello: "Paloma real de Durango,/ párate allí en el fortín./ Les dices a los carranzas,/ que aquí se queda Martín/..."<sup>27</sup>.

### III. LA CREACIÓN DE UN LENGUAJE PARA CARTUCHO

Nellie Campobello recurre a lo cercano, a lo que vive y conoce, sin preocuparse demasiado por mostrar un dominio de la lengua escrita con intenciones cultas, al modo de los escritores en boga de los años treinta, que sí lo procuraban, ya que ella deseaba "escribir sus recuerdos tal como los contaba", reveló en una entrevista;<sup>28</sup> así, la escritora habría de invertir la intención general de los escritores del momento, violentando la tradición de la lengua escrita al acercarla a los giros de la conversación. En efecto, Campobello no perdió ni de vista ni de oído su intención, pues valoró aquella lejana costumbre de sus tierras montaraces: el coloquio familiar, la conversación de las mujeres en el espacio del hogar, y a ese hábito, menospreciado, o al menos tan cotidiano, que se perdía en el lento transcurrir del tiempo, sólo el oído privilegiado de Ramón López Velarde le había prestado atención en 1916, cuando escribió uno de sus grandes poemas, "Mi prima Águeda": "Mi madrina invitaba a mi prima Águeda/ a que pasara el día con nosotros/ y mi prima llegaba/ con un contradictorio/ prestigio de almidón y de temible/ luto ceremonioso".

Esto es, el precedente inmediato de nuestra escritora, acababa de sentarse en la poesía quince años atrás, teniendo como fundamento la observación de costumbres, sentimientos y maneras de expresividad de la mujer.<sup>29</sup> Sería temerario asegurar la lectura de López Velarde por parte de la narradora y menos una

<sup>27</sup> Nellie Campobello, *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, México, EDIAPSA, 1940, pp. 195-7.

<sup>28</sup> Valeska Strikland Nájera, "La obra de Nellie Campobello", Tesis Ph.D., Chicago, Northwestern University, 1980, p. 72.

<sup>29</sup> Blanca Rodríguez, "Águeda que tejía, mansa y perseverante", en *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, México, UNAM, 1995, (Biblioteca de Letras).

*influencia*; se trata por ahora de detectar los nuevos caminos que se gestaban en torno a la expresión del escritor mexicano en general, que no tuvieron seguidores inmediatos: tanto López Velarde como Campobello fueron escritores insólitos, aislados y nacidos en tierras del norte, lo que implica una cultura diferente, cuya historia aún está por analizarse e interpretarse, con obvios contactos con la del resto del país, sobre todo en López Velarde.

### La escritura tradicional de la mujer

Un mundo íntimo, incubado en el corazón de la comunidad, saltaba de la pluma de Campobello a la palestra, desafiando, sin habérselo propuesto y con cierta actitud personal de ingenuidad, los valores literarios y culturales de ese momento. La búsqueda del entorno de las lecturas confirmaron los temas y el estilo del lenguaje que la mujer se permitía y se le permitía, en particular desde el punto de vista de la sociedad dominante. Fueron frecuentes los diarios o revistas dedicados al hogar o las revistas católicas para la mujer; sus lecturas no traspasaban aquellos límites que la moralidad aprobaba y en cuanto a calidad literaria, podríamos confiar en la lectura de poemas de los escritores modernistas o los clásicos españoles, pero el objetivo de las publicaciones no era el arte, sino el control que se ejercía sobre la mentalidad de la mujer<sup>30</sup>. En el terreno de la escritura literaria femenina, la mujer se mostraba sentimental, usaba un lenguaje mesurado y si pretendía la emotividad, era alabada si se explayaba en el amor a la patria o a la familia, adoptando un tono romántico. Nada más. De la escritora modernista María Enriqueta, en 1916 Ramón López Velarde externó:

Escribía como un desahogo, como llorar. Rezar y luego versificar. Yo la consideraba: la poetisa era auténtica, apartada de una dura estética, pero siempre un *pájaro que canta en el camino*. Nada, dirán algunos. Casi todo, decimos otros. Yo honro, especialmente dos cosas en María Enriqueta: Su propiedad de mujer y su verdad de artista. La propiedad de María Enriqueta se confunde con su cristiana virtud. ¿Su verdad de artista? Repetiré la cita: *un pájaro que canta en el camino*. Yo diría que su principal atributo es la naturalidad. Nada dirán algunos. Todo diré yo, aquilatando el caso singular: una mujer sin ripios y, más aún, que continúa mujer. Porque el lector, si es ducho,

<sup>30</sup> Engracia Loyo, "La lectura en México, 1920-1940", *Historia de la lectura en México*, Ermitaño Colmex, 1988, pp. 243-94. El analfabetismo previo a 1921 era de casi 80%. En 1935, era de 59.26%. En 1931 las obras publicadas por hombres fue el 94.1% y el 5.9% por mujeres. En 1933 existían 2,220,275 lectores: 75.55% eran hombres y 24.45% , mujeres. Los índices de analfabetismo por país, en pleno siglo XX, indican que la mujer lo sufre en mayor grado que el varón. La costumbre católica en México fue impedir la libertad de lectura en la mujer. Cfr. el testimonio incluido al final del capítulo II de este estudio.

convendrá en que Sor Juana y doña Emilia Pardo Bazán nos dan el olvido de su género gramatical, arrollándonos con su ímpetu masculino.<sup>31</sup>

Una de las obras que continuaba impactando la lectura femenina, fue *Staurofila* (1889) de María Néstora Téllez Rendón (n. 1828, Querétaro), "Parábola que simboliza los amores de Jesucristo con el alma devota", que Bouret reimprimió en 1903, 1906, 1919 y 1922. Otras escritoras, quizá profesoras, contribuyeron a colecciones como "Biblioteca de La Patria" o "Biblioteca La Familia". Bien, a Campobello no podía identificársele como cristiana, ella se reconocía católica pero "no apostólica ni romana", lo cual la alejaba del ideal femenino de la época. En cuanto a su verdad de artista, incomprensible en los años treinta y muchos más, la fuerza implícita del lenguaje de su *Cartucho*, la exiliaba del cartabón pre-establecido.

#### Nellie Campobello se distancia del modelo tradicional de la escritora

El lenguaje de *Cartucho* mostraba algunas vetas románticas, era emotivo pero no sentimentalista, en él se detectan momentos de ternura tanto como los de la indiferencia, el odio o la venganza; por otra parte, el tema de la guerra, abordado por primera vez por una mujer en México, sustituía a los tradicionales: este sorpresivo giro debió remover los cimientos de la mentalidad vigente, carente de apoyos para valorarla como artista, porque además erotizó la muerte, una de las razones del vacío en la generalidad de su recepción. Estilísticamente, el tema de la guerra se había abordado desde el realismo exacerbado por medio de las imágenes naturalistas que la autora había aprehendido en la lectura de *Tomóchic*, pero su lenguaje también mostró algo inaudito: poseía una llaneza atrevida, propia de un espíritu inculto, que solazaría seguramente sólo a aquellos lugareños de donde provenía; ya se examinó cómo Campobello era una narradora que respondía a una veta propia, de tradición en Chihuahua, porque *Tomóchic* pertenecía a su historia y su literatura; por lo que ahora el problema debe girar de nueva cuenta, porque para realizar *Cartucho*, ella atemperó el lenguaje de la conversación familiar y, estrictamente, el de la mujer. De manera que el primer desacuerdo que sufrió la obra de Campobello, y esto de algún modo alcanzaría al resto de su obra narrativa, testimonial y ensayística, fue su identidad regional, medida en términos cuantitativos y cualitativos respecto de la cultura dominante y centralista de la capital del país, a la que, además, le sorprende que la mujer del norte se exprese de una

---

<sup>31</sup> Ramón López Velarde, *Obras*, México, FCE. 1979, pp. 483-4.



manera directa, al modo de la comunicación española, sin la suavidad o circunloquios de la palabra propia del altiplano, sitio en que se ubica históricamente el refinamiento cultural.

El lenguaje de la sierra y los valles del norte de Durango y del sur de Chihuahua, era un español rico y arcaizante. Martín Luis Guzmán lo reconocería en su prólogo a *El hombre y sus armas (Memorias de Pancho Villa)*, en 1938; más tarde, en 1953, Salvador Reyes Nevares,<sup>32</sup> escritor y periodista duranguense, fue el primer crítico que valoró el lenguaje de Juan Rulfo y no dudó que en la base de los argumentos que expuso, haya pesado su registro natal de aquel español; por último, la doctora Helena Beristáin, en su ensayo sobre la literatura surgida de la gesta revolucionaria,<sup>33</sup> recordaría en 1967, el impacto auditivo que le causó la expresión duranguense. Nellie Campobello, nacida y criada en esas regiones, poseía ese lenguaje y precede en él a Guzmán en su recreación biográfica sobre Pancho Villa; cuando el escritor declaró haber escuchado ese lenguaje, se refirió no sólo a Villa, a quien conoció durante los primeros años de la revolución, sino a la propia Campobello, que debió ser otra de sus referencias auditivas para que él asegurara que Villa así se expresaba. Desconocemos hasta dónde pueden establecerse afinidades cercanas entre el español de la sierra de Durango y el de la capital de Chihuahua, de donde era originaria la madre de Guzmán, sin embargo, esa circunstancia debió despertar su simpatía hacia la expresión oral de aquellas serranías. Finalmente, ciertas minucias literarias de las obras de ambos escritores sobre el caudillo se detallarán en los capítulos VI y VII del estudio.

Por la manera en que Campobello exponía sus relatos, se deduce que los acontecimientos de la guerra se tamizaban en la conversación del hogar, incluso cuando fueron vividos directamente en su espacio íntimo. El impacto de la contienda demandaba la comunicación colectiva, fuese dentro del núcleo familiar o mediante la participación de los vecinos o los propios contendientes, con primacía de los villistas; existe, por lo tanto una creación colectiva y un medio de desahogar las experiencias desastrosas a que se exponían no sólo los cuerpos, sino la mente y los sentimientos. En la anécdota, las conversaciones deben haber sido repetitivas. Nellie integraría las vivencias reales y las que la conversación creaba, con sentimientos a los que fue más sensible que el resto de las personas, a los que imprimió, con aquel su español áspero y lleno de vigor, su propio temperamento.

---

<sup>32</sup> Salvador Reyes Nevares, "Los cuentos de Juan Rulfo", *México en la Cultura*, núm. 244, 22 nov 1953, p. 2.

<sup>33</sup> Helena Beristáin, *Reflejos de la revolución mexicana en la novela*, México, Ed. de autor, 1967, pp.83-88.

La mujer presentaba así una creación literaria en que estaba volcada una lectura concreta de la realidad social. Ese conglomerado de mujeres --representativo de cuantos poblados vieron pasar la revolución por sus callejuelas-- vio partir a sus hombres, los vio luchar y los supo muertos; vivió la angustia de la presencia enemiga, se expuso a la generosidad del hombre o a su agresión, sufrió el despojo y el hambre, esto es, *Cartucho* revelaría una vivencia social desintegradora, a través de lo inexpugnable: su lenguaje.

Por lo tanto, en la obra inicial de Campobello, su escritura irrumpe con un cambio fundamental en el lenguaje tradicional femenino, tanto por el realismo con acentos naturalistas como por su lenguaje. Se afirmaba párrafos atrás la necesidad de efectuar un movimiento de retroceso para encontrar la paternidad de *Cartucho*, sembrada cuarenta años antes en *Tomóchic*, que le sirve a Campobello para legitimar el nuevo lenguaje. Una tradición local, de la que ya formaba parte la obra de Frías por reflejar el drama ocurrido en sus territorios, que refuerza, a la vez, su alcance nacional, habría de sustentar el tránsito a la presentación de un lenguaje gestado entre mujeres. Es un vaivén desconcertante por inesperado: de un lado se encuentra presente el naturalismo de fines del siglo XIX en la escritura culta, al menos desde el último modernismo, y en su extremo encontramos la aparición de una expresión *naive*, por espontánea e ingenua, ignorante, en su vigor y frescura, de los valores literarios del momento.

Ella inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento. Resquebraja el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, moralizantes y críticos de las costumbres. Frente a esa condición de limpidez social de las escritoras cristianas y las que educaban a las familias y los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante en la historia de la cultura mexicana, porque a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias,<sup>34</sup> la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónica, pero sociedad y literatos, lejos de preguntarse qué proponía *Cartucho*, permanecieron en la superficie de lo que ellos deseaban observar tanto en su escritura como en su persona, para ningunearla a través de su silencio. Fresca y desprejuiciada, Campobello en su actitud lírica ofrecía no algo más que los endulzados cuentos que publicaban

---

<sup>34</sup> Cfr. Carlos Monsiváis, "La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la revolución mexicana", *Historias 8-9*, ene-jun 1985, pp. 159-177.

las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa.

Las características del estilo de Campobello se comprenderán al examinar los cambios que sufre entre su primera y segunda ediciones, analizados a lo largo del capítulo IV, en particular en su parte final. Sin embargo, enfatizaremos que en su estilo de 1931, la creación de los personajes era de tal peso, que sólo necesitaban de unos cuantos rasgos para ser presentados y si de movimiento, gestos o ropas se trataba, existía una observación fiel; el tiempo está directamente ligado a la palabra, si existe una división como "otro día...", realmente carece de significado pues el ritmo del relato impide su fijación; la creación de los escenarios refleja la plasticidad con que Campobello captaba el mundo; y, finalmente, el lector llega a escuchar el texto por el nerviosismo de su escritura, lograda por medio de oraciones breves que persiguen lo esencial, esto es, las descripciones literarias no se encuentran al uso esperado; en este sentido, existe una segunda fragmentariedad para la que no estaba preparado el lector usual, y que se hermana con algunas imágenes espléndidas, obtenidas en el "Inicial" que la autora preparó para su *Cartucho*. Las cualidades anteriores produjeron otro importante fruto: fue pionera del cuento y el relato breve en algunas de sus piezas, pues no distrajo la atención en entradas ubicadoras, ni en interferencias narrativas; sus diálogos son escuetos y en ocasiones refleja sólo algo sustancial de lo que dijeron sus protagonistas; en suma, no se trata de una cuentista en ciernes de la perfección, pero poseía las cualidades para haberla adquirido.

Cuando *Las manos de mamá* apareció, en parte arrellanada en un modernismo agotado, decadente, atestiguó el amor materno, tributo carísimo para la sociedad; Campobello casi había renunciado a su originalidad, de la que sostuvo algunos relatos realistas con tintes naturalistas, como fue "Las barajas de Jacinto". Tal parece que la autora deseó explorar otro estilo, en armonía con su amada figura materna, en que aparecían una suerte de monólogos con recuerdos realistas, y aunque Martín Luis Guzmán intentó explicar que era un poema en prosa, muchas páginas de la prosa modernista, ya eran insuperables. Los relatos que aludieron a la guerra, probablemente habían sido retocados, procurando no incurrir, sobre todo, en una sintaxis deficiente. Como se abordará en el Capítulo V, es posible que el texto hubiera sido depurado previamente para librarlo de impropiedades gramaticales; pese a ello, a mi juicio, el estilo con visos modernistas no alcanzó la altura estética que la autora había obtenido con el lenguaje realista de *Cartucho*,



como si al mismo tiempo se hubiera censurado a sí misma, a pesar de desear transmitir la índole de sus sentimientos, porque rozaba situaciones en que la figura materna se hubiera visto expuesta ante una sociedad moralizante, lo cual no permitió que su verdad artística dominara el texto, como había ocurrido con *Cartucho*.

Se aborda ahora una consideración en torno a la voz narrativa en Campobello. En la afición infantil de cantar, aprendida de su madre, Nellie Campobello habría de descubrir su refugio contra la tristeza, ya que cuando se propuso escribir, la voz de su madre repercutía de nuevo, pues a ella encaminó su dedicatoria "A mamá que me regaló cuentos verdaderos..."; pero las historias de Campobello no fueron las de la madre, aunque ella pretendió que así era, sino que fueron las suyas, creadas con su lenguaje, pues ella confesó necesitar de una voz, a la que atribuyó ser la de su niñez, primera trampa que le tendió al lector:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir.[...] Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo.<sup>35</sup>

Este fragmento permite entender, al menos, la integración de la voz narrativa, representada en la voluntad de crear un personaje con rasgos infantiles, pero que difícilmente pudo ser detectado de tal manera en los años en que apareció su narrativa.

El examen de la crítica sobre la obra de Campobello, en el capítulo VII, demostrará que desde la presentación que Germán List Arzubide realizó para *Cartucho*, se juzgó que su perspectiva estaba trazada por la infantilidad de su autora: "... nos hace trepidar de angustia frente al panorama de la muerte de que se nutren sus ojos infantiles". Dado el carácter autobiográfico de sus relatos, el más intenso, al lado del de José Vasconcelos, en la narrativa la revolución, fue difícil en ese momento y por varias décadas, intentar la separación de la personalidad real de Campobello, de la del narrador de *Cartucho*, por una parte, y por otra, ella contribuyó a aquella creencia, pues deliberadamente asumía haber sido una niña cuando ocurrieron los hechos revolucionarios en Parral. En pocos términos, ella creó un narrador y creó un mito en torno suyo, que de acuerdo con él, a lo sumo era una púber, con lo que confundió al autor-persona real con el narrador, artilugio que no fue captado por todo mundo. Entre las opiniones críticas, solamente Manuel Pedro González

---

<sup>35</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*, México, EDIAPSA, 1960, pp. 10-3.

extemaría que su estilo se había "infantilizado ex-profeso"<sup>36</sup> para dar la impresión de los relatos infantiles", opinión que cabe trasladar a la creación del narrador. La posible interpretación al respecto, sería que si así fue creído, cabría suponer escasa malicia del lector, pero también, responde a un engaño que la propia sociedad y la crítica literaria sostuvieron, con la intención, a su vez, de equilibrar aquel engaño a que Campobello las sometió, pues la visión de ciertos temas siniestros, de indudable carácter fascinante en su literatura, resultaban incompatibles con lo que se esperaba de la escritora, como ya se examinó. En el capítulo IV, se explicitarán los cambios respecto a la voz narrativa, trasladada al personaje de la madre, por lo que no se trató de una estrategia discursiva original de Campobello, sino que fue el resultado de deliberadas correcciones autobiográficas.

---

<sup>36</sup> Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela de la revolución mexicana*, México, Botas, 1950, pp. 288-90.

## CAPÍTULO II

### NOTICIA BIO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE NELLIE CAMPOBELLO 1900-1985

Intentar ciertas precisiones con respecto a la biografía de Nellie Ernestina Francisca o Francisca Moya Luna, conocida en la danza y la literatura como Nellie Campobello, representa un imposible. El misterio que la rodeó los últimos años en que aún apareció en público,<sup>1</sup> es similar al que envolvió su infancia y adolescencia. Alrededor de diez años atrás se localizó en Villa Ocampo, Durango, el libro parroquial de actas que atestiguó la fecha de su nacimiento, 7 de noviembre de 1900, lo que aporta, por lo menos, una verdad en torno a la escritora, porque ella tergiversó deliberadamente ciertos hechos de su vida conforme lo requería, a través de conversaciones delirantes o entrevistas con actitudes románticas, no exentas de moralización sobre sí o los demás, ni de absurdos o incoherencias.

Nellie Campobello fue hija natural de Francisca Luna Miranda, vecindada en Villa Ocampo, y de Felipe de Jesús Moya, presunto general villista originario de Parral, que falleció en la batalla de Ojinaga en 1914, quien había abandonado tempranamente a madre e hija. Aunque su madre pudo haber sido mestiza, una fotografía que se conserva de ella<sup>2</sup> devela la imagen de una mujer de facciones indígenas, propias de la etnia comanche, por sus pómulos altos, mirada fuerte y finos labios, fisonomía diferente de la del tarahumara, que posee un rostro con cierta redondez y labios carnosos. De los recuerdos infantiles que ella compartió, alguna vez mencionó a su abuelo materno, a quien ella recordaba con sumo afecto; con énfasis especial señaló que sus abuelos fueron ricos y que se preguntaban "trabajar ¿para qué?". Sobre esa época se revelaría que sintió su "primer aliento de libertad un día en que me ahorcáron en un caballo",<sup>3</sup> lo que la llevó a practicar la equitación en su juventud, cuando residía en la ciudad de México, que la une con el espíritu de sus vivencias durante la revolución. Quizá hacia 1906 la familia se trasladó a Hidalgo del Parral,

---

#### NOTAS AL TEXTO

<sup>1</sup> Vargas Valdez, Jesús, "Piden al Presidente, al CNCA, y al INBA encontrar a Nellie Campobello para rendirle un homenaje nacional", *Proceso*, 27 may 1991, pp. 48-51. Vargas Valdez estableció la fecha de su nacimiento.

<sup>2</sup> Obra en documentos del Mtro. Felipe Segura Escalona, discípulo de Campobello.

<sup>3</sup> Cfr. Nellie Campobello, "Prólogo" a *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960.



Chihuahua, para establecerse en la Calle del Rayo, porque un documento sobre esos años indica: "Los hermanos Mauro y Francisco Moya, activos e inteligentes mecánicos, han establecido un magnífico taller en la loma del Rayo, en que hacen reparaciones de maquinaria y toda clase de trabajos de fragua y de mecánica pequeña"<sup>4</sup>, que son los hermanos de Campobello, pues el primero ilustró uno de sus libros. Igual que numerosos centros mineros, Parral afrontó la crisis internacional de precios de metales en 1907 y vivió a poco el inicio de la revolución, por lo que en 1911 encontraremos a Mauro, "Mecánico industrial práctico", anunciando continuamente su taller "a espaldas de Catedral" en la ciudad de Chihuahua.<sup>5</sup> Parece, entonces, que madre e hijos se desplazaron entre ambas ciudades, aunque retornarían a Parral, codiciada villa que se repuso de la crisis, donde nacería en 1914, la hija menor, Soledad (Gloria Campobello)<sup>6</sup>. De acuerdo con Nellie Campobello, su madre se habría casado con un médico o ingeniero norteamericano, persona quizá conectada con las compañías mineras o ferrocarrileras de Chihuahua, padre de Gloriecita, Ernest Campbell Reed, aunque años más tarde se aseguraba que Gloria era hija de Nellie. Quizá hasta 1918 ó 1919, la familia permanecería en Parral, por lo que le tocaría vivir sucesos de la revolución que afectaron profundamente a la población, por ello es dable comprender por qué la familia decidió emigrar alrededor de 1919 rumbo a la ciudad de Chihuahua; sin embargo, se afirma que la familia se dispersó, quizá en busca de trabajo, rumbo a Torreón, Jiménez, Ciudad Juárez y Laredo; como se lee en *Cartucho*, "El Siete", uno de los hermanos, se incorporó al villismo, en tanto que Mauro permaneció al lado de ellas, y el resto, después de tantas vicisitudes, emigró a los Estados Unidos en los siguientes años.

Tocante a la vida de las mujeres, en febrero de 1919 nació José Raúl Moya, hijo natural de Nellie,<sup>7</sup> rubio como lo fue también Gloria, que murió en 1921, víctima de bronconeumonía. En este año, con el propósito de explorar la posibilidad de residir en la ciudad de México, Campobello y su madre visitaron la ciudad; al año siguiente, la señora fallecería en Chihuahua en el mes de septiembre. Tras esta pérdida, Francisca y Soledad cambiaron sus nombres por el de Nellie, en recuerdo de una perrita, y el de Gloria,

<sup>4</sup> Salvador Prieto Quimper, *El Parral de mis recuerdos*, México, Jus, 1948. p. 70.

<sup>5</sup> *La Nueva Era*, Chihuahua, 14 ene 1911 (anuncio continuo) y *La Voz de la Frontera*, Chihuahua, 13 abr 1911.

<sup>6</sup> Cfr. Felipe Segura, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, México, INBA, 1991. También se le adjudicaron otras fechas: 1908, 1913, 1919.

<sup>7</sup> Vargas Valdez, Jesús, *Op. cit.* p. 50.

respectivamente. En 1923, Nellie y Gloria se trasladaron con Mauro y un tío (que quizá hubiera sido Campbell, porque Nellie vivió rodeada de misterios y mentiras), a la Ciudad de México, donde poco después Nellie conocería a Martín Luis Guzmán, a la sazón director del diario *El Mundo*, cuando deseaba anunciar la venta de "un automovilito rojo, de carreras, con dos motores que un tío rico me compró en Laredo, Texas". Muchos años después, el recuerdo que la autora conservaba del escritor era vivaz y significativo: el gesto y el temple del escritor prevalecieron en su memoria.<sup>8</sup>

Gracias a Campbell, Nellie y Gloria accederían al círculo de residentes norteamericanos en la ciudad de México; como parte de sus actividades, las hermanas, que asistieron a una representación de Anna Pavlova en 1925, iniciaron el aprendizaje del ballet, bajo diferentes maestros, destacando Gloria de inmediato. Nellie recordaba que Carlos González Peña, "que era director de *El Universal Gráfico*, nos mandó con las Costa [unas maestras de ballet], pero no nos sabían enseñar", dato con el que tratamos de confirmar, inútilmente, cuándo se inició ella en el periodismo, pues a Emmanuel Carballo le aseguró: "Antes de publicar mis libros, fui colaboradora de *El Universal Gráfico*. Comentaba, en dos cuartillas, sucesos y noticias raras. Firmaba, Nellie".<sup>9</sup> Por la manera que Campobello se desenvolvió en la escritura, y que se confirmará en el avance del estudio, podría asegurarse que sus colaboraciones fueron sumamente esporádicas, porque en los legajos seleccionados al azar, que incluyeron varios años, no se le descubrió como una columnista medianamente constante. Por otra parte, la confesión de Nellie permite asociar que ella había establecido contactos con literatos como González Peña, de quien quizá haya conocido su novela naturalista *La fuga de la quimera* (1919). O también debe haber leído obras de otros autores que giraban alrededor del ameritado *El Universal Ilustrado*, con cuyo director Carlos Noriega Hope sostendría amistad pues lo consideró un hermano mayor, aunque también se afirmaba que fueron novios.

En sus inicios como bailarinas, las hermanas fueron alumnas de maestros rusos y polacos, y después de Lettie Carroll, que las incluyó en el debut del *Ballet Carroll Classique*, "cuadro de ballet organizado con señoritas de la colonia anglo-americana" presentado en el Teatro Regis durante julio de 1927, ocasión que determina su entrada en el mundo de la danza y el ballet. Pronto habrían de participar en la fiesta de la

---

<sup>8</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ermitaño-SEP, 1982, p. 410.

<sup>9</sup> Emmanuel Carballo, *Op. cit.* p. 417.

"American Legion", y en una obra de caridad en octubre de 1928. Campobello recordaba que por esa época, participaron en una misión cultural en provincia.<sup>10</sup>

En el año 1929 apareció su primer libro de versos: *Yo!*, bajo el seudónimo de *Francisca*, que era su nombre propio. El escritor cubano José Antonio Fernández de Castro rememoró las apreciaciones que escuchó en Campobello sobre sus versos:

No se los comunicó a sus amigas ni amigos habituales ¡Qué escándalo hubiera sido en su medio *fifi* saber que aquella muchachita era poeta! la hubieran desdeñado. Quizá si hasta el novio se hubiese peleado con ella. Los confió a un amigo muy sabio y fue tal el entusiasmo de éste, que con un puñado de "papelitos azules" le hizo un libro. Su primer libro: *Yo!*\*. Ese pequeño libro no ha circulado. Los *profesionales* de la literatura lo ignoran. Los pocos que lo tuvieron en sus manos han preferido desconocerlo, de "puritito miedo". \*Francisca, *Yo!*, Versos. Ediciones LIDAN, México, 1929 (Palabras del Dr. Atl).<sup>11</sup>

El testimonio de Fernández de Castro despejó la incógnita sobre si realmente el Dr. Atl había sido su editor, porque no existe ejemplar del libro y se ignoraba que él lo hubiera presentado, ya que la escritora sólo había declarado que su editor había sido "grande entre los grandes, pero travieso como un niño de nueve años".<sup>12</sup> Por estas fechas, cuando Ernest Campbell debe haberse alejado de ellas, castellanizaron su apellido quizá por los nexos de trabajo que ya habían establecido con el gobierno o como una forma de identificación cultural, pues Campobello externó su repudio a lo norteamericano en escasas pero significativas menciones.

A mediados de 1929, algún funcionario ofreció a las hermanas un viaje a Sevilla, posiblemente con la finalidad de que mostraran sus bailes mexicanos. Lo cierto es que el viaje se frustró y ellas, en espera de ayuda para retornar al país, permanecieron de julio a noviembre en La Habana. José Antonio Fernández de Castro las conoció en un centro nocturno, donde para solventar sus gastos de retorno al país, trabajaron cantando y bailando.<sup>13</sup> Por su intermedio, Campobello conoció a Langston Hughes y a Federico García Lorca que por entonces residía en Nueva York. Durante su estancia en la isla, Campobello escribió unos artículos para *Revista de La Habana*, en donde además publicó algunos de sus poemas.<sup>14</sup> Por causa de un

<sup>10</sup> Anónimo, "El renacimiento del ballet en México", "Las últimas fiestas sociales" y "Gráficas de la semana", *El Universal Ilustrado*, núms. 531, 547 y 596; 14 jul y 22 sept 1927, y 11 oct 1928.

<sup>11</sup> José Antonio Fernández de Castro, "Sobre una amapola que canta" (1930), en *Barraca de Feria*, Montero, La Habana, 1933, pp. 93-100. El autor, comunista, amigo de Diego Rivera, visitó México en 1926; describe cómo conoció a Campobello.

<sup>12</sup> Nellie Campobello, *Op. cit.* pp. 14-5.

<sup>13</sup> José Antonio Fernández de Castro, *Op. cit.*

<sup>14</sup> Nellie Campobello, *Op. cit.* p. 20. Fernández de Castro confirmó en su ensayo que los publicó en noviembre de 1929.



accidente, Fernández de Castro fue hospitalizado y las hermanas lo visitaron para distraerlo con su charla: Campobello empezó a relatarle las historias que conocía sobre la revolución en Parral; él le sugirió escribirlas:

Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía. vivía... Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la Iguana y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas las palabras de aquellos *Hombres del norte*. Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.<sup>15</sup>

Cuando las hermanas pudieron retomar al país, probablemente se involucraron en algún proyecto gubernamental que suscitó la aparición del artículo "Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danzas", que señalaba: "La primera atención práctica que se dio a los bailes mexicanos, desde sus raíces autóctonas, con miras culturales, de investigación y recreación del ritmo auténtico mexicano, parte de las hermanas Campobello. Ellas fueron las que con más tesón --voluntad puesta al servicio de los conocimientos adquiridos en la experiencia directa-- trabajaron en nuestro medio por la implantación de la danza mexicana, del ballet mexicano, del baile esencialmente nacional"<sup>16</sup>. De acuerdo con los contados hilos de que se dispone para reconstruir aspectos de su crecimiento artístico, se desconoce cómo prosiguieron su formación profesional, pues más tarde se les reprocharía su "carencia de continuidad en el propósito y el esfuerzo"<sup>17</sup>. Las distintas menciones de que eran objeto, más bien revela un entramado de disputas dentro del mundo del arte, cuyos hilos deben haber girado en torno a la obtención de posiciones, pues de acuerdo con lo que se examinará en el siguiente capítulo, el artista en general se enfrentaba al proceso de institucionalización.

Parece que las Campobello deseaban participar en la fundación de una escuela pública de danza, que se encomendó al maestro Hipólito Zybin, proveniente de la Academia de San Petesburgo. De este modo, la Secretaría de Educación Pública fundó el 15 de abril de 1931 una escuela de danza a la que se conoció como "Escuela Plástica Dinámica", que dependió del Departamento de Bellas Artes. El Secretario Narciso Bassols

<sup>15</sup> Nellie Campobello, *Cartucho, relatos de la revolución en el norte de México*, México, Integrales, 1931, p. iv. También solía decir que esa libreta provenía de mucho atrás.

<sup>16</sup> Felipe Segura, *Op. cit.* p. 13.

<sup>17</sup> Carlos del Río, "De las bailarinas y el baile mexicano", *Revista de Revistas*, núm. 1147, 8 mar 1932. Fotografía.

y Carlos Chávez la declararon Escuela Nacional de Danza el 29 de diciembre de 1931, inaugurada el 15 de mayo de 1932, y encomendaron a Carlos Mérida su dirección y a Nellie Campobello la ayudantía. Colaboraron con la Escuela, en otros aspectos, José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes y miembro de su Consejo, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo y Carlos Orozco.<sup>18</sup> Con vicisitudes de por medio, la escuela debió esperar a impartir regularmente sus cursos hasta 1934, en que el Palacio de Bellas Artes contó con las adaptaciones necesarias.

Con referencia a este trabajo, treinta años más tarde Campobello declaró: "...nos hizo preferir el puesto que la SEP nos ofreció para bailar en las escuelas y en las colonias pobres, así como para contribuir con nuestra danza en actos oficiales o políticos, y crear espectáculos escolares en los estadios. El entonces subsecretario, Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, dirigía esas actividades artísticas de tipo popular y él mismo miraba por los ballets y danzas mexicanas incluidos en los programas de los calendarios oficiales, todo ello dentro de un marco puramente escolar y sin la menor pretensión de ir a un profesionalismo, aparente o simulado, que no habría tenido razón de ser en un ambiente tan pobre como el que nos rodea".<sup>19</sup> Nellie Campobello había iniciado, a la vez, su carrera docente en la Escuela Indígena de la Escuela Normal de Maestros; impartió, a partir de 1934, danzas mexicanas en la Escuela de Verano de la UNAM, dirigida por Julio Jiménez Rueda, en donde todavía en 1965 dictó alguna conferencia.

Durante el año de 1931, las hermanas participaron en el *Ballet del árbol*, de estilo clásico, en la coreografía de *El venadito*, ballet yaqui, para los alumnos de la Casa del Estudiante Indígena y de otro *Ballet Yaqui* creado para conmemorar el aniversario de la muerte del general Obregón.<sup>20</sup> También fue el año en que se inició la puesta en escena de lo que se denominó ballet de masas; de acuerdo con un artículo

<sup>18</sup> Pablo Lerdo, "La escuela de danza", *Revista de Revistas*, 10 jul 1932.

<sup>19</sup> Nellie Campobello, *Op. cit.* p. 23.

<sup>20</sup> Felipe Segura, *Op. cit.*, p. 19. Las Campobello cuidaron de mantener la esencia indígena de la danza tal como lo declararían en el "Prólogo" de su libro *Ritmos indígenas de México* (1940): "Los folkloristas mexicanos todavía señalan con el índice los oropeles y espejos de nuestros danzantes y se olvidan de fijar la atención en toda línea genuina de arte indio. Se diría que hasta la fecha no han podido calificar qué elementos de nuestra danza son falsos, cuáles imitativos y cuáles auténticos, y para suplir tal incapacidad se han dedicado a desorientar a las personas interesadas en el arte de la danza, ofreciéndoles relaciones a cuál más arbitraria y sin fundamento. Más indisciplinados en esto que el investigador de tipo turístico, se dedican también, armados de su camarita fotográfica, a retratar lo simplemente pintoresco, o que tal parece, y no se detienen a considerar por un instante lo que hay de verdadero valor, aunque carezca de brillo, en los bailes de nuestros indios". Nellie y Gloria Campobello, *Op. cit.* pp. 8-9. Cfr. Cap. VI.

periodístico, "fueron creados por Nellie Campobello y concebidos por ella como expresión estética y coreográfica del México que surgía de las tinieblas culturales de la dictadura".<sup>21</sup> Sin embargo, en concordancia con lo que se expondrá en el capítulo III, es posible descifrar que el ballet de masas fue concebido en la acción conjunta del PNR con la Secretaría de Educación Pública; de lo asentado por Antonio Castro Leal en su informe sobre el Departamento de Bellas Artes, transcribimos su ideología:

El Departamento ha hecho de sus tareas culturales un movimiento de conciencia revolucionaria de las masas, a base de propaganda profusa y bien orientada y en consecuencia eficaz. La situación anormal de las masas proletarias se debe fundamental y concretamente a tres factores: primero, malestar económico; segundo, retraso cultural y tercero, fanatismo. Corresponde a SEP actuar para colaborar en la extirpación de estos factores o cuando menos, contrarrestar sus efectos desfavorables [...]. El Departamento ha procurado recurrir a los motivos pasionales e ideológicos de nuestra revolución para dar a esta rama un sentido de emoción y de estímulo, obligando al *Ballet mexicano* al estudio de las características etnográficas, rítmicas, plásticas y dinámicas de las danzas aborígenes.<sup>22</sup>

De esta manera, el *Ballet simbólico 30-30*, que comprendía el período 1910-1931, fue estrenado el 20 de noviembre de 1931 en el Estadio Nacional, con coreografía de Gloria y Nellie Campobello y Angel Salas; el éxito acompañó a esta creación, por lo que entre 1935 y 1944 se representaría de nuevo en varias ciudades del país.

Al mismo tiempo de su retomo de La Habana (fines de 1929), Campobello trabó amistad cercana con Germán List Arzubide, quien le había sido presentado en esa capital, cuando el poeta estridentista regresaba a México después de haber visitado Frankfurt y la URSS; el barco en que viajaba sufrió fallas por lo que permaneció dos días en el puerto; contactó entonces con Fernández de Castro, quien lo invitó a cenar "con dos muchachas mexicanas que estaban presentando unos bailes". La amistad con List Arzubide resultó trascendente para Campobello porque fue el editor de *Cartucho* en 1931.

Las hermanas se dedicaron con ahinco a su trabajo; en 1932 realizaron la coreografía de *Cinco pasos de danza o Pasos de danza ritual* y como resultado de la clase de Ritmos mexicanos presentaron *La danza de los malinches* (1934). Viajaron, seguramente por encomienda del Depto. de Bellas Artes por el país y tomaron apuntes sobre las danzas regionales. Crearon coreografías para los siguientes ballets de

<sup>21</sup> Anónimo, "La escuela de ballet del Ballet de la Ciudad de México", *Tiempo*, México, 12 dic 1955, pp. 44-54.

<sup>22</sup> México. SEP, *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública el 31 de Agosto de 1934*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934. Tomo I, pp. 263 y 272.



masas, en cuyas representaciones participaron: En 1934, *La virgen y las fieras*, ballet otomí; en 1935, *Barricada* y el ballet moderno revolucionario *Clarín*, con escenografía de José Chávez Morado; y dos más en 1936, *Biniguendas de plata y Tierra*, expresión de la revolución agrícola y el reparto ejidal. Un conocido historiador del teatro, registró lo siguiente, en relación con el ballet de masas *Barricada*, basado en un poema de José Muñoz Cota:

La revolución social ha implicado una revolución cultural, exigiendo la subordinación de toda la cultura a los problemas de la clase trabajadora, en su lucha por la estructura de una sociedad nueva [...]. Se hizo urgente la necesidad de nuevos poetas, y un nuevo teatro que publicara las grandiosas soluciones políticas de la humanidad revolucionada [...] con la idea de que el teatro tiene que influir en sentido revolucionario sobre las masas.<sup>23</sup>

Mientras tanto, durante su estancia en Morelia con motivo del festival de las fiestas patrias de 1934, Campobello olvidó el aniversario luctuoso de su madre, causándole remordimiento, para apagarlo, comenzó a escribir su siguiente libro: *Las manos de mamá*, que saldría a la luz a fines de 1937, año promisorio, porque había sido designada directora de la Escuela Nacional de Danza. Con su libro en mano, Campobello confirmaba su papel como narradora de la revolución y con el nombramiento, atestiguaba el prestigio que había ganado con su trabajo cotidiano. A la par de su nueva responsabilidad, Campobello se esmeró en la creación coreográfica; en unión con su hermana compuso: En 1937, *El coconito y Ballet tarahumara*; *Danza de los concheros, Bandera* (Coreografía de N. Campobello y E. Agüero sobre un poema de Federico García Lorca), y *Ritmos indígenas de México*.

La vida de Campobello, por otra parte, se había visto enriquecida con la presencia de Martín Luis Guzmán, que abandonó España en 1935 rumbo a una incierta estancia en París, cuando ya se vislumbraba una situación dramática: la guerra civil española. Guzmán embarcó rumbo a México, gracias a la amnistía decretada por el general Cárdenas; en mayo de 1936, Rafael Heliodoro Valle lo entrevistó para la revista *Universidad*.<sup>24</sup> Reinició su vida en México colaborando en *El Universal*; en 1940 recuperó su nacionalidad mexicana, año en que se convirtió en editor al fundar la revista *Romance* y en 1942, el semanario *Tiempo*, de corte político; en unión con prestigiado editor español Rafael Giménez Siles, en 1939 había creado la editorial EDIAPSA y en 1941 la Compañía General de Ediciones, que tantos y buenos libros dieron a

<sup>23</sup> Armando Demaria [De María y Campos], "Teatro Plástico Revolucionario", *Todo*, 3 sept 1935.

<sup>24</sup> Cfr. capítulo VII. 2. *Cartucho desde la perspectiva de Memorias de Pancho Villa*.

México. En 1940 ambas editoriales se encargarían de las nuevas ediciones de la obra de Campobello: se reeditaría *Cartucho* y aparecería *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. En ese año también fue publicado *Ritmos indígenas de México*, en que compartió el crédito con su hermana Gloria.

Campobello encontró en Guzmán un espejo de sus actitudes nacionalistas y él, por su parte, reveló una veta poco considerada en su vida creativa: su interés por la cultura popular<sup>25</sup> y por el ballet. List Arzubide recordaría que su amigo de entonces, le comentó "No podría vivir sin el baile", y tan fue una nueva pasión en la vida del escritor, que al lado de José Clemente Orozco y las hermanas Campobello encabezó el Comité del Ballet de la Ciudad de México, fundado en 1943<sup>26</sup>. Esta decisión se tomó cuando los ballets internacionales y las nuevas escuelas de danza moderna se hicieron presentes con mayor peso en la sociedad mexicana, y cuando había llegado el momento de reconsiderar y remozar el nacionalismo de la década de los treinta. Por otra parte, Campobello constató que las bailarinas que había formado, se independizaban de su tutela para alimentar las expectativas que ofrecía la danza moderna, como fue el caso de la integración del grupo "La paloma azul" en 1940, bajo la conducción de Anna Sokolow. Frente a nuevas propuestas como ésta, Campobello sintió afectados sus intereses y con frecuencia respondió con agresiones.

Desde 1941, el incipiente Ballet de la Ciudad de México, había mostrado algunos adelantos de los nuevos ballets: fue en junio de 1943 cuando se realizó su presentación inaugural con una función de gala en Bellas Artes. Manuel Ávila Camacho apadrinó la nueva institución, que recibió el apoyo de otros miembros del gabinete presidencial. Entre 1943 y los años siguientes, se presentaron catorce ballets, unos de tema clásico, y otros, de tema mexicano, que son los que se enlistan a continuación:<sup>27</sup>

**I Temporada, junio de 1943:** *Fuensanta*: Nellie Campobello (C); Martín Luis Guzmán, basado en la poesía de Ramón López Velarde (L); Roberto Montenegro (E,V); música de Elorduy, Ponce, Villanueva y Castro. *Umbral*: G. Campobello (C); José Clemente Orozco (E,V). *Alameda 1900*: G. Campobello(C); Martín Luis Guzmán (L); Julio Castellanos (E); Nellie Campobello (V).

<sup>25</sup> Villegas, Víctor Manuel, *Arte popular de Guanajuato*, Pról. Martín Luis Guzmán, México, Banco de Fomento Cooperativo, 1964, pp. 7-8. Guzmán y el Dr. Atl participaron en la Comisión organizadora de las fiestas y actos del centenario de la consumación de la independencia, que montó en 1921 la Exposición de Arte Popular en la ex-Iglesia de Corpus Christi, hoy Museo de Artes e Industrias Populares del INI.

<sup>26</sup> Durante los años de vida del Ballet, Guzmán asistió cotidianamente a los ensayos y viajó asistiendo a sus representaciones en provincia. Cfr. Felipe Segura, "La señorita Nellie", *Universidad de México*, núm. 510, jul 1993, pp. 43-5.

<sup>27</sup> (C) Coreografía, (E) Escenografía, (L) Libreto, (M) Música, (V) Vestuario.

II Temporada, febrero de 1945: además: *Obertura republicana*: Nellie Campobello (C); interpretación poemática de Martín Luis Guzmán sobre la revolución mexicana (L); J.C. Orozco (E,V); Carlos Chávez (M). *Circo Orrin*. G. Campobello (C); Martín Luis Guzmán (L); C. Mérida (E). *Ixtepec*: Nellie Campobello (C); C. Mérida (V,E); música istmeña. *Pausa*: G. Campobello (C); J. C. Orozco (E). *Vespertina*: Nellie Campobello (C); música de Mozart.

III Temporada, agosto 1947: además: *Presencia*, Nellie Campobello (C); argumento de Martín Luis Guzmán; J.C. Orozco (E). *Feria*: Nellie Campobello, Coreografía basada en bailes folklóricos mexicanos; Martín Luis Guzmán (L); Antonio Ruiz (E,V); Blas Galindo, música popular adaptada por él.

Dentro del aspecto centrado en las Campobello, entre 1945 y 1946, Gloria tomó un curso de perfeccionamiento en Nueva York, en donde estuvo acompañada por Orozco; a su regreso a México, Gloria se distanció de él, contrajo matrimonio con Melchor Peredo, alumno del muralista, decisión que irritó a Campobello, temerosa de perder el apoyo oficial y el financiamiento del Ballet de la Ciudad de México, en especial porque Gloria se había embarazado.<sup>28</sup> José Clemente Orozco murió en 1949, lo que causó en Gloria una severa depresión, estado que se reflejó en decidir raparse el cabello.<sup>29</sup> Estas vicisitudes de carácter personal, que ninguna de las hermanas supo resolver, debieron lesionar el trabajo institucional tanto de la Escuela Nacional de Danza como del Ballet de la Ciudad de México, cuya última temporada, como fue señalado, tuvo lugar en 1947. Las hermanas prosiguieron con su trabajo rutinario de formación de profesores de ballet; durante 1955 prepararon *Clase de ballet*, con coreografía de Campobello, que fue presentado en la última función que ofreció el casi desaparecido Ballet de la Ciudad de México. Gloria Campobello, que fue la primera mexicana que se distinguió como *prima ballerina*, se presentaría por última vez ante el público en 1958, interpretando *Umbral*, ballet que la había relacionado artística y afectivamente con José Clemente Orozco.

En lo referente a la vida literaria de Campobello, en 1949 se reeditó *Las manos de mamá*; después, la autora reunió una serie de versos escritos desde los años treinta, que publicó en 1957 bajo el título *Tres poemas*, que comprendía: "Ella", "Río Florido" y "Estadios", editado por EDIAPSA con un tiraje de 300 ejemplares. Prácticamente desde 1940, Campobello había concluido un ciclo, como le declararía a Emmanuel Carballo años después, en 1958: "Ya liquidé el Norte con *Cartucho* y *Las manos de mamá*. Mis próximos

<sup>28</sup> Felipe Segura, *Op. cit.*, pp. 59-62.

<sup>29</sup> Testimonio verbal de Felipe Segura Escalona para este estudio, 12 junio 1994.



libros tratarán de la Ciudad de México",<sup>30</sup> pero su creciente actividad en la danza, seguramente le impidió realizar ese proyecto cabalmente.

En 1958, Antonio Castro Leal incluyó *Cartucho* y *Las manos de mamá* en la antología *La novela de la revolución mexicana*, que editó Aguilar; por el renombre de Castro Leal dentro de la academia, debe considerarse la inclusión de Campobello en dicha selección como el primer reconocimiento de valía que recibió la escritora en su vida literaria, después del de Martín Luis Guzmán en 1938.<sup>31</sup> Por su parte, la Compañía General de Ediciones valoró su quehacer literario y le otorgó su apoyo para que en 1960, reuniera en el volumen *Mis libros*, el conjunto de sus versos, narrativa y ensayos escritos entre 1929 y 1940. En el extenso "Prólogo", ensayo autobiográfico, ella aclaró algunos sucesos de su vida artística, pero ante todo, fue un alegato por momentos obsesivo con el que pretendía justificar situaciones que, incluso, eludió develar: parecían mensajes cifrados; a *sotto voce* deslizó alguna moralina que también se detectaba en las pocas entrevistas que concedió.

En 1963, con la presencia de Celestino Gorostiza, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Campobello y su hermana recibieron un homenaje "por su entusiasta labor de más de treinta años al frente de la Escuela Nacional de Danza"; en una fotografía de la ceremonia, Campobello respira fuerza y concentración, en tanto que a su hermana es difícil retirarles el halo de tristeza que la rodeaba. Gloria se suicidó el 4 de noviembre de 1968, poco después de haber preparado una coreografía para un ballet presentado durante los actos culturales de los XIX Juegos Olímpicos.

La soledad de Nellie Campobello se ahondaría al fallecer Martín Luis Guzmán en 1976, pues quedó expuesta a severos problemas personales. En lo que se refiere a su trabajo, en diversas ocasiones se negó a ser sustituida en la dirección de la Escuela Nacional de Danza, por lo que surgieron continuos conflictos entre ella y la institución; por otra parte, una antigua alumna, que trabajaba en la escuela, y su marido comenzaron a aislarla paulatinamente hasta lograr habitar en su casa con objeto de controlar sus movimientos. Esta situación, conocida por varias personas que no podían intervenir en su favor, fue descubierta por un sobrino de la propia Campobello, quien logró penetrar a su casa, enterándose de la

---

<sup>30</sup> Emmanuel Carballo, *Op. cit.*, p. 337.

<sup>31</sup> Cfr. capítulo VII.

degradación a que se la había sometido, pues la encontró alcoholizada, desaseada, abandonada en el piso con una televisión encendida a alto volumen para embotarla y ahogar sus quejas;<sup>32</sup> su intento por rescatarla, alertó a sus secuestradores, que desde 1983 la escondieron en un sitio desconocido. En 1985 fue requerida su presencia por medio de un citatorio de índole legal, pero Nellie Campobello, controlada por sus secuestradores, apenas si pronunció palabra y de inmediato fue retirada del juzgado en cuestión por lo que se perdió nuevamente, sin que haya podido establecerse ni su paradero, ni su posible fallecimiento, porque en la actualidad contaría con 96 años de edad, si gozara de buena salud y atención afectuosa. La aparición en el mercado del arte de ciertas obras que eran de su posesión y a la vez, el silencio que sigue rodeando su paradero, refuerza la hipótesis de que su desaparición pudo haber obedecido a intereses particulares aún no dilucidados, quizás por el desamparo a que llegó cuando su hermana y amigos cercanos habían muerto, desamparo aprovechado por sus secuestradores.<sup>33</sup>

Desde el punto de vista del arte, su desaparición lesionó el patrimonio cultural del país, pues ella conservaba manuscritos propios y de varios artistas, bocetos y telones que José Clemente Orozco y otros connotados artistas pintaron para sus ballets, las cartas que el muralista dirigió a Gloria, pinturas de caballete de reconocidos pintores, e infinidad de documentos de época, que hubieran servido para enriquecer el conocimiento de una época de la literatura, la danza y la cultura de México, en que varios renombrados artistas fueron pioneros.

### VALORACIÓN DE LA PERSONA ARTÍSTICA DE NELLIE CAMPOBELLO

Considerada en sus momentos esenciales, la vida de Campobello refleja en su complejidad las dificultades que ella debió sortear desde su infancia. La imagen del padre ausente la recuperó a través de su abuelo y aunque demostró amar a su madre, se sospecha que sufrió sus ausencias. Aseguraba haber disfrutado del patrimonio del abuelo, pero quizá haya estado constituido por tierras en la serranía y no por

---

<sup>32</sup> Testimonio verbal de Felipe Segura Escalona para este estudio, 12 junio de 1994.

<sup>33</sup> Patricia Dávila, "El Comité Pro-rescate de Nellie Campobello denuncia el silencio de las autoridades sobre su paradero", *Proceso*, 3 abr 1995, pp. 60-3; e "Investigación del Museo Carrillo Gil: Los secuestradores de Nellie Campobello comercializaron las escenografías que le hizo Orozco", *Proceso*, 8 may 1995, pp. 66-9. Rosario Manzanos y Patricia Dávalos, "Caso Nellie Campobello: el INBA hizo lo suyo, la investigación se quedó a la mitad, es el turno del Ministerio Público, dice Gerardo Estrada", *Proceso*, 10 abril 1995, pp. 62-3; Rosario Manzanos, "Habla por primera vez la juez que llevó el caso de la desaparición de Nellie Campobello hace 10 años: "Me la quitaron vilmente de las manos", *Proceso*, 17 abr 1995, pp. 68-9.

bienes comerciables. Ello habría obligado a su familia a permanecer en Parral, codiciado centro minero durante la revolución, lo que indicaría cierta precariedad de su condición económica, ya que las familias de clase media del estado de Chihuahua, con posibilidades de educación y trabajo emigraron rumbo a la frontera para subsistir, como lo reveló Carolina Escudero Luján. En su afán de no desmerecer ante el mundo, ella simuló situaciones de mayor estatus, pero no logró ocultar cabalmente quién era, precisamente por el asunto sobre el que escribió: a una joven que hubiera gozado de mayores privilegios bien fueran de índole económica o de cohesión familiar, piénsese en Carolina Escudero, no se le hubiera permitido exponerse a las vivencias de la lucha o a la visita de cuarteles u hospitales que la madre realizaba, pero justamente en ello radicó su singularidad.

Sensible a cuanto la rodeó, Campobello conservó en el corazón, en la memoria y en la imaginación, cuanto la revolución dejó a su paso por Parral. El tránsito de una vida de carácter casi exclusivamente rural a una de índole citadina la conmovió a profundidad, pues en las entrevistas aludía a aquel mundo que ella volvió mítico, cuando se refería a su infancia y temprana adolescencia. A pesar de las dificultades, Campobello demostró su fuerza por sobrevivir: al romper probablemente con Ernest Campbell, no se arredró e hizo de la danza el medio de subsistencia para Gloria y para sí; no permitió que su belleza, talento y seducción se sometieran a fines que no fueran los del arte, por ello logró ascender en esa actividad como coreógrafa y directora de la Escuela Nacional de Danza.

Frente a las contadas mujeres de la clase media de la época que obtuvieron alguna educación, ella se presentaba con menores armas. Esto tampoco significa que el medio en que la mujer se desenvolvía entre 1920 y 1940, hubiera sido positivo para aquéllas. De acuerdo con un estudio que aborda esa época,<sup>34</sup> entre 1910 y 1920 no existía la educación secundaria, sino que se pasaba a la Escuela Normal para Señoritas o a la Escuela Nacional Preparatoria. La educación formal superior estaba abierta para las señoritas de la clase media, pero sólo para llegar a ser profesora, porque aspirar a la medicina o la abogacía era considerado una audacia. El espacio con mayores posibilidades para esa clase social fue la Escuela de Altos Estudios, que en 1921 se convirtió en Facultad de Filosofía y Letras. Una testigo recordaba cómo Palma Guillén (colombiana)

---

<sup>34</sup> Gabriela Cano y Verena Radkau, "Libertad condicionada o tres maneras de ser mujeres en tiempos de cambio, 1920-1940", *Secuencia*, núm. 13, abr 1989, pp. 216-36.



y Margarita Quijano eran consideradas verdaderos talentos. Según Alura Flores, compañera de Miguel Alemán, Adolfo López Mateos, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y José Muñoz Cota en la Escuela Nacional Preparatoria 1920-1924, "las familias las impulsaron a superarse, pero al mismo tiempo las obstaculizaban". Josefina Vicens gozó de libertad como Secretaria de Acción Femenil de la CNC y del PNR pero al mismo tiempo fue sensible a la discriminación social por lo que promovió el voto de la mujer. Ella declararía: "De los intelectuales, no podría yo decir que eran mis compañeros de lucha, del trabajo[...], los oía yo hablar y me quedaba así". De acuerdo con el estudio consultado sus autoras opinan que:

Sus vidas individuales están marcadas por una sociedad en transición y sujeta a cambios profundos. A las mujeres se les colocaba fuera de los procesos históricos y se las asociaba a una naturaleza estática e invariable. Cuando las mujeres concretas se salían de los espacios supuestamente ahistóricos y entraban a la historicidad, la ficción de lo eterno femenino se hacía cada vez más insostenible y cada vez más ancha la brecha entre una ideología conservadora y las necesidades del desarrollo histórico concreto.

Durante los años treinta el papel del artista frente a la sociedad adquirió nuevos perfiles; consciente del desdén por su obra literaria y dependiente económicamente de su trabajo, Nellie Campobello comprendió que debía apegarse en la danza a las estrategias nacionalistas del maximato y del cardenismo. En relación con este último, la artista hizo suyas las propuestas del populismo a través de los ballets de masas y al identificar las características del régimen de Ávila Camacho --de apertura hacia el capitalismo-- logró interesarlo en su proyecto del Ballet de la Ciudad de México, proponiendo creaciones en que se valoraba la esencia cultural de México, por lo que recibió el respaldo de los mejores artistas del momento. La danza y su hermana Gloria fueron su lazo de unión con el mundo exterior, porque lo que gozó fue su intimidad y encierro en su domicilio, en donde se dedicaba a escribir.

Su amistad con Martín Luis Guzmán fue peculiar y fructífera: sus lazos respecto de Chihuahua,<sup>35</sup> su admiración o simpatía por el villismo, su actitud nacionalista, su vital entrega al arte y un aura de poder del escritor, los integró como una unidad de trabajo y compañía, en que destacó el apoyo que él prestó a la edición de su obra y a la fundación del Ballet de la Ciudad de México.

Si bien su obra narrativa sólo consta de dos obras, escribir fue su inquietud trascendental, porque en ellas jamás cedió en defender al villismo; de ellas no recibió ningún beneficio económico, esto es, fue un espacio prístino, en que las consignas oficiales no jugaron ningún papel, como lo transmite esencialmente *Cartucho*.

---

<sup>35</sup> Guzmán nació en Chihuahua, fue hijo de Doña Carmen Franco Terrazas, sobrina de Luis Terrazas, y del Coronel Martín Luis Guzmán, que comandaba el 6o. Batallón que se dirigió a la ciudad de Chihuahua en 1910, cuando estalló la revolución.

## CAPÍTULO III

### MARCO LITERARIO Y POLÍTICO-CULTURAL 1926-1930-1934

#### Introducción

En la integración del "horizonte de expectativas",<sup>1</sup> que precede a *Cartucho* (1931) se eligió revisar las obras que habían sido publicadas en los cinco años previos, por eso el primer límite de estudio comprendía los años de 1926 a 1930, con estrictos comentarios respecto a algún antecedente que se considerara necesario. El acopio de los datos y su estudio demandó que ese período, que rendía frutos en cuanto a la novelística, tuviera que ampliarse en el caso del cuento realista hasta 1934, porque se encontraba en proceso de maduración a partir de 1928,<sup>2</sup> a medio camino de la propuesta inicial. Alguna otra ampliación, en su caso, abonará el terreno para la segunda obra de Campobello, *Las manos de mamá* (1937). En el terreno político-cultural, consideramos pertinente abordar el período 1929-1934, en que se definen de nueva cuenta las relaciones entre el arte, el artista y el Estado. En unión con los capítulos precedentes, éste permitirá fijar con claridad la ubicación de la escritora Nellie Campobello dentro del espacio de la literatura mexicana en general y, en particular, respecto del momento de la publicación de su obra narrativa.

#### I. LOS ESCRITORES Y SUS LIBROS

##### LOS ESTRIDENTISTAS

La referencia al estridentismo es de particular importancia inicial, porque fue el movimiento de vanguardia surgido a fines de 1921, por iniciativa de Manuel Maples Arce, al que se adhirieron, entre otros artistas: Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo en lo literario; y

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978. Jauss lo compara con un "sistema de normas", p. 49 (segunda tesis) y p. 257. Starobinski declara que el *horizonte de expectativas* en Jauss, "se aplica prioritariamente (pero no exclusivamente) a la experiencia de los primeros lectores de una obra, de tal manera que pueda ser percibida "objetivamente" en la obra misma, desde el fondo de la tradición estética, moral o social de que esta se desprende" o que se refiere a "normas y sistema de valores literarios", p. 14. Traducción personal.

<sup>2</sup> Cfr. Carlos Monsiváis, "¿Cuántas páginas se necesitan para un aforismo? (Notas sobre el cuento en México 1934-1984)", *La Cultura en México, Siempre!*, 9 ene 1985, pp. 48-52.

Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Germán Cueto entre los artistas plásticos. El estridentismo incorporó, por una parte, rasgos del futurismo fundamentalmente, del dadaísmo, del unanimismo y del creacionismo, y por otra, asimiló las aportaciones que habían anunciado la vanguardia en la poesía de Ramón López Velarde y de José Juan Tablada.

Desde el año 1922 el estridentismo había sido objeto de difusión en *El Universal Ilustrado*, semanario perteneciente al periódico *El Universal*, que obró como el principal difusor de esta corriente. Para 1926, Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide colaboraban con el gobierno de Veracruz, circunstancia que fortalecería al grupo en sus inquietudes sociales. List Arzubide fungió como director de la revista *Horizonte*, órgano del movimiento de abril de 1926 a mayo de 1927. En sus páginas, el editor procuró el acercamiento a la juventud y la divulgación de ideas culturales implícitas tanto en su postura vanguardista como en aquellas emanadas del espíritu original de la revolución mexicana. El grupo realizó otras actividades, como fue la fundación de las Ediciones de la Biblioteca Popular de Veracruz, destinada a interesar a la población en la lectura y en cuyas portadas colaboraron los artistas plásticos; la obra más destacada de esa colección fue *Los de abajo* de Mariano Azuela (1927). En cuanto a la creación estridentista de esos años, en 1927 circularon *El café de nadie* de Arqueles Vela, *El viajero en el vértice* (poemas) y *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide, editados en el año anterior, y *Poemas interdictos* de Manuel Maples Arce, anticipados parcialmente en *El Universal Ilustrado*.

Como es de apreciar, después de su presencia en la ciudad de México, los estridentistas incidieron la sociedad veracruzana y al mismo tiempo traspasaron las fronteras estatales --y en muchos momentos las nacionales-- con su obra fecunda. No los detuvo la falta de entusiasmo, sino la zozobra política: su impulsor, el general Heriberto Jara, constituyente, fue derrocado en septiembre de 1927, cuando las circunstancias anunciaban claramente una despiadada lucha por las elecciones que se efectuarían en 1928.

El horizonte estridentista, se deduce, se expandió en dos ejes, uno fue el literario, en el que sus miembros destacaron desde principios del decenio veinte y su presencia fue permanente para el lector de la época. Sus intrépidas manifestaciones iniciales, aunadas al apoyo sustancial que recibieron del gobierno de Veracruz para editar la creación propia y ajena, dejaron huella en la literatura mexicana. El otro eje fue el



político: para ellos fue una oportunidad y no la desdijeron ni claudicaron en sus ideales: participaron en cargos administrativos, se preocuparon por problemas educativos y sociales, y con posterioridad, Quintanilla y Maples Arce ingresarían a la diplomacia.

### LOS CONTEMPORÁNEOS

En el recuento del entramado literario de la época, ocupa lugar primordial el conjunto de poetas que conformaron el denominado grupo de los Contemporáneos o "grupo sin grupo", que sentó las bases de una visión literaria que incorporó la modernidad europea, norteamericana e iberoamericana a nuestras letras. Haber ejercido la autocrítica severa, eludir el paternalismo cultural, mantener una lectura atenta de los últimos autores y conservar ciertos lazos amistosos entre sí, los protegió de cualquier compromiso que no fuera la literatura *per se*. Vistos por nosotros y no por ellos como una generación, y bajo el examen de su obra artística, no puede menos que reconocerse que en ellos se origina una parte sustantiva de la poesía mexicana del siglo XX, quehacer de méritos incuestionables que desearon extender, con tropiezos, a la prosa narrativa.

Hacia 1926 algunos poetas contaban con obra publicada. En ese año aparecieron *Espacio* de Enrique González Rojo, *Poesías* de Jaime Torres Bodet y *Reflejos* de Xavier Villaurrutia, a los que siguió *Hora y 20* de Carlos Pellicer en 1927, publicado en París, y desde ese año hasta 1930, aparecieron diversos libros de poesía de Bernardo Ortiz de Montellano, Elías Nandino, Gilberto Owen y de nueva cuenta, Torres Bodet.

En el terreno de la narrativa, correspondió a 1927 la aparición de *Margarita de niebla* de Torres Bodet, en tanto que *La rueda de aire* de Jorge Martínez Sotomayor, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen, vieron la luz en 1928. Estas obras abrieron las perspectivas de una prosa lírica con alguna estructura narrativa que en su momento no incidió en el gusto de los lectores ni pudo ser valorada por la escasa crítica que se ejercía, pero el paso del tiempo ha reconocido, al menos, que la prosa escrita por Owen fue la mejor lograda por su riqueza irónica e intertextual. En el mismo año, Salvador Novo publicaría *El joven*, escrito desde 1922, y *Return Ticket*; en este último libro su autor se

revelaba como dueño de la mejor prosa periodística al conjugar la crónica, el ensayo y la autobiografía. Uno de sus adelantos, "México-Puebla", aparecido en *El Universal Ilustrado*,<sup>3</sup> acusaba visos de escritura joyceana; en el resto de *Return Ticket*, gracia, agilidad, dominio del idioma, ironía y humor provocaban en su lector, desde entonces, la imposibilidad de interrumpir su lectura.

A la par de las obras mencionadas, los Contemporáneos escribieron artículos, ensayos, reseñas, noticias o poemas en diversas revistas del medio. Sus colaboraciones más destacadas aparecieron en *Ulises* (1927-1928), dedicada a la dramaturgia primordialmente, y *Contemporáneos* (1928-1931), que ellos fundaron y que les otorgó identidad como "grupo".

La contribución de Contemporáneos a la cultura mexicana fue extensa, ya que su curiosidad también los llevó a explorar la traducción de prosa y poesía y la crítica de artes plásticas; gracias a ellos se divulgaron en el país las novedades literarias de mayor prestigio en Occidente, que opuso un sano equilibrio al nacionalismo. Aunque los Contemporáneos jamás avalaron *in extenso* los méritos socioculturales y literarios de la narrativa de la revolución, actitud que también observaron en relación con el estridentismo, en alguna ocasión Salvador Novo, por ejemplo, abordó de manera inteligente *Los de abajo*, reseñó *El águila y la serpiente* y con el paso del tiempo, también valoró una obra de carácter regional, como fue el caso de *Astucia* de Luis G. Inclán. El pasar por alto rasgos como éste de Novo, ha inducido a suponer un distanciamiento tajante entre Contemporáneos y escritores de otras tendencias, que no considera los diversos caminos de la vida cultural de ese momento, lo cual demanda replantear esas relaciones para valorarlas adecuadamente.

## LOS NARRADORES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

### Antecedentes

En concordancia con prestigiados críticos, se consideran como obras precursoras de la narrativa de la revolución las novelas realistas *La bola*, de Emilio Rabasa (1887), y *La parcela*, de José López Portillo y Rojas (1898). Una tercera obra, objeto de crítica de actualidad es *Tomóchic*, de Heriberto Frías (1893), en

---

<sup>3</sup> *El Universal Ilustrado*, núm. 514, 17 mar 1927, p. 47.

que la ficción realista coexiste con el testimonio hasta adquirir, por momentos, la singularidad de un reportaje bélico.

En relación con el cuento, sus antecedentes son menos definibles que los de la novela, pero existen varias obras que anticipan su temática, como *Las minas y los mineros* (1882) de Pedro Castera, en que sobresale "El tildío" (1877), "El montero Espinosa", de Manuel José Othón, "El desertor", de Rafael Delgado (*Cuentos y Notas*, 1902), "Sangre en la montaña", de Alejandro Cuevas (*El diario ilustrado*, s/f; editados con posterioridad como *Cuentos macabros*, 1911), "El eunuco", de Victoriano Salado Álvarez (*De autos*, 1901) y "Los perros de Tomóchic", de Heriberto Frías (1899), y los reunidos en *Carne de cañón* (1915), de Marcelino Dávalos, escritos entre 1902 y 1908, que denuncian el trabajo forzado; su temática es una diapositiva de la situación social del marginado durante el porfiriato. A pesar de cierto carácter de denuncia, la moral era imprescindible: tanto en el cuento de Othón como en el de Cuevas, los desheredados pagan por sus crímenes, avalando las leyes del porfiriato. Finalmente, entre las obras que abordaron parcial o ampliamente situaciones relacionadas con el movimiento de 1910, se encuentran *Andrés Pérez, maderista* (1911), *Los caciques* (escrita en 1914) y *Las moscas*, de Mariano Azuela, publicadas en 1918; *La vida en los campos* (1913-1914), novela de folletín de un andaluz que utilizó el seudónimo de Pepe Rojas y los anticipos de *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1923) de Rafael F. Muñoz.

#### Narrativa 1926-1931

A fines de 1924, en la trascendente polémica sobre los méritos de la literatura mexicana de ese momento, que fue alentada por *El Universal Ilustrado*, al que siguió *El Universal* y estuvo contrapunteada por *Excelsior* y su semanario *Revista de Revistas*, además de algunas otras publicaciones, y en la que terciaron voces significativas de distintos literatos, la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*, sería valorada y puesta al alcance de un gran número de lectores, que constataron sus olvidados o ignorados atributos literarios. Diez años después de su primera aparición en el periódico *El Paso del Norte* de El Paso, Texas, y cinco después de que el propio Azuela costeara de su peculio una modesta edición en la ciudad de México, *El Universal Ilustrado* la publicaba en cinco entregas durante los meses iniciales de 1925: con ello se corporificaba el nacimiento de la narrativa de la revolución. La novela gustó al lector extenso y a buena parte



de los literatos, aunque a alguno de ellos, como Victoriano Salado Álvarez, le resultó difícil desprenderse de criterios decimonónicos.<sup>4</sup>

Entre otras cuestiones,<sup>5</sup> el suceso subrayó lo siguiente: la nueva creación literaria, que abordaba la realidad de la revolución mexicana bajo forma y contenido renovados, el problema de la divulgación de la obra literaria, cualquiera que fuese su tema o estilo, y por último, la calidad de la recepción de la obra literaria. Dichas circunstancias no representaban un problema único o individual en relación con Azuela o con el periódico en este caso; representaban, por las facciones que intervinieron en la polémica y su resolución, el complejo y variado espectro de posibilidades artísticas, ideológicas y de luchas de poder que estaban generándose al interior de la cultura mexicana. En otras palabras, los años que siguieron al reconocimiento de *Los de abajo*, son años que, según ha empezado a observarse, serían señeros para el arte literario, pues estaban emergiendo obras que acusaban cambios y madurez.

Como obra singularísima se encuentra la que corresponde a Martín Luis Guzmán, que entre agosto de 1926 y octubre de 1927, desde su exilio, escribió lo que conformaría más tarde *El águila y la serpiente*, obra entrelazada de novela, crónica, ensayo y cuento. En *El Universal* de la ciudad de México aparecieron en 1927 los anticipos que envió desde París, así como en *La Opinión*, periódico de Los Angeles, Calif.<sup>6</sup> Reunidos los textos, Espasa Calpe los publicó en 1928 en Madrid, bajo aquel título, proveniente de nuestro símbolo nacional y que Vicente Blasco Ibáñez, fallecido meses antes, hubiera destinado a una novela sobre México. La primera de tres ediciones de 5,000 ejemplares cada una, se agotó en quince días, lo que indicó que Guzmán no sólo era un inteligente periodista con convicciones políticas propias y dueño de un estilo, sino que *El águila y la serpiente* lo revelaba como el brillante prosista de la narrativa de la revolución.

En octubre de 1927, al enterarse del asesinato del Gral. Francisco R. Serrano, Guzmán suspendió una trilogía de novelas cuya composición apenas iniciaba, para dar paso a otra novela, *La sombra del caudillo*, que primero vio la luz en los periódicos *La Prensa* de San Antonio, Texas, y de nuevo en *La Opinión* y en *El Universal* a partir de mayo de 1928. En este periódico la publicación de la novela finalizó

<sup>4</sup> Jorge Rufinelli, "La recepción crítica de *Los de abajo*" en M. Azuela, *Los de Abajo*, México, SEP-UNESCO, 1988, pp. 191-2.

<sup>5</sup> Cfr. Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la literatura "revolucionaria"*, México, FCE, 1989.

<sup>6</sup> Cfr. John Bruce Novoa, *La sombra del caudillo. Versión periodística*, México, UNAM, 1982.

en octubre de 1929, omitidos los capítulos finales por las presiones que seguramente ejerció el gobierno callista, pues en el interin, Alvaro Obregón, presidente electo, fue asesinado. Nuevamente, Espasa Calpe lo apadrinó en España con la impresión de 8,000 ejemplares, si bien su difusión sufrió tropiezos en México por la animadversión de Calles.<sup>7</sup>

Las dos obras de Martín Luis Guzmán se singularizaron por la precisión y elegancia de su lenguaje, amalgamado en el sentimiento de lo histórico con visos realistas y por momentos, irónicos, y por la gala de su técnica narrativa, alimentada de estrategias periodísticas. Es imposible que su lenguaje haya dejado de tocar la sensibilidad del lector de entonces como lo hace con el de hoy, por eso consideramos que con él se afianzó el reconocimiento del quehacer artístico con el tema de la revolución. Igual que *Los de abajo*, su obra fue traducida a otros idiomas: inglés, francés, alemán, checo, italiano y holandés. Por último, en San Luis Potosí, Agustín Vera dio a conocer su novela *La revancha* en 1930, poco abordada por la crítica.

El cuento con tema revolucionario interesó a los escritores dedicados al género; sin embargo, el cuento en general, tardó años de ejercicio casi en vano para alcanzar la unidad e intensidad que le son propias, ya que estaba profundamente encadenado a cuestiones moralizantes o patrones literarios que provenían del siglo XIX. Frente a los hechos de la revolución, en un principio era como si la observación de la realidad, cabalgante y violenta, paralizara la suspicacia con que trabaja el cuentista; como si la forma no pudiera aprehender de golpe la expresión de conflictos soterrados tal como afloraban, a través de un lenguaje que los calibrara paso a paso y que al mismo tiempo estableciera la unidad y el equilibrio de principio a fin que demanda el género.

Aunque existen contribuciones valiosas como la de Luis Leal,<sup>8</sup> entre otras, la historia literaria del cuento mexicano aún no ha sido escrita de manera integral al menos en cuanto se refiere a este período; uno de sus aspectos, por referimos a algo elemental, descansa en el recuento cronológico de su maduración, a través de una investigación biblio-hemerográfica estricta, porque en este género, por tradición, numerosos autores encontraron mayor facilidad en publicar a cuentagotas sus creaciones, que esperar a reunir las en un

---

<sup>7</sup> Rafael Heliodoro Valle, "Diálogo con Martín Luis Guzmán", *Universidad*, núm. 4, mayo 1936, pp. 21-25.

<sup>8</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, México, Studium, 1956.

libro, a veces años más tarde y sin indicaciones de fechas de escritura. Otros, debieron esperar a ser acogidos en antologías que, por las causas mencionadas, también han pecado de imprecisas, y debe suponerse que otros se encuentran perdidos.

Contrariando expectativas que no provinieran sino del color y el pincel, Gerardo Murillo, Dr. Atl, incursionó en el arte de la tinta y el papel: en 1927 había publicado *¡Arriba, arriba!*, que contenía su renombrado cuento "La juída", en el que sumaba a la visión desencantada del campesinado con respecto a la lucha revolucionara, un enfoque fonético de la expresión verbal. Con posterioridad, en 1930, aparecería *Cuentos bárbaros*, que con la colección previa, se reeditaría como *Cuentos de todos colores* en tres tomos a partir de 1933.

Desde el exilio, el cuento de la revolución adquirió su expresión más alta en las páginas de Martín Luis Guzmán. Gracias a su noble estilo, revelaba al interior de *El águila y la serpiente*, algunas piezas maestras del cuento realista: "La fiesta de las balas", "Un préstamo forzoso", "Pancho Villa en la cruz" y "La muerte de David Berlanga". El cuento había encontrado finalmente su camino. Guzmán concilió hechos reales o supuestamente reales con el "toque de exaltación poética" y el suspenso, integró sus personajes con pincel de trazo firme en armónico equilibrio con la naturaleza circundante y ajustó el tiempo a las demandas de la acción del género, guardando en el arcón su concepción decimonónica para fundar el cuento realista mexicano del siglo XX.

Después de Guzmán, es Rafael F. Muñoz el contribuyente de excepción para que el cuento de la revolución se percibiera como tal. Muñoz era periodista y al menos desde 1923 se medía en las lides literarias, cuando publicó *Memorias de Pancho Villa*, fruto de la crónica que le encomendó *El Universal Gráfico* cuando el general fue asesinado. Muñoz, además de haber leído a los escritores rusos del XIX y a Valle Inclán, confesaba: "Conozco uno por uno los cuentos de Poe". En su mayoría, los cuentos de este autor chihuahuense aparecieron en *El Universal Ilustrado* a partir de 1927, recolectados poco después en *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el norte* (1928), *El hombre malo* (1930) y *Si me han de matar mañana* (1934). Muñoz aún espera una crítica justa pues se le ha menospreciado al no comprender sus buenas dosis de humor e ironía que desacralizaban la literatura y anticipaban lo que en el presente se celebra



en Ibarguengoitia, por ejemplo. Si a su estilo llegó a juzgársele de descuidado, es porque comenzaba a alejarse de un patrón cultural establecido que, en el transcurso de varias décadas, en especial a partir de los años setenta, propondría nuevas obras que alternarían o bien sobrepasarían la expectativa estética más tradicional, circunstancia que en su momento lo aproxima a ciertos problemas que sufrió Nellie Campobello, según se examinará en el curso de este trabajo.

Durante 1929, las páginas de *El Universal Ilustrado* acogieron los cuentos de Celestino Herrera Frimont, reunidos al siguiente año en *La línea de fuego: narraciones revolucionarias* y durante 1931 los de Alejandro Gómez Maganda, reunidos hasta 1937 en *Ahí viene la bola*. Por su parte, *El Nacional Revolucionario*, que había convocado a publicar relatos en sus páginas, le dio espacio al general Francisco L. Urquiza, para que divulgara sus cuentos y relatos, reunidos en el volumen *De la vida militar mexicana* (1930).

En el caso específico del cuento hemos de señalar que el período que transcurre de 1928 a 1934 fue particularmente prolífico en comenzar a manifestar la madurez del género, es como un parteaguas en la historia del cuento mexicano. Aparte, debe recordarse que Efrén Hernández publicó, en 1928, una pieza magistral: "Tachas". Por parte de la narrativa de la revolución, en resumen, brillan los trabajos de Guzmán, Muñoz, *Dr. Atl* y Urquiza; además, durante 1934 se publicaron varios libros que recogieron la producción desperdigada durante varios años, en distintos periódicos y revistas, de Cipriano Campos Alatorre, Alfonso Fabila, Mauricio Magdaleno, Francisco Rojas González, Rafael Sánchez Escobar, Elías L. Torres, Hernán Robleto (nicaragüense), y José Rubén Romero, escritores que provenían de muy distintas regiones del país, con intereses y profesiones disímolas, que avalaron la buena marcha del cuento de la revolución.

### EL REALISMO SOCIAL EN LA NARRATIVA

De acuerdo con Carlos Monsiváis, durante el periodo 1928 y 1934 los partidarios de la socialización del arte se agruparon y definieron;<sup>9</sup> en la multiplicidad de asociaciones que él refiere y cuya caótica historia aparece fragmentada a través de distintas fuentes, se aprecia cuán conflictiva fue la vida del artista que abrazó la causa social; por eso, el crítico considera que la literatura proletaria es sólo un capítulo de un

---

<sup>9</sup> Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, Colmex, 1977, V. 4, p. 387.

devastado proceso cultural de la izquierda mexicana. Los sucesos políticos que propiciaron las definiciones sociales del artista de ese momento fueron, entre otros, los compromisos de la deuda externa durante el gobierno de Calles, la fundación del PNR y la declaración de clandestinidad del Partido Comunista durante 1929, y al año siguiente, la ruptura de las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética, por cuyo efecto los artistas de izquierda sufrieron persecución, hasta que en 1935 el Gral. Lázaro Cárdenas ordenó la liberación de los comunistas desterrados en las Islas Marias al inicio de su gestión presidencial. De 1924 a 1930, año de su muerte, la voz más persistente de la literatura proletaria fue la del poeta Carlos Gutiérrez Cruz; su poesía apelaba al nacionalismo revolucionario, sin cultivo de formas cultas, con tono predicador y romántico, que respondió a una tradición anarquista y cristiana.<sup>10</sup>

De 1928 a 1932 se gestó un ambiente de efervescencia revolucionaria en el estado de Veracruz, en que participaron intelectuales, maestros y estudiantes marxistas-leninistas: de él nació por 1930 el grupo *Noviembre*,<sup>11</sup> después "grupo *Xalapa*" (1935), que se sumó a la Liga de escritores y artistas revolucionarios, LEAR. Estuvo integrado por José y Raymundo Mancisidor, Lorenzo Turrent Rozas, Carlos y Miguel Bustos Cerecedo y Germán List Arzubide, a quienes se adhirieron después nuevos miembros, entre ellos el connotado antropólogo Julio de la Fuente. Su órgano de difusión, la revista *ruta*, que contenía ensayos y creación literaria, estaba dirigida a obreros, maestros y trabajadores. José Mancisidor, que fungió como cabeza del grupo, consideraba necesario que se creara una nueva conciencia literaria en consonancia con las aspiraciones proletarias y juzgaba a la literatura de la revolución mexicana de aspecto burgués y sin contenido revolucionario.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Carlos Monsiváis, "Novia Revolución desde el primer y fiel abrazo", *La Cultura en México, Siempre!*, núms 1438, 14 ene 1981, pp. xiv-xvi. Carlos Gutiérrez Cruz, sin perder de vista el contenido emotivo de la obra de arte, consideraba que "el arte debe asumir un papel eminentemente social y debe ser portador de asuntos y sentimientos interesantes para la colectividad". Cfr. "Arte y Lucha social", *Crisol*, núm. 1, nov 1929. Inconforme con el "plano superficial y formalista de los futurismos literarios", reprochó en 1930 al estridentismo "penetrar el plano ideológico y emocional en que se desarrolla la lucha de clases [pues sus] imágenes adquieren proporciones absurdas y lineamientos ridículos", "Arte lírico y arte social", *Crisol*, núm. de 21 sept 1930.

<sup>11</sup> Esperanza Meneses Minor, *Una revista literaria: Ruta*, Tesis FFyL, UNAM, 1986; parece asesorada por el Mtro. César Rodríguez Chicharro, pp. 42-49. En la ciudad de Xalapa, en 1930 el grupo se llamaba *Simiente*; en 1932 publicarían cinco números de la revista *Noviembre* que les otorgó identidad, y en 1933 fundó la revista *ruta* (1933-1937), inhallable, antecedente de *Ruta* (1938-1939). En un acto de distensión con las izquierdas, Lázaro Cárdenas lo invitó a colaborar en tareas educativas.

<sup>12</sup> Adalbert Dessau, *La novela de la revolución mexicana*, México, FCE, 1986, pp. 111-17.

El grupo patrocinó la editora *Integrales*, bajo cuyo sello aparecieron *Cartucho* de Campobello, *La asonada* (1931) y *Ciudad roja* (1932), de Mancisidor, quizá *Mezclilla*, (ca. 1933) de Francisco Sarquis, y el volumen de cuentos *Hacia una literatura proletaria* (1932), prologado por Turrent Rozas (que en 1934, a su vez se le publicó la novela *Camino*), en que escribieron Germán y Armando List Arzubide, Enrique Barreiro T., Consuelo Uranga,<sup>13</sup> Mario Pavón, Solón Zabre y Alvaro Córdoba. Turrent señaló que aparecía en un año de una "supuesta crisis de la literatura de vanguardia", refiriéndose a *Contemporáneos* sin duda, en que se había hecho un examen de "nuestra literatura post-revolucionaria" del que no se salvaron ni el estridentismo -- a excepción de List Arzubide--, ni la narrativa de la revolución que "sólo por excepción produjo literatura revolucionaria", pues había huido cobardemente de la realidad actual por haberse refugiado en el anecdotismo: "Todo lo que halaga el histerismo de la burguesía nacional y mundial". Advierte que debe encontrarse una nueva expresión literaria, que no "corresponde con la ideología de los universalistas ni con la de los nacionalistas" y discrepa con Alfonso Reyes respecto a un desencuentro generacional debido a creaciones novedosas, tras lo que señala a la literatura proletaria como la organizadora del espíritu y la conciencia de la clase obrera para la creación de la sociedad comunista. Afirmó que su volumen era literatura revolucionaria que coincidía con la tendencia proletaria mundial: "En efecto, tiene un estilo sencillo, exento de piruetas literarias, accesible a todos. Su preocupación medular es el examen de la vida actual, su enjuiciamiento desde el marxismo...".<sup>14</sup> La perspectiva de los postulados del grupo *Noviembre*, privilegió ciertos factores extraestéticos en la conformación de sus obras, que puede llegar a confundirse con una manera de jugar al populismo; sin embargo, estos escritores e intelectuales, al lado de muchos otros, que participaron en distintas organizaciones de los años treinta, contribuyeron en los primeros tiempos a definir una estrategia de lucha en pro de la libertad artística frente al Estado, aunque a la postre, a partir de 1935, acceden a colaborar con él.

<sup>13</sup> Originaria de Rosales, Chih. Su cuento "Un crimen" fue publicado en *El Universal Ilustrado*, núm. 786, 2 jun 1932, p.14. Declaró "Junto con el boticario y el juez, fui de la aristocracia. Muy niña, la revolución me empujó a la ciudad de Chihuahua, donde ascendí a pequeño burguesa. Hace año y meses que estoy aquí: soy proletaria. Lucho, vivo, siento". Impartió la cátedra de Literatura en el Instituto Científico de aquella ciudad. Fue encarcelada por sus ideas de izquierda.

<sup>14</sup> Lorenzo Turrent Rozas, "Hacia una literatura proletaria", en *Obra completa*, Comp. imagen y ficha bibliográfica de Miguel Bustos Cerecedo, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1973, pp. 199-209. Monsiváis, "Notas...", lo refuta vía Bustos Cerecedo.



El duranguense Xavier Icaza, relacionado con intelectuales veracruzanos, publicó en 1928 su novela realista *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, en que abordó el problema del petróleo con humor y tendencia a la sátira; mostraba algunos contactos con el estridentismo, con lo que reveló un interesante caso de fusión de elementos tradicionales con aspectos vanguardistas. En 1934, Icaza manifestó simpatía por el arte social en una conferencia, ideas que giraban en torno al reconocimiento de dos puntos: el arte debe reflejar los aspectos sociales, económicos y espirituales para renovar la cultura, y otro, que resaltaba el nacimiento instintivo de la literatura popular, como manifestación del sentimiento de las masas, por lo que propugnaba por una expresión literaria que recogiera la esencia de la palabra y el ritmo de lo popular, y recomendaba imágenes directas, frases cortas, nitidez, concisión; ello en buena medida, se reflejó en su novela. Los artistas en quienes reconoció tales cualidades fueron Azuela y Guzmán, Campobello y Mancisidor, entre otros más, señalados por diversos críticos.<sup>15</sup>

Es de apreciar que cuando Nellie Campobello estaba lanzando su *Cartucho*, aparecía en medio de vendavales que sacudían la historia política y cultural del país, como habrá de complementarse en el capítulo VII, en relación con la polémica sobre lo nacional y lo universal sostenida en 1932 entre Héctor Pérez Martínez y Alfonso Reyes. Campobello, dedicada a la danza como maestra al servicio del Estado, no se inmiscuyó en ninguno de estos asuntos, pero a nuestro juicio, su libro ocupaba un significativo sitio en el cruce de caminos de la literatura de esos años, pues sin abordar asuntos proletarios ni emitir juicios ideológicos, representaba, sin embargo, la mentalidad y las voces de una comunidad vecindada en una región minera, que había luchado por la revolución y que, como señalaba Icaza, tenía mucho que aportar en relación con la cultura popular, y otro tanto en cuanto a un realismo exacerbado.

#### OTROS ESCRITORES

Algunos escritores modernistas continuaron en el ejercicio creativo, por ejemplo, Enrique González Martínez publicó dos libros de poemas en 1926 y 1930, Luis G. Urbina, que retornó al país en 1925,

---

<sup>15</sup> Xavier Icaza, "La revolución mexicana y la literatura", en Conferencias del Palacio de Bellas Artes", México, Imprenta Mundial, 1934.

## OTROS ESCRITORES

Algunos escritores modernistas continuaron en el ejercicio creativo, por ejemplo, Enrique González Martínez publicó dos libros de poemas en 1926 y 1930, Luis G. Urbina, que retomó al país en 1925, prosiguió escribiendo crónicas; pese a que había muerto, la poesía y las crónicas de Amado Nervo se reproducían constantemente; y María Enriqueta, desde el extranjero, enviaba sus escritos al país. Parle confirmó, en su estudio, la preferencia por la poesía modernista entre los lectores mexicanos exiliados en Estados Unidos. La literatura de tema colonialista, con una década de vigencia, era frecuentada: Genaro Estrada publicó en 1926 *Pero Galin*, sátira contra el propio género y Artemio de Valle Arizpe se sostuvo por largos años. Hubo, además, escritores que cultivaron novela y cuento indigenistas; destaca Andrés Henestrosa con *Los hombres que dispersó la danza* (1929). Además, la novela del siglo XIX era procurada, como *Los bandidos de Río Frio* y *Astucia*. En defensa de la iglesia católica, Jorge Gram publicó *Héctor* (1930), antecedente de la novela cristera, derivación de la narrativa de la revolución.

## II. LITERATURA EN EL PERIÓDICO

### EL UNIVERSAL Y EL UNIVERSAL ILUSTRADO.

Desde la perspectiva del entramado literario del país de 1926 a 1930, puede observarse como una constante que en la divulgación de diversas obras literarias fue de importancia capital su presentación en los periódicos; prácticamente fue el único medio para que el escritor se allegara de lectores, ya que la industria editorial del país se encontraba en situación precaria tras la etapa bélica de la revolución. La pobreza obligó a que en muchos casos cada quien costeara su edición: basta con repasar la bibliografía de Luis Leal de su ensayo *La revolución mexicana y el cuento*, para observar que las obras publicadas antes de 1930, con excepción de las patrocinadas por Botas y Herrero, fueron editadas o impresas por talleres anónimos. En ese sentido, el exilio privilegió a Martín Luis Guzmán, ya que tuvo acceso a diversos periódicos y Espasa Calpe respaldó sus libros.

Se ha observado que *El Universal Ilustrado*, revista dominical, y *El Universal* difundieron la literatura nacional e internacional; la primera estuvo dirigida por Carlos Noriega Hope, hombre sensible a las diversas corrientes literarias que se gestaban en el país. En las páginas previas, se ha aquilatado cómo la revista ayudó a difundir obras del estridentismo, de algunos Contemporáneos y de los narradores de la revolución mexicana. Sin embargo, otros escritores que no pertenecían a un grupo en particular, también fueron acogidos por la casa; entre los iberoamericanos, se contó con Leopoldo Lugones y Vicente Huidobro, y entre los autores traducidos, aparecieron: Stevenson, Poe, O'Henry, Maupassant, France y Kipling, aunque también se divulgaron autores carentes de valía. A golpe de vista, surge un contraste: en creación en lengua castellana, están al día, tanto por los autores mexicanos como por los iberoamericanos, lo cual revela comunicación entre ellos; en cambio, en la literatura extranjera existe recurrencia a autores tradicionales y los más modernos, no alcanzan a aquellos que los Contemporáneos leían

Puede asegurarse que *El Universal Ilustrado* procuró entretener a su público con una buena selección de autores, si bien nunca se ostentó como revista literaria, pues debía acceder al público extenso, por lo que debe establecerse una distinción: las revistas literarias deliberadamente se dirigen a lectores minoritarios, adentrados en los juegos de autores y escrituras. Ciertamente, *El Universal Ilustrado* no estaba dedicado a la literatura sino que procuró atraer al público que buscaba ser recreado por fotografías de los sucesos mundiales y por reportajes sobre *vedettes* mexicanas o estrellas de Hollywood; esta variedad permitía que tal público atisbara por alguna divertida columna de Novo, o su atención se dirigiera hacia la lectura por entregas cuando fue el caso. Desde mi punto de vista, *El Universal Ilustrado*, sin mayor pretensión que la de divulgar la literatura que se estaba creando en México, contribuyó, al menos, a generar un público lector aficionado a ella.

La revista también había promovido, con el apoyo del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional, un concurso de cuentos originales e inéditos dirigido a señoras y señoritas, que serían publicados en su página "Hora del cuento" (1926). Al año siguiente, *El Universal Ilustrado*, en una de sus múltiples encuestas, indagaba: "¿Prefiere usted una novela continuada o cuentos cortos debidamente



seleccionados?"<sup>16</sup> En 1928, a la vez que se anuncia que continuará la publicación de cuentos de Rafael F. Muñoz, se comunica que se constituirá un interesante concurso "de verdadera médula nacional [dirigido a] aquéllos que en unas cuantas palabras puedan sintetizar un episodio romántico o sangriento, dulce o acre, de este México nuestro"<sup>17</sup>.

La violenta situación política de esos años repercutió en *El Universal Ilustrado* de diversas maneras; por ejemplo, aparecieron con mayor frecuencia políticos encumbrados, se descargó de sospecha de asesinato a algún general y, por vía de precaución, se eludió mencionar al general Sandino en el ámbito internacional; o bien, se reconocía el prestigio de los comerciantes de la avenida Madero,<sup>18</sup> y aunque proseguía la publicación de "La novela hebdomadaria", aumentó la publicidad comercial. Significativamente, a Noriega Hope se le retrató con la comitiva de campaña del general Obregón durante una gira por el estado de Campeche, invitación que coincidía con la publicación de *La sombra del caudillo*, pues cuando fue asesinado (18 de julio), estaba apareciendo la quinta entrega. Noriega Hope renunció en 1928 aunque su nombre prosiguió en el directorio. A pesar de ello, la narrativa de la revolución continuó aposentada en el suplemento; se promovía, por ejemplo el libro inédito *Episodios de la revolución*, por el General "Z" y el Dr. Atl; o bien, Celestino Herrera Frimont publicó la reseña "Un nuevo cuentista de la Revolución, Rafael F. Muñoz"<sup>19</sup>.

#### EL CONCURSO DE NOVELA DE EL NACIONAL REVOLUCIONARIO

Como consecuencia de la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR, 4 marzo de 1929), se decidió revitalizar el periódico *El Nacional*, cerrado diez años atrás, para convertirlo en su órgano de difusión bajo el nombre de *El Nacional Revolucionario*. Al punto el periódico emprendió diversas campañas con finalidades proselitistas; una de ellas fue convocar a un gran "Concurso de la novela nacional", cuyas bases resumidas a continuación, aparecieron el 5 de diciembre de 1929 y rezaban:

<sup>16</sup> *El Universal Ilustrado*, núm. 536, 16 ago 1927, p. 13.

<sup>17</sup> *El Universal Ilustrado*, núm. 567, 23 mar 1928, p. 3.

<sup>18</sup> *El Universal Ilustrado*, núm. 595 y 596, 4 y 11 oct 1928, pp. 6 y 3 respectivamente.

<sup>19</sup> *El Ilustrado*, Núms 614 y 624, 14 feb y 25 abr 1929, respectivamente.

Pueden tomar parte en el concurso todos los autores mexicanos; la extensión de las obras está comprendida entre 250 y 300 páginas tamaño carta, escritas a máquina por una sola carilla del papel, a doble espacio; el tema es libre, con la única limitación de no ser fundamentalmente erótico; los autores deben enviar sus trabajos con seudónimo. El plazo de este primer concurso vence el día cinco de mayo, a las veinticuatro horas. Con toda oportunidad serán designados entre los intelectuales revolucionarios más prominentes de México, los componentes del jurado calificador...

Las distinciones consistirían en premios en oro nacional que ofrecieron varios secretarios de estado y gobernadores y se reservaba el derecho de publicar las novelas de los tres primeros lugares en sus colecciones y de editarlas para sus suscriptores, posibilidad que quedaba abierta para el resto de obras concursantes; al mismo tiempo, el periódico entrevistó a un poeta, Raúl Ortiz Avila, para pedirle su opinión sobre el concurso, a lo que respondió:

...la escasez [de novelas], se debe a la abulia ingénita y tradicional de los escritores. La novela nacional por excelencia, la que pueda proclamarse como una síntesis de nuestra sensibilidad y pensamiento peculiares, está aún por escribirse. Por lo que respecta al "nacionalismo" de la novela, creo que debe hacerse consistir en la traslación fiel de tipo y costumbre en la observación cuidadosa del medio en que se desenvuelve la vida. Su concurso contribuye a consolidar el pensamiento revolucionario, ahora disperso y poco homogéneo. Un movimiento social de tanta cuantía como el nuestro, necesita una interpretación literaria de que hasta ahora carece.<sup>20</sup>

Llegada la hora de la deliberación, el jurado estuvo integrado por Juan de Dios Bojórquez, Miguel Martínez Rendón y Jesús S. Soto; de ellos, el más conocido era Bojórquez, constituyente de 1917, alguna vez miembro del gabinete obregonista, admirador de López Velarde, de quien presentó una semblanza en su póstumo *El son del corazón* en 1932, escritor y periodista. Entre las dieciocho obras participantes, resultaron premiadas *Chimeneas*, de Gustavo Ortiz Hemán, con el primer lugar, y *Un rebelde*, de Héctor Pérez Martínez. Las consideraciones del jurado declaraban: *Chimeneas* corresponde a un literato joven, de excepcionales cualidades literarias, visión y expresión novedosas y una originalidad de concepción que le colocan entre las promesas que va ya lográndose definitivamente para las letras revolucionarias de México. *Un rebelde*, es de un talento juvenil ya rico en dotes de la madurez intelectual, pero flexible y bien orientado.<sup>21</sup>

Lo curioso del asunto fue que el jurado no proporcionó la identidad de los autores, sino meses después, cuando las novelas estaban a punto de ser publicadas; las razones se descubren finalmente: ambos

<sup>20</sup> *El Nacional Revolucionario*, 10. ene 1930, p. 5. El año de 1929 no estaba disponible en ninguna hemeroteca.

<sup>21</sup> *El Nacional Revolucionario*, "Quiénes triunfaron en nuestro gran certamen de novela", 9 jun 1930, p. 1.

eran editorialistas del diario, y Ortiz Hernán era, además, su jefe de redacción y el de prensa del PNR. Los dos premiados, que formaban parte del Bloque de Obreros Intelectuales (1929, editor de la revista *Crisol*), se habían integrado al "agorismo" al que definían: "no es una nueva teoría del arte, sino una posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida", que pretendía emular el realismo social. Carlos Monsiváis opina que "es un movimiento más radicalizado y mucho menos valioso estéticamente que el estridentismo, [...] corresponden a la efusión demagógica del momento, al fetichismo de la palabra que comparten tanto el nuevo sindicalismo como el agrarismo oficial, como los gobernantes."<sup>22</sup>

En la propaganda que antecedió la publicación de las obras premiadas en el concurso, se elogió continuamente que se "suscita una época literaria nueva, fomentando las letras patrias, estimulando a la nueva generación de literatos, creando la cultura mexicana auténtica", o se prometió dar a conocer "cuatro lustros de vida nacional. ¿Las artimañas de los líderes ladrones? ¿La tragedia rural de los pequeños propietarios? ¿Para quiénes han sido las utilidades efectivas de la revolución? Todas estas preguntas las resolverá *Chimeneas*, la novela en que quizá usted mismo sea uno de los actores."<sup>23</sup>

Como estrategia para promover la lectura de las dos novelas, el periódico utilizó como gancho la palabra "folletín" para sus capítulos recortables; *Chimeneas* apareció del 15 de septiembre al 31 de octubre de 1930,<sup>24</sup> y *Un rebelde*, del 14 de noviembre al 20 de diciembre de 1930. Aunque originalmente se intentaba continuar con tal concurso de novela, este estudio no obtuvo más datos que el de uno de cuentos, abierto por la "Página del Hogar", con bases menos formales, pero encaminadas a sembrar la idea de "mostrar horizontes más amplios y risueños que los que hasta la fecha tienen en nuestro medio los artistas

---

<sup>22</sup> José María Benítez: "El estridentismo, el agorismo, *Crisol*", en Francisco Monterde, *Las revistas literarias de México* (Primera serie), México, INBA, 1963, pp. 145-164. El agorismo se inicia a mediados de 1929, "originado en el estudio de las condiciones de intensa lucha social y, como el estridentismo, deseó servir a las mayorías trabajadoras". Fundaron la revista *Vértice* (cuatro números), y *Agorismo* (un número). Carlos Monsiváis, "Notas...", en *Historia general de México*, México, Colmex, V. 4, 1976, p. 372-3, transcribe sus principios: "El nuestro es un grupo de acción... La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Frente a los problemas colectivos, consideramos cuestiones secundarias las de técnica y teorización estética. Agorismo: arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte."

<sup>23</sup> *El Nacional Revolucionario*, 1o., 6 y 7 sept 1930.

<sup>24</sup> Ortiz Hernán la editó por sí en 1937; comentándola, Antonio Acevedo Escobedo divulgó que triunfó entre 60 competidores en *Revista de Revistas*, 5 sept 1937; sabemos que no fueron tales. En su prólogo, Ortiz Hernán discriminó "a los poetas afrancesados y jotos", declaró divertirse con las disputas de "arte puro y arte revolucionario", y concluyó extemando que la obra de arte tiene un significado de clase con facultad de convertirse en instrumento de lucha revolucionaria.



mexicanos"<sup>25</sup>, por lo que parece que se desistió en proseguir con él, muy probablemente debido a la crisis continua por que atravesaba el PNR y la reorientación de sus estrategias. Más allá de los aspectos materiales, el periódico apeló al nacionalismo como eje de su concurso de novela; las convocatorias, reseñas o comentarios lo exponen sin reservas. En la política mexicana con frecuencia se ha desplegado esa consigna como una manera de encubrir una problemática o de encauzar la opinión pública, pero también es necesario señalar un claro fenómeno de cooptación del escritor, pues se celebraba en una época pletórica en luchas por el poder y pugnas tanto en el aparato gubernamental como dentro del Partido.

Finalmente, es necesario registrar el "Concurso de cuento mexicano" organizado por *Revista de Revistas* a partir del 22 de marzo de 1931, cuya convocatoria en lo esencial declaraba: "El tema será absolutamente mexicano, sin tratar asuntos políticos o religiosos, aun cuando esta condición no excluye en ninguna manera los tópicos revolucionarios [...], con una extensión no mayor de 10 páginas, ni menor de 8".<sup>26</sup> El concurso gozó de respuesta favorable, habiendo ofrecido la publicación de los mejores veinte cuentos, pero ninguna de las piezas sobresalió.

### III. AVATARES POLÍTICOS Y CULTURALES 1929-1934

#### EL PARTIDO NACIONAL REVOLUCIONARIO

Al ser fundado, el PNR prestó atención a lo artístico y lo cultural, como lo demuestra la propuesta del concurso, sólo que en sus documentos, el Partido los alude bajo la denominación de "acción social". Poco después de que Emilio Portes Gil se encargara del PNR, en abril de 1930, el nuevo dirigente, que tendió a acentuarlo como un aparato ideológico, anunció la realización de un importante programa de acción social, que incluía la creación de la Casa del Campesino y del Obrero, seguros de vida para los empleados públicos y diversas actividades culturales, como la fundación de centros sociales y de misiones sociales, los "domingos populares", un museo de la revolución y una universidad obrera y campesina. Dentro de las

---

<sup>25</sup> *El Nacional Revolucionario*, 7 may 1931.

<sup>26</sup> *Revista de Revistas*, núm. 1092, 5 abr 1931, p. 18.

primeras actividades realizadas, destacaba la adquisición de una estación de radio, la organización de reuniones cívicas y culturales, y la creación de la Universidad Obrera y Campesina, a la que contribuyó Jesús Silva Herzog. Sin embargo, cuando Lázaro Cárdenas arribó a la presidencia del PNR en octubre de 1930, suprimió esa Universidad e instauró su programa de acción social que comprendió la celebración de los Juegos Deportivos de la Revolución y un magno desfile deportivo, en ocasión del vigésimo aniversario de la gesta. Cárdenas aprovechó, a mi manera de ver, el interés en el deporte para congregar a multitudes que no requerían sino de calles, aunque semeje juego de palabras, y el aprovechamiento de estadios, que en los años treinta se convertirían en sitios clave para atraer a las masas; por otra parte, obró con suma cautela durante los diez meses de su período, pues evitó delatar los conflictos del Partido en el periódico, el cual modificó evitando sus rasgos izquierdistas, como eliminar el círculo rojo de su emblema y reducir su tiraje o la tipografía de la palabra *Revolucionario* hasta que finalmente quedó en *El Nacional*.<sup>27</sup>

Consideramos que en el momento en que la élite en el poder se propuso encauzar la vida política del país a través de un partido oficial, es cuando el aspecto cultural cobró preponderancia de índole política para ella, por ello interpretamos que el concurso de novela de *El Nacional Revolucionario*, fue un primer paso en este sentido. Detrás de él, a mi juicio, existieron fuertes motivaciones; la primera, fue que en el año de 1929, los universitarios se habían manifestado por la autonomía universitaria y la libertad de cátedra, y como provenían de la clase media, se habían identificado con Vasconcelos, claramente un intelectual; y la segunda, fue la manifestación literaria del conflicto revolucionario en las plumas de Azuela, Guzmán, Muñoz y el Dr. Atl, que circularon en libros y periódicos, aunada a la expresión plástica y personal del muralista José Clemente Orozco, que a lo largo de su vida sufrió hostigamientos: tanto el Partido como el Estado requerían de un control sobre el artista y su ideología. Por ello, en su médula, las doctrinas culturales que idearon Portes Gil y Cárdenas, sentaron las bases institucionales de los proyectos artísticos y culturales del Estado y el Partido, que trascienden, en buena medida, hasta la actualidad.

---

<sup>27</sup> Luis Javier Garrido, *El partido de la revolución institucionalizada*, México, SEP-Siglo XXI, 1986, pp. 152-3, 159 y 165.

Durante el lapso de 1924-1928, la Secretaría de Educación Pública, sufrió la disminución de sus recursos económicos, por lo que el movimiento del Departamento de Bellas Artes decreció en forma considerable, sosteniendo, entre los artistas, a Salvador Novo en el Depto. de Publicaciones. Con el ánimo de un "mejoramiento cultural", se fundaron la Dirección de Misiones Culturales y la Casa del Estudiante Indígena, que no tenían otro derrotero que incidir en el medio rural para recolectar voluntades políticas.

Este estudio dispuso de información confiable a partir del 31 de agosto de 1930, cuando el Secretario de Educación, Aarón Sáenz, rendía su informe anual de labores manifestando que recobró "después de cerca de cinco años de haberle sido segregadas, las dependencias que debieron constituir los elementos básicos de su función, como son la Escuela del Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Escultura y Talla Directa, las Galerías de pintura y de escultura", y poco antes, las escuelas de pintura al aire libre.<sup>28</sup> Aclaraba que de 1925 a 1928 sólo se impartieron nociones elementales de música en las escuelas primarias, casi a manera de justificar la supervivencia del Departamento. El programa de trabajo comprendía en ese momento un vasto plan de investigaciones de carácter folklórico que serviría para conocer las regiones del país y para "formar el alma nacional", que activaría la labor de las misiones culturales. A pesar de esa relativa recuperación, al siguiente año (1931), se desprendieron varias dependencias; en contraparte, se fundó la Escuela Plástica Dinámica, antecedente de la Escuela Nacional de Danza.

Desde 1932 el jefe del Departamento, José Gorostiza, a quien no se identifica en el informe respectivo, había hecho notar que "en los últimos años habían disminuido progresivamente sus funciones, que parecía nada más una acumulación de los desechos funcionales de otras oficinas" y con franqueza agregaba que "en esas condiciones el Departamento había tenido que sostener artificialmente la ilusión de que cumplía sus funciones de propagar el arte y estimular la producción artística".<sup>29</sup> Tal como la situación se presenta paulatinamente, el cometido del Departamento era un caos, al que se sumaba de tiempo atrás el tránsito de varios titulares de la Secretaría, por lo que es muy factible que quien puso el dedo en la llaga con respecto a reorganizar la enseñanza artística, porque el arte se juzgaba una materia de "educación" fue el PNR y, por

<sup>28</sup> México. SEP, *Memoria. 31 de agosto de 1931*. México, TGN, 1931, T. II, pp. 439-485.

<sup>29</sup> México. SEP, *Memoria. 31 de agosto de 1934*, México, TGN, 1934, T. I., pp. 327-351.



ende, el Estado empezaría a fijar las estrategias que le convendrían con respecto a la creación y encauzamiento del arte y la cultura.

Además, por Decreto presidencial del 5 de enero de 1932, se había creado el Consejo de Bellas Artes, con Bassols a la cabeza y Samuel Ramos como Oficial Mayor. El Decreto consideraba que era necesario crear un organismo central con funciones superiores de dirección y vigilancia, para lograr "someter la vida de las diversas instituciones a una orientación [de la actividad artística] definida que emanará de un solo cuerpo" y juzgaba necesario "impedir los excesos que en la apreciación de los méritos y capacidades de los artistas y en su consiguiente eliminación acarrea la constante diversidad de tendencias y criterios estéticos".<sup>30</sup> El Consejo contaría con 5 consejeros que representarían la música, las artes plásticas, el teatro, la literatura y la enseñanza técnica industrial; pese a ello, no tardaría en ser disminuido, pues además de que las bellas artes se trataban sólo desde el punto de vista puramente educativo, sus funciones administrativas (léase recursos financieros) le fueron retiradas; de hecho suspendió labores en septiembre de 1934. Entre tales ires y venires, el 28 de diciembre de 1933, nacieron a la luz de otro Decreto presidencial, los Premios Nacionales de Literatura, Teatro, Contribución Científica y Labor Periodística, vigentes bajo otras denominaciones.

Antonio Castro Leal que fungía como Jefe del Depto. de Bellas Artes, en su informe de labores del año 1934, presentó un resumen en que recogió algunos de los datos proporcionados, a manera de explicación del desorden en que la dependencia se hallaba sumida, en que además, se preguntaba:

¿Toca al Estado fomentar y orientar las artes o éstas deben quedar a la libre sanción del público?" y se respondía: "Si se piensa bien, nuestra situación es distinta de la de aquellos países en que las bellas artes y la educación universitaria no requieren acción oficial. Por esto y a falta de otro órgano, toca al Departamento de Bellas Artes estimular, orientar y, en cierto modo, organizar las bellas artes de México[...]. La finalidad es doble, uno hay que organizar y atender la educación artística que imparten los planteles escolares de SEP y [dos, el Departamento] debe difundir, impulsar y orientar las bellas artes no sólo en la ciudad de México, sino en todo el país, ya que la Secretaría tiene un campo de educación federal."<sup>31</sup>

<sup>30</sup> México. SEP, *Memoria. 31 de agosto de 1932*, México, TGN, 1932, T.II. pp. 185-204.

<sup>31</sup> México. SEP, *Memoria. 31 de agosto de 1934*, México, TGN, 1934, T. I. p. 330.

En otras palabras, no se confiaba en lo que la Universidad, ahora Autónoma, realizaría con respecto a la formación artística, y, como lo planteaba su ex-rector, el Estado privilegiaba lo oficial, y en descarga, señaló su carencia de recursos, de personal y de planes de trabajo. En la postura de Castro Leal, con raíces gubernamentales, se descifra que a raíz de la autonomía universitaria, el destino de las instituciones artísticas se convirtió en botín burocrático, y que debió existir un sinnúmero de protestas de la comunidad estudiantil, artística e intelectual con respecto a quién sería la institución encargada de acoger la enseñanza artística y fomentar la creación como objeto de libertad o si sería institucionalizada. Cabe recordar, por ello, el acoso a los artistas de izquierda y homosexuales y la fundación en 1934 de la LEAR.

La nueva y decidida acción institucional, en buena medida se había estructurado en torno a un viejo sueño: en 1928 se había reanudado la construcción del Palacio de Bellas Artes, reactivada en 1932. Con diaphanidad se observa cómo el Estado había dado un paso firme en erigir el color de su memoria sobre la blancura del mármol porfiriano o en el gris adusto de la piedra mexicana, pues para 1933, preveía iniciar la construcción del monumento a la Revolución y el dedicado a Alvaro Obregón. Bien, el hecho es que la Secretaría de Hacienda entregaría a la SEP el flamante Palacio en 1934, de manera que el Departamento, de acuerdo con Castro Leal, se planteaba la necesidad de organizar:

... todo el aspecto no escolar de la misión que debe cumplir. El Palacio comprende un teatro, un salón de conferencias y conciertos, las galerías de pintura y escultura y un museo de arte popular. No se ha dudado ni por un momento que el Palacio de Bellas Artes no debe depender del Departamento de Bellas Artes. No es posible dejar el teatro del Palacio de Bellas Artes en manos de particulares o de empresas privadas, si queremos que llene una alta función social. Y si para esto es necesario una subvención, el Estado debe y estará dispuesto a concederla.<sup>32</sup>

Bajo esta perspectiva el arte dramático adquirió importancia primordial; el Teatro Orientación, fundado en 1932 por Celestino Gorostiza gozaría de un espacio y quizá fue él quien preparó la función inaugural con puesta de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón el 29 de septiembre de 1934, fecha en que se estrenó la *Sinfonía proletaria*, de Carlos Chávez. El crucial año para la cultura que fue 1934, en que el Estado había delineado las bases de su estrategia artística para el futuro, asistiría al último cambio: El Departamento de Bellas Artes quedaba supeditado a la recién creada Dirección General de Educación

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Estética y Extraescolar, que perduró hasta el 31 de diciembre de 1946, en que sería fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

#### IV. APRECIACIÓN GENERAL

La integración del horizonte de expectativas con la inclusión de algunos sucesos culturales y políticos significativos, ha permitido montar un escenario para comprender la persona artística de Nellie Campobello, la aparición de *Cartucho* particularmente y la de *Las manos de mamá*, que se retocará en el Capítulo V; y de manera secundaria, beneficia la de sus artículos periodísticos, su obra testimonial y su ensayo sobre los ritmos indígenas. Sin aspirar a una totalidad, porque hubo una selección y un punto de vista que, sin embargo, intentaron ofrecer lo sustancial, tal escenario, en síntesis, abarcó tres espacios: el de los escritores y las tendencias literarias dominantes del periodo examinado, el del periódico como medio de difusión inicial de la obra literaria, y el del Estado --el Departamento de Bellas Artes-- y su aliado, el Partido Nacional Revolucionario, frente al artista.

En relación con el Estado, los conflictos políticos ocurridos entre 1926 (la guerra cristera), y 1929 (las elecciones presidenciales), a la par de la crisis económica por la que atravesaba el país, condujeron al Estado a adoptar una estrategia centralizadora del poder, que se reflejó en el proceso conocido como "institucionalización", que en el campo de la cultura se emprende a partir de ese último año. Como parte de tal proceso, nacería el PNR, que se orientó hacia el centralismo al agrupar a los partidos locales que existían por todo el país, y asentó su legitimidad en la burocracia, en algunos contingentes campesinos y en las capas medias, aunque a pesar de sus propósitos, no gozó de prestigio entre las masas, por lo tanto, antes de 1934, la integración del Partido ocurrió --con desavenencias continuas-- sólo entre sus dirigentes callistas.

El fortalecimiento de la burocracia y los espacios conectados con la actividad cultural patentizan cómo el Estado, a partir de 1929 se había propuesto reorganizar aquello que se demeritó entre 1924 y 1928, cuando por presiones económicas derivadas de la firma de los tratados de Bucareli, el presupuesto destinado a la cultura mermó, afectando al arte y al artista en general. A partir del nacimiento del PNR se observa que el Estado renovaría su atención en torno al paralizado Departamento de Bellas Artes. Meritorios artistas e



intelectuales fueron convocados a participar en él, y la política cultural se reestructuró en torno al flamante Palacio de Bellas Artes, que indudablemente sedujo a la sociedad mexicana con su nombre y su estilo arquitectónico.

El Partido observó el alcance y la trayectoria del artista --en nuestro caso, los grupos literarios examinados-- e ideó una táctica en alianza con el gobierno respecto de la cultura. Los artistas identificados con la izquierda no simpatizaron con aquéllos, la respuesta fue la creación de agrupaciones o ligas como la Lucha Intelectual Proletaria (1931) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934), a la que el PNR y el Estado opondrían otras organizaciones en esos y los siguientes años, como el Sindicato de Escritores Revolucionarios, con Ortiz Hernán y Pérez Martínez a la cabeza.<sup>33</sup> En cambio, otros artistas intentaron equilibrar sus carencias económicas y faltas de estímulo inmediato para la creación, satisfaciendo encomiendas artísticas gubernamentales, sin demeritar su producción artística ni su ideología, y algunos más, no alcanzaron a proponerse un proyecto significativo, o bien, ciñeron sus convicciones a la ideología gubernamental. Por ello, es consecuente afirmar que en la historia de las relaciones entre el Estado y el artista, estos años fueron decisivos para ambos, pues se fijarían estrategias por ambas partes, que pervivirán en medio de conflictos que afloraban de tanto en tanto, hasta el parteaguas de 1968.

Respecto de la divulgación de la obra literaria en los periódicos, en primer lugar debe llamarse la atención sobre la subsistencia de una práctica iniciada en el siglo XIX, en que jugó un papel toral para la creación y difusión de la obra literaria, además de medio de subsistencia económica para numerosos escritores. Atento a la historia que surgía cotidianamente, *El Universal* a través de sus prolongaciones *El Universal Ilustrado* y *El Universal Gráfico* detectó sensiblemente la importancia de la literatura que se estaba escribiendo inmediatamente después de la fase bélica de la revolución y abrió sus espacios para refrendar aquella tradición. En cambio, *Revista de Revistas* no tuvo esa importancia, porque careció de un proyecto claro en términos culturales y artísticos. Es perceptible cómo el grupo de *El Universal* comenzó a sufrir algún control político y cómo logró sortear las dificultades para no ser clausurado. Con seguridad la reapertura de *El Nacional Revolucionario*, además de ser el órgano de difusión política del PNR, se debió a

---

<sup>33</sup> Cfr. Carlos Monsiváis, *Op. cit.*, pp. 305-475.

la necesidad de dirigir una opinión que contrarrestara a aquéllas que, como *El Universal*, mantenían puntos de vista distintos de los gubernamentales, aunque al mismo tiempo compartieran la visión de las élites, aquél el de los caudillos y éste, el de la burguesía.

El concurso de *El Nacional Revolucionario* reveló cómo al Estado y su partido les resultaba de fundamental importancia entrar en contacto más que con los artistas de la época, que poseían convicciones difícilmente negociables, con aquellos escritores incipientes que estuvieran dispuestos a ceñirse a una visión ideológica oficial dentro de su creación. La pobre respuesta obtenida y significativamente magnificada al paso de los años, representaba, por contraste, la afirmación del artista que defendió su autonomía creativa e ideológica. En el resto de los espacios mencionados, los concursos y encuestas cumplieron una estrategia publicitaria que no dañó al lector de la época, pues había gozado al mismo tiempo de la oportunidad de acercarse a excelentes obras de los escritores mexicanos del momento.

Tocante al papel del artista en sí, el medio de los escritores se había cimbrado desde 1925 a través de la polémica en torno a *Los de abajo* de Mariano Azuela. A las interpretaciones que con justicia ya han extemado los estudiosos de la materia, añado que si bien se manifestó en términos de una moralidad respecto de valores vulgarizados de lo femenino-lo masculino y de los valores estrictamente literarios, era evidente, también, la lucha por el poder cultural. La lectura de la narrativa de la revolución descubre de manera particular la conmoción que el conflicto bélico planteó con respecto de la vivencia de cada persona real o de cada personaje de la ficción cuando su valor ante la muerte era "ser muy hombre", lo que revela el proceso de desajuste que provocó la lucha revolucionaria respecto de la identidad sexual representada especialmente en la emotividad, que obró como detonante y no como causa de aquella polémica.

Sin embargo, en el terreno de la estricta creación artística, ese señalamiento no es suficiente para ubicar el suceso de mayor importancia para los participantes en la polémica, que en realidad era la lucha por el poder cultural ante el que se resquebrajaban viejos patrones, aunque el fruto inmediato, por fortuna, fue el reconocimiento de *Los de abajo*. Las secuelas de la polémica continuarían reflejándose en los años subsecuentes: Una fue el desplazamiento de los estridentistas con fines económicos y políticos hacia Jalapa y su desaparición como grupo en 1928. Otra, tanto la agrupación de algunos Contemporáneos en torno al

ministro Bernardo J. Gastélum (el "pamasillo" de Salubridad, según Novo), que ambicionaba alcanzar la cartera de Educación en 1928, como la salida al servicio exterior de otros, cuando Gastélum fue desplazado al ser asesinado Alvaro Obregón, denotó cómo debieron optar por su sobrevivencia económica y cómo cuidaron, especialmente Torres Bodet y Novo, sus espacios de influencia cultural. Empezar *Ulises* como actividad teatral y como revista, y *Contemporáneos*, su revista literaria, además, los llevó a buscar el patrocinio de Antonieta Rivas Mercado y del propio Gastélum.

Algunos narradores de la revolución mexicana fueron independientes económica y políticamente: Escribieron lo suyo y vivieron del periodismo, como Guzmán, o de su propia profesión, como Azuela, Vera, el Dr. Atl y el numeroso grupo de cuentistas. El clamoroso éxito que obtuvieron Azuela y Guzmán en Europa e Hispanoamérica los transformó en puntales de la divulgación nacional e internacional de la obra con tema revolucionario, como se apreciará en el capítulo VII.

Desde la perspectiva nacional, los estridentistas no objetaron la obra de la temática de la revolución, antes bien la reconocieron como se aprecia por haber publicado *Los de abajo* y, en su momento, *Cartucho*; en cambio, hubo ciertas diferencias personales, literarias e ideológicas entre ellos y los *Contemporáneos*, no esclarecidas sensatamente (Maples Arce fue reconocido por Cuesta), que juzgaron a los narradores de la revolución desde la perspectiva más estricta de la literatura, declarando que su obra era no revolucionaria, matiz que provenía de la lectura europea y vanguardista. Es claro que en tanto cosmopolitismo o nacionalismo los puntos de vista de cada grupo de literatos causaban antagonismo, pero en el transcurso del tiempo y la maduración de la lectura literaria, se alcanzaría un justo equilibrio: todos propugnaban, consciente o inconscientemente --como Azuela--, por una nueva literatura para el siglo XX mexicano.

Lo evidente en el gusto del público nacional, era que había otorgado un nuevo espaldarazo a la literatura realista, en su preferencia desde el siglo XIX; así, tampoco es aventurado suponer que el resto de Hispanoamérica compartía tal sentir, y si Azuela y Guzmán fueron traducidos de inmediato al inglés, alemán, francés e italiano, se infiere que existía un gusto realista para grandes capas de lectores también promovido por lectores especializados, y que la literatura de vanguardia en nuestro país, fuera creación de



los estridentistas o de los Contemporáneos, gozaba de un público si bien minoritario, de no menor calidad que el del realismo.

¿Qué había aportado o propuesto la narrativa de la revolución hasta 1930, además del realismo? Porque si se quisiera instalarla en exclusiva en la tradición del XIX se pecaría de pobreza de juicio. Entre otras cuestiones, el escritor se encontraba involucrado en el acontecer histórico, porque había vivido la lucha sobre el polvo de los campos de batalla; poseía una postura ideológica, cualquiera que fuese, y una emotividad que trascendió lo histórico y sustentó lo literario: en otros términos, conviven lo objetivo y lo subjetivo con acentos personales en cada autor. Se ha insistido en el carácter fragmentario de esta narrativa lo cual demanda una participación más activa del lector, al tener que establecer por sí los enlaces necesarios para integrar una unidad narrativa. En lo que se refiere a Azuela, se aprecia que la fragmentación en él tiene por finalidad seguir el tránsito revolucionario en tiempo y espacio. En el caso de Guzmán, es indudable la presencia de lo efímero grandioso del periodismo en su necesidad de escribir esta noche y su contraparte: leer esta mañana cuanto demanda un acontecer, en primer lugar y en segundo, la influencia del cine, arte del que existen reminiscencias en *La sombra del caudillo*.

Nada de lo abordado, sin embargo, se realiza sin la complacencia del lenguaje, vívido aún en la lectura actual. Los intentos que se perciben desde el XIX por incorporar una expresión cultural propia, se afianzan en esta narrativa, en que el lenguaje principalmente responderá al carácter popular de la gesta: Azuela introduce distintos registros del habla; frente a las formas hispánicas "correctas", Guzmán inserta la agilidad del lenguaje periodístico en la elaboración de diálogos, descripciones y narraciones, en que a veces surgen guiños modernistas, e incorpora, en labios de Villa o de Catarino Ibañez, registros populares, y Muñoz, antiliterario, precisamente por una actitud irónica y moderna, avala su origen periodístico negándose a retocar cuanto brotaba de su ágil "Remington".

De cara al público, esas cualidades atrajeron al lector, con independencia del género en que encontró su realización, porque este asunto de catalogación encontró barreras o dudas en autores y críticos del momento --Torres Bodet juzgó que *El águila y la serpiente* era un anecdotario, en tanto que Guzmán la consideró una novela-- que se franquearían sólo con el paso de los años y la maduración de la narrativa.

Existía, efectivamente, una novelística, permeada por lo real y la ficción, y a su lado crecían, como maleza inesperada, la crónica y el cuento. Una, con cuatro siglos de tradición a cuestas, remozada en el siglo XIX y adolescente tanto como los años que contaban de 1910 a 1930; el otro, el cuento, en su visión moderna propiciada por Poe, se encontraba en sus días de nacimiento: los cuentos de Guzmán, del Dr. Atl, de Rafael F. Muñoz y de Efrén Hernández, se habían publicado muy recientemente, de tal forma que establecer con claridad qué esperaba el lector respecto a la poética del género, es algo incierto. Lo que se infiere en buena medida, es que en relación con nuevas obras, el público poseía la expectativa de un tema histórico revolucionario, un lenguaje flexibilizado, con reminiscencias de la oralidad popular, pero con un narrador culto como el de Azuela, pulido y magistral por cualquier estrategia de estilo directo o indirecto como el de Guzmán y aun despreocupado como el de Muñoz; una lectura ágil, por su carácter fragmentario y el establecimiento de un lazo de identidad no sólo emotiva sino primordialmente de espejos de la carencia o del poder, esto es, la literatura se extendía hacia las clases populares o hacia los caudillos.

Frente a tal horizonte de expectativas, en 1931 aparecía *Cartucho*, la obra de Nellie Campobello, que encajaba en él únicamente por cuestiones demasiado transitadas en los afanes de ordenamiento a que los críticos tradicionales han sido tan afectos: *Cartucho* era, efectivamente, una obra realista, recreaba un tema revolucionario al que sumaba su carácter testimonial, poseía rasgos autobiográficos, y cultivaba la fragmentación con énfasis inusitado, aunque su ligazón más ostensible estaba condicionada por el espacio, o sea la villa de Hidalgo del Parral y la calle de la Segunda del Rayo. El punto de vista del narrador infantilizado, el estilo de su lenguaje y los motivos estéticos que circundaban la obra, no guardaban, en cambio, relación con el resto de las obras de la narrativa de la revolución, y menos con las otras perspectivas estéticas.

Por su contenido, *Cartucho* se ubicó de inmediato en la literatura que abordaba los sucesos de la revolución mexicana. Sucedió a las obras de Azuela, Guzmán, Dr. Atl, Muñoz, Urquiza y Vera mencionadas en el primer capítulo de este ensayo; acompañó a las que se publicaron en 1931, que fueron: *Campamento* de Gregorio López y Fuentes, editada en Madrid, igual que *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz; a *La asonada* de José Mancisidor y a *Tropa vieja* de Francisco L. Urquiza. En contraste con la mayoría de los

escritores aludidos, Campobello no participaba en una experiencia periodística o literaria, así como tampoco se había unido a los ejércitos revolucionarios ni había vivido los conflictos políticos entre los caudillos, en suma, alejada de un perfil que la identificara con ellos, es el ímpetu de su vivencia personal y el recuerdo de la figura de Francisco Villa lo que la encamina a la creación literaria.

Esto es, al integrar el horizonte de expectativas, se detectó un desfase que nos obligó a rastrear por otros caminos, lo cual condujo al estudio a explorar cuanto se planteó en el capítulo I, pues Campobello recurrió a una tradición regional en que surgían imágenes naturalistas y proponía un lenguaje experimentado por primera vez en la literatura mexicana. Esta parte de la investigación, demostraría, entonces, cuán inaprensible es el fenómeno estético cuando existen ideas preconcebidas ajenas a la obra literaria *per se*.

Abordo, por último, un punto que debe reconsiderarse: a unos pasos del inicio del siglo XXI, es absurdo mantener la dicotomía que se manejó a finales de los años veinte, si esta o aquella manera de escribir se encontraba del lado de la "literatura revolucionaria" o de la "literatura de la revolución", que si entonces cumplía con una función polémica, que en el fondo conllevaba la lucha por espacios de poder culturales y materiales, en la perspectiva que demanda actualmente la literatura mexicana, el tema sería lo de menos, y lo importante estribaría en la resolución integral y novedosa de forma y contenido, que los escritores de cualesquiera de las perspectivas examinadas, se encontraban buscando con verdadero ímpetu, aunque todavía tardasen en cuajar de manera palpable en algunos casos. La recepción generosa que recibieron las obras de Azuela y Guzmán entre los lectores hispanoamericanos, norteamericanos y europeos, y en particular *Los de abajo*, cuyas ediciones continúan en lenguas remotas, no se puede justificar por intereses exóticos o folklóricos ni en aquel entonces ni ahora, esto es, esos escritores, en su mexicanidad, transmitieron valores de significación universal.

Por otra parte, en 1930 se convocó al "Concurso de la novela nacional" que patrocinó el diario *El Nacional Revolucionario*, que implicó, entre otras, una decisión de política cultural, lo que demandaba revisar algunos aspectos de la relación arte y sociedad, que aclaraban momentos críticos de una época más extensa para el artista en general. Este concurso, además, se relacionó con el agorismo, tendencia que se



propuso conjuntar ciertas ideas sociales referentes al proletariado para ponerlas al servicio del Estado y el Partido Nacional Revolucionario.

Mientras tanto, a partir de 1928 giraron alrededor de los hechos literarios y políticos mencionados, los nacientes grupos y organizaciones de artistas de izquierda, que debieron luchar políticamente en la clandestinidad, aunque, de hecho, lograron publicar y divulgar sus obras. En 1934, con el ascenso de Lázaro Cárdenas a la presidencia de la república, aminoraron las tensiones, si bien el gobierno entró en el rejuego de una política de masas o populismo. Por último, a partir del decenio 1930, la narrativa de la revolución prohió la escritura de obras que abordaron la realidad inmediata, como lo fue la guerra cristera o la situación del indígena mexicano, que darían lugar a la novela cristera y a la novela indigenista.

Por su propio peso, ninguna de las circunstancias mencionadas podían ser excluidas, aunque también consideramos que algunas otras se escaparon, ya que en su conjunto, el período que se examinará, forma parte de uno --literario-- más amplio, que probablemente concluye alrededor de 1940, sea por la aparición de *Muerte sin fin* (1939), de Gorostiza, la de los primeros cuentos de José Revueltas y de Juan Rulfo en los tempranos años cuarenta o la de *El gesticulador*, de Usigli. Este período aún no ha sido abordado integralmente desde el punto de vista de la historia de la literatura, a pesar de que existen documentadas obras descriptivas, pero detectamos a través del estudio presente, referido en exclusiva a Campobello, que durante el período 1930-1940 la literatura mexicana se encuentra ante un período crucial de creatividad, polémica, ideas y definiciones estéticas, sociales y políticas.

## CAPÍTULO IV

### CARTUCHO 1931 Y SUS MODIFICACIONES EN 1940

#### **Primera Parte: NATURALEZA DE LAS EDICIONES DE *CARTUCHO* 1931 y 1940**

##### Introducción

Si la lectura de *Cartucho* en la edición revisada por Nellie Campobello en 1960, causa impacto por las imágenes y emociones que suscita, la sorpresa aumenta cuando existe la fortuna de leer su primera edición, porque se aprecia que la obra fue escrita en un tono de fuerte expresividad, aminorado en la edición de 1940, base de las subsecuentes de Castro Leal y Cia. General de Ediciones, en especial si se contrasta con algunas partes de su inmediata sucesora, *Las manos de mamá* (1937).

Sin embargo, no pueden establecerse comparaciones generales al interior de las diversas ediciones de *Cartucho*, ni entre éste y su sucesora a simple vista, porque el estudio de las correcciones de *Cartucho* debe someterse a ciertas consideraciones iniciales: Primero, fue un proceso general respecto de la obra de Campobello, que probablemente se inició alrededor de 1937, se evidenció en 1940 y concluyó en 1960; el sentido de estas fechas gira en torno a la presencia del escritor Martín Luis Guzmán, editor de Campobello a partir de 1940, que fue, lo comprobaremos, quien aconsejó tales cambios a la escritora. Segundo, aunque existen relatos que lo recuerdan, el estilo literario de *Las manos de mamá* difirió del de *Cartucho* desde varias perspectivas; y por último, debía confirmarse con qué criterio se aplicaron las modificaciones.

De modo que para responder a las interrogantes que planteaban tales consideraciones, fue necesario proceder a cotejar inicialmente las dos ediciones de *Cartucho*; después, las dos de *Las manos de mamá* y por último, completar el análisis con la comparación de sus artículos periodísticos y de su obra en prosa: el fruto de ese estudio se ha vertido en este capítulo principalmente y en los dos siguientes. La lectura integral permitió establecer que el estudio y presentación de las modificaciones debería ser enfocado desde la perspectiva de *Cartucho* 1931 respecto de la edición de 1940. La anticipación de la presencia de Martín Luis Guzmán en la lectura de las modificaciones, habrá de servir para ubicar crítica y sensiblemente la distancia

entre dos concepciones literarias disímbolas, que --por el lado de Campobello-- se apuntalará en sus escritos periodísticos, por medio de los cuales se confirmó la pervivencia de su originalidad hasta 1936. La interpretación estética de las modificaciones deberá aguardar hasta el capítulo VII, porque fue un proceso complejo y no fácilmente discernible por la implicación de significativos factores, que se explicitarán conforme la propia claridad del trabajo lo demande.

### 1931: PRIMERA EDICIÓN DE *CARTUCHO*

Bajo el patrocinio de la editorial *Integrales* y el generoso apoyo del poeta estridentista Germán List Arzubide, *Cartucho* apareció el 13 de octubre de 1931. En la entrevista personal que sostuve con él, el 10 de julio de 1994, reveló que la edición fue posible debido a que el gobernador de Guanajuato le había encargado unos silabarios sobre salud y educación, pero careciendo de dinero para retribuirle su trabajo le preguntó "¿Con qué te pago?", la respuesta fue rápida: "¡Con papell!". List Arzubide, que había recibido el manuscrito de Campobello, quizá su mítica libreta verde, lo mandó mecanografiar.<sup>1</sup> A mi pregunta específica si el original había sido corregido o modificado por alguien, respondió claramente: "No le agregué ni le recorté nada, salió tal cual, lo único que hice fue agrupárselos por tema", y añadió suavemente, con el recuerdo en la voz: "Tenía todo el sabor de la niña que había escrito eso, yo era diez años más grande que ella".

En su primera edición *Cartucho* contó con mil ejemplares y portada plena en significados: Leopoldo Méndez la compuso recreando en rojo y negro sobre blanco, el título, el nombre de su autora y la silueta de un revolucionario con carrilleras cruzadas; diez ejemplares se encuadernaron con portada de seda y el resto en rústica. La edición se la regaló List Arzubide íntegramente a Campobello con excepción de veinte ejemplares que quedaron en su poder: "Ella enloqueció de alegría y comenzó a regalárselo a sus amigos", recordó.

---

<sup>1</sup> En el Archivo INBA se encuentran algunas fotocopias de mecanuscritos; el tipo corresponde a una Remington ca. 1926. List Arzubide dijo que conservaba un original "por ahí".



### Características de la primera y segunda ediciones de *Cartucho*

Título: *Cartucho*. Subtítulo: *Relatos de la lucha en el norte de México*. Después de la portadilla, aparece la presentación *Integrales*, que escribió Germán List Arzubide para presentar la casa editora, eliminada en la edición de 1940. A continuación, Campobello recuenta cómo nació su libro en el prefacio intitulado "Inicial", que también desapareció en la edición subsecuente para dar paso a una dedicatoria: "A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas". Algunas ideas o anécdotas de "Inicial" fueron recogidas en el "Prólogo" a *Mis libros*, pero su estilo original, que en cierta medida acusaba rasgos novedosos en sus imágenes, en algunas rupturas espacio-temporales, un narrador migrante del yo al nosotros y a uno anónimo en tercera, desapareció.

A continuación, el libro daba curso a treinta y tres relatos, que se encontraban agrupados en tres partes: "Hombres del norte" (7), "Fusilados" (21), y "En el fuego" (5), que sugirió List Arzubide al leer el manojito de páginas que le entregó Campobello y probablemente él haya sugerido su denominación en concordancia con el tema. En la segunda edición, desapareció uno de los de 1931, y se incluyeron veinticuatro más, "Hombres del norte" (1), "Fusilados" (7), y "En el fuego" (16), para sumar cincuenta y seis en total, aunque no se aclaró que se trataba de una edición "corregida y aumentada". Resta un punto: las ediciones que apadrinaron Antonio Castro Leal en 1958 y Martín Luis Guzmán en 1960, se apegaron a la de 1940 con algunas excepciones, tomadas en cuenta en este capítulo, con objeto de que la presentación de las modificaciones mantuviera un criterio de continuidad, de modo que en lo pertinente se advertirá.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## Segunda Parte: ANÁLISIS DE LAS MODIFICACIONES DEL TEXTO DE *CARTUCHO* 1931-1940

### Características generales de las modificaciones al texto

#### *Introducción*

El cotejo de las ediciones de 1931 y 1940 reveló que los treinta y tres relatos originales del primer *Cartucho* en su mayoría habían sufrido cambios en su lenguaje, hecho que también se reflejó en la organización o estructura de los relatos y a veces en la eliminación de la subjetividad del narrador, en particular la autobiográfica; se borraron, además, sucesos o menciones histórico-políticas, fueran reales o no, y por último, se eliminó algún motivo estético por cuestiones, supusimos, de índole moral. Si ésta fue la percepción inicial, había que fundamentarla, observar los matices y tratar de explicar sus razones, como se indicó al principio, ya que no debía intentarse una lectura en blanco y negro, sino una lectura creativa en que se establecieran relaciones con la literatura y la sociedad del momento. Como punto de partida para la revisión de las modificaciones, los relatos se agruparon según ciertas características generales, en tres conjuntos descritos a continuación.

Relatos que no se modificaron: "Nacha Ceniceros", "Las tarjetas de Martín López", "Las tripas del general Sobarzo" y "El ahorcado".

Pertenecen a la parte de "Fusilados" y no manifiestan variaciones sensibles puesto que se trató de retoques aislados en la puntuación y alguna falta de ortografía, que pueden considerarse de índole exclusivamente editorial. Se trata de textos breves, de una y media a dos y media páginas de extensión, -- en realidad, la brevedad es una característica en la creación de Campobello--, ceñidos a una sola anécdota o tema, uno o dos personajes, con diálogo --si es el caso-- certero, y redondeados adecuadamente; por estas características, que los sitúan en el espacio del cuento, los dos primeros han sido antologados en obras sobre el género con cierta frecuencia, y en menor grado, el tercero. En el empleo del lenguaje, los relatos siguen el estilo que define a Campobello: oraciones simples, yuxtapuestas en primer término, coordinadas y subordinadas en segundo, que recogen expresiones populares, giros de la conversación, abundantes

diminutivos, acotaciones, figuras retóricas, etcétera, y cuyos aciertos o debilidades se abordarán en el análisis de los demás casos. "Las tarjetas de Martín López", que en la primera edición se encontraba en un lugar intermedio dentro de la serie "Fusilados", pasó en la segunda a cerrarla, con un criterio editorial tendiente a resaltar su buena factura. En este escrito se encuentra una oración que intima con la posterior dedicatoria de 1940: "Adormecido de dolor recitaba una historia dorada de balas", que permitiría leer más profundamente el sentido de *Cartucho*.

Relatos con modificaciones cualitativas (I): "4 soldados sin 30-30" y "Desde una ventana"; "Bartolo", "José Antonio y Othón", "Los 30-30", "El corazón del coronel Bufanda", "La sentencia de Babis" y "La muerte de Felipe Angeles"; "Elías", "Por un beso", "El General Rueda" y "La tristeza de 'El Peet'"; "El fusilado sin balas" y "El centinela del Mesón del Águila".

Características que normaron la agrupación de estos catorce relatos: Conllevan escasas correcciones en puntuación, ortografía y retoques editoriales como mayúsculas y comillas para los diálogos; en contadas ocasiones se modifican o suprimen el tono conversacional y las alusiones políticas o históricas; no existe un redondeo significativo al final de párrafo ni del relato.

Relatos con modificaciones cualitativas (II): "Cartucho", "Bustillos", "Kirili", "Agustín García", "Epifanio", "Zafiro y Zequiél", "El muerto", "Mugre", "Mi hermano 'El Siete'", "El sueño de 'El Siete'", "Los heridos de Pancho Villa"; "Los tres meses de Gloriecita", "Las cartucheras de 'El Siete'", y "Los hombres de Urbina". Eliminado: "Villa".

Las características que los norman son similares a las del apartado I, manifestadas con mayor énfasis en los catorce relatos que lo integran, pues se modifica con mayor frecuencia su lenguaje y se cambian partes importantes en su estructura. Sufren, además, modificaciones autobiográficas, políticas, históricas o morales de peso en la organización general del relato.



### Criterio de presentación

El criterio que se ha seguido para su presentación es el siguiente: primero, revisar los títulos de los relatos; después, efectuar el análisis de las modificaciones en la estructura de los relatos, y por último, el análisis, desde la perspectiva del lenguaje en sí, de cómo se afectaron diversos niveles de la lengua: léxico, transcripciones 'fonéticas', morfosintaxis, etc., además del recuento de qué recursos literarios, motivos culturales y estéticos sufrieron cambios. Se eligió presentar primero la estructura de los relatos, porque su aprehensión sirve como un mapa de caminos en que se distingue lo principal de lo secundario, aunque ambos son útiles; lo cual no significa que se haya pretendido separar forma y contenido porque se reconoce que sólo por medio del lenguaje se podía acceder al análisis de los tres apartados. En la medida de lo posible, se seleccionó el relato adecuado al caso, y se procuró no utilizar el mismo ejemplo en los análisis de estructura y de lenguaje, reflejados uno en otro continuamente, pero la complejidad de los cambios obligó a recurrir cuando era indispensable, a un mismo relato.

### Los títulos de los relatos.

Debido al hallazgo de una fotocopia del original de "Cartucho", se supo que este relato originalmente se titulaba "El Cartucho"; el editor de 1931 prescindió del artículo, en tanto que el de 1940, lo tituló "Él". Por ese original, también se descubrió que el tercer párrafo incluía en su cuerpo los diálogos, que en 1931 se separaron en líneas independientes.

Los siguientes cambios en títulos no afectaron su contenido: De "Bustillos" a "El coronel Bustillos", "Agustín Gracia" a "Agustín García", "Bartolo" a "Bartolo de Santiago"; "José Antonio y Othón" a "José Antonio tenía trece años"; "La tristeza de 'El Peet'" a "Las tristezas de 'El Peet'", y "Las cartucheras de 'El Siete'" a "Sus cartucheras". En lo referente a "Mi hermano 'El Siete'", originalmente cerraba *Cartucho* en 1931; en la segunda edición aparece bajo el título "Mi hermano y su baraja", que no tiene otra razón que hacer concordar el final del relato con el título y, en vista de la adición de nuevos relatos en la edición de 1940, ya no ocupó el lugar final.

## MODIFICACIONES EN LA ESTRUCTURA DEL RELATO <sup>2</sup>

### Inicios de relato

Aunque la elipsis es una característica del estilo de Campobello, la supresión del verbo "era" en este caso, rompe el ritmo de la primera versión, rigidizando la nueva entrada. Ejemplo de "El general Rueda":

**Era un hombre alto, tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte.**  
**Hombre alto, tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte.**

"Epifanio" y "Mi hermano 'El Siete'". El cambio en las primeras líneas de los siguientes relatos, tuvo como consecuencia la pérdida del impacto que causaba el estado síquico y físico del protagonista en el primero:

**Nervioso, delgado, caminando recto; el pelotón sabía que era peligroso y espiaba sus movimientos; vestía un traje verde y sombrero charro. En frente de él había un grupo como de veinte o treinta individuos, tipos raros, unos mucho muy jóvenes y otros de barba blanca.**

**El pelotón sabía que era un reo peligroso. Espiaba todos sus movimientos; vestía un traje verde y sombrero charro. En frente de él había un grupo como de veinte o treinta individuos, tipos raros, unos mucho muy jóvenes y otros de barba blanca. Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto.**

Y la supresión del lenguaje popular en el segundo:

**Agarraron a "El Siete" cuando iba a tomar el tren para El Paso. Mamá habló con Lozano, el jefe de las armas, que estaba furioso, era un hombre alto, colorado, tenía cara de luna, gritaba...**

**Lo aprehendieron con mucho misterio. Mamá se fue a hablar con el Jefe de las Armas, que estaba furioso, tan alto, y colorado, tenía cara de luna llena. Gritaba...**

Las correcciones contrastan con el inicio de "4 soldados sin 30-30", sin modificación: "Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado", que siembra en el cuento la permanencia del personaje y que alcanza su ser justamente en el final, a través de una línea de corte epigramático: "Hoy sí era el de un muerto". Otra manera de iniciar un relato se encuentra en "Desde una ventana", cuyo espacio está configurado como un escenario teatral, que patentiza las habilidades plásticas de la narrativa de Campobello.

<sup>2</sup> La ejemplificación siempre señalará primero el texto de 1931 y a continuación, el de 1940. Las letras en negritas focalizan tanto el texto original como las modificaciones de 1940 por comparación, o bien, la adición o supresión respecto del texto de 1931.

Las primeras líneas funcionan como acotaciones, después de ellas, la autora logró ceñir el texto al tiempo que comunicaba una de las obsesiones de *Cartucho*: "Me parecía mío aquel muerto".

#### Final de párrafo

"Bartolo". Se añadió una oración simple para suplir la elipsis de "era":

Un día llegó una reina a casa de Anita; parecía pavo real, la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes. [era] La hermana de Bartolo de Santiago.

Un día llegó una reina a casa de Anita;[...] y los dedos llenos de piedras brillantes.[era] La hermana de Bartolo de Santiago, **dijeron las voces.**

"Agustín García". Al texto de 1931, se le suprime lo señalado en negritas:

Agustín García era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce; traía cuera y mitazas de piel **de tigre**; era lento, no parecía general Villista. Cuando mamá lo vio por primera vez, dijo: "este hombre es peligroso, **más que ninguno.**" No sonreía, hablaba poco y veía mucho; era amigo de Elías Acosta; tomaban café juntos; Elías reía y platicaba, pero Agustín García no decía nada.

Sin embargo, para evidenciar las relaciones de oposición que ya planteadas de modo sugerente, se adicionó al final una oración : " ... no decía nada, **por eso no eran iguales**".

"Mi hermano 'El Siete'". Se incorporaron oraciones probablemente para enfatizar el ritmo oracional que concluía en "lo mismo":

Aquello era un reborujo, entraban y salían, gritaban, hacían, discutían y siempre lo mismo.

Aquello [...] salían, gritaban, hacían, discutían y siempre lo mismo, **fusilenlos, fusilenlos...**

"Zafiro y Zequié". Se agregaron oraciones para aminorar la escena original, pues debe recordarse que el estilo de Campobello en lenguaje e imaginación es cortante:

La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón.

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



Existen otros ejemplos más, pero sólo nos detendremos en un tipo de corrección que en concreto, no añade sino lo que declaran: **"Mamá presencié todo"** ("Los 30-30"), y **"Mamá bendijo y lloró de pena al verlo pasar"** ("El fusilado sin balas"), que son elementos aledaños, quizá para corporizar a la madre en la segunda edición, en que tuvo mayor peso según se estudiará más adelante.

#### Párrafos reconstruidos en el cuerpo del relato

Este tipo de corrección opera especialmente en los relatos del segundo grupo de modificaciones cualitativas. Su particularidad estriba en retirar confesiones autobiográficas. Ejemplo de "El sueño de 'El Siete'":

**"El Ratoncito", un caballo que yo quería mucho, acompañaba a mi hermano; mi hermano "El Siete", era un muchachito muy malo y demasiado consentido de Villa; creo que no sintió tristeza al saber las heridas de "El Peet", yo sé que al verse sólo la noche de León, si recordó la casa y a mamá; dice que no lloró; yo creo que no lloró; él era malo, pero "El Ratoncito" tenía luz en los ojos, yo quería más a "El Ratoncito" que a mi hermano.**

**"El Ratoncito", un caballo adorable, lo acompañaba. Él era un muchachito muy malo y demasiado consentido; no sintió tristeza al saber las heridas de "El Peet", pero al verse solo la noche de León, si recordó la casa y a mamá; dice que no lloró; no debe haber llorado, él era malo, pero "El Ratoncito" tenía luz en los ojos, y era un compañero.**

Ejemplo de "Los heridos de Pancho Villa":

**Mamá tuvo que ir a la estación, ellos querían saber por qué mamá los había llevado al hospital. Mamá contestó lo de siempre: "Ellos eran heridos, estaban graves y necesitaban cuidados", mamá contestó que no conocía a nadie, ni a Villa --ellos sabían que ella estaba mintiendo y la dejaron -- pero una noche llegó el coronel Alfredo Rueda Quijano a la casa, llevaba una escolta de diez hombres y se metieron, insultaron a mamá y saquearon la casa de arriba a abajo.**

**Mamá tuvo que ir a la estación, ellos querían saber por qué los había llevado al hospital. Mamá contestó lo de siempre: "ellos eran heridos, estaban graves y necesitaban cuidados". Contestó que no conocía a nadie, ni al General -- sabían que ella estaba mintiendo y la dejaron.**

#### Final de relato

**"Bustillos". Alusivo a un palomo llamado "Pancho Villa", el final se parecía al del corrido tradicional:**

**Un día Villa dijo a mamá, —cuando estaba pacífico en Canutillo— ¿Quién mataría a su Pancho Villa? Esta pregunta se la hizo en Hidalgo del Parral, en el mes de diciembre de 1921.**

**Mamá contó que cierta vez en Parral, en casa de los Franco, estando ya pacífico, el General le preguntó ¿Quién mataría a su Pancho Villa?**

"Agustín García". El nuevo texto cierra con una oración que diluye el rencor de la canción:

Se puso a cantar: "Prieta orgullosa no te vuelvo a ver la cara.

Se puso [...] no te vuelvo a ver la cara. Y meciendo sus piernas se acabó un cigarro y una taza de café ...

"El sueño de 'El Siete'". En el tenor de la descripción previa del "sueño", el final se reconstruyó, probablemente con cierta intención política:

Esto no lo olvida "El Siete"; yo sé que fue el único momento feliz de su vida.

Esto no lo olvida él. Fue el único momento feliz de su vida, porque oyó la voz del general Villa. "Me recompensó Dios —decía cerrando los ojos—, oí a Tata Pancho".

"Mi hermano 'El Siete'". La corrección en este caso, protege la figura Villa del juicio de "bandido", esgrimido en su contra en ciertos círculos políticos y sociales. Por otra parte, el silencio del hermano con respecto a la madre, que ya había muerto, está relacionado con las consecuencias de su huida para no enfrentar una venganza, pues el relato permite entrever que ella le arrancó la confesión que, traicionando a los hombres de Urbina, sus compañeros, demandaba Lozano, el Jefe de Armas, para librarlo de ser fusilado:

No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y sólo nos vino a enseñar la cantidad y calidad de malas costumbres que aprendió por allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano.

No dijo nada acerca de mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oros, su obsesión. Ahora, ¿dónde está?

"Kirilí". En el final del párrafo se introdujeron imágenes como las que Campobello creaba, pero la sintaxis de las oraciones difiere de su estilo de composición; en cambio, las oraciones iniciales, señaladas en cursiva en esta ocasión, permanecieron, en contra de la eliminación efectuada en otros textos:

Doña Magdalena, *que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer*, lo llora todos los días allá en Chihuahua.

Doña Magdalena, que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer, lo llora todos los días allá **en un rincón de su casa, en Chihuahua. Pero el Kirilí se quedó dentro del agua enfriando su cuerpo y apretando, entre los tejidos de su carne porosa, unas balas que lo quemaron.**

"Las cartucheras de 'El Siete'". Se observa que las correcciones que reelaboraron los finales de relato no siempre fueron afortunadas; examinemos este caso en que para sustituir el final de 1931, se introduce una moraleja, menos efectiva que si sólo se hubieran suprimido las oraciones a partir de "Tres días...", sobre lo ocurrido a Manuel:

Manuel se vistió de civil. "**El Siete' va a venir, le dan mi rifle y mi pistola**", dijo desde la puerta, echándole una mirada al barquito de papel caído de la mesa. **Tres días más tarde, aprehendían a Manuel por desertor, y lo iban a fusilar en San Juanico.**

Manuel se vistió de civil. "**Va a venir aquél, le dan mi rifle y mi pistola**", dijo desde la puerta, echándole una mirada al barquito de papel caído **debajo** de la mesa. **En la guerra, los jóvenes no perdonan; tiran a matar y casi siempre hacen blanco. Manuel se rindió sin alardes, su barco de papel también se cayó.**

"El centinela del Mesón del Águila". Se trata de una pieza trabajada con ritmo, rapidez, eficacia en su lenguaje y secuencia de diversas imágenes plásticas bien logradas, por ello, la supresión, dentro del texto, del adjetivo "tartáricos", con relación a "ojos", privó al lector de una imagen nueva; si el adjetivo tártaro es el aceptado, quizá Campobello haya escuchado "ácido tartárico" y de allí lo trasladó. La modificación del párrafo final, aunque se apega a lo propio en Campobello, desde mi punto de vista suspendió el ritmo de las imágenes creadas a lo largo del relato:

Yo sé que el joven centinela **alto murió** junto a la piedra grande, **hecho un fantasma**, con cinco cartuchos mohosos en su mano.

Yo sé que el joven centinela **no murió** junto a la piedra grande. **El ya era un fantasma**. Tenía cinco cartuchos mohosos en sus manos y **un gesto que regaló a nuestros ojos**.

"Los heridos de Pancho Villa". La imagen que crea el final del relato en 1931, era efectiva como la de una toma cinematográfica silenciosa: "la luz de la linternita hacía un movimiento rítmico de piernas que se



alargan y se encogen: silencio, mugre y hambre", por lo que la corrección era sólo necesaria en un "punto y coma" y en la concordancia de sujeto y de tiempo verbal:

Los heridos se estuvieron muriendo de hambre y de falta de curaciones, pues casi no dejaban ni que se les diera agua. **Algunas noches estuvimos viendo pasar una linternita<sup>3</sup> y un grupo de hombres que cargaban con un muerto; por toda la Segunda del Rayo, la luz de la linternita hacía un movimiento rítmico de piernas que se alargan y se encogen: silencio, mugre y hambre.**

Se hubiera entendido mejor con estos cambios de puntuación: "...y un grupo de hombres que cargaban con un muerto, por toda la Segunda del Rayo; la luz de la linternita hacía un movimiento rítmico de piernas **que se alargaba y se encogía: silencio, mugre y hambre**", pero la corrección fue:

Los heridos se estuvieron muriendo de hambre y de falta de curaciones. Casi no dejaban ni que se les diera agua. **Todas las noches pasaba una linternita y un grupo de hombres que cargaban un muerto por toda la calle se iban, la luz de la linterna hacía un movimiento rítmico de piernas. Silencio, mugre y hambre. Un herido villista, que pasaba meciéndose en la luz de una linterna, que se alargaba y se encogía. Los hombres que los llevaban allí los dejaban tirados afuera del camposanto.**

En esta versión, se recuperaron las imágenes con otra disposición sintáctica y desde luego, con otro efecto; además, las nuevas oraciones finales desvanecieron el impacto de la figura en movimiento.

### **MODIFICACIONES EN EL LENGUAJE DE CARTUCHO**

Conforme fue examinado en la parte dedicada a Modificaciones en la estructura del relato, se ha observado cómo a través del lenguaje se provocaron variaciones significativas en diversos relatos: Es una de las facetas que merecían estudiarse en *Cartucho*; la otra, es el examen de ciertas modificaciones que también afectaron el lenguaje original de Campobello, relacionadas desde luego, con la estructura en sí, pero menos claramente ubicables en tanto puntos focales del relato, porque están distribuidas a lo largo y ancho de los textos. No es posible abordar todos los casos, algunos con mínimas correcciones, por lo que se intenta proporcionar una muestra de las más frecuentes.

---

<sup>3</sup> Se trataba de un herido villista con una linterna.

## 1. LENGUAJE DE CAMPOBELLO EN CARTUCHO

### Léxico

Campobello utilizó transcripciones fonéticas para ciertas "incorrecciones". Muchas de ellas se mantuvieron, pero algunas fueron normalizadas al despojarlas de las comillas, como 'nomás'; se corrigió *voltié* con *volteé*, pero persisten: "sangolotió" y "maromió", y en: "Salieron en un automóvil "for", color..." se elimina la palabra correspondiente a *ford*; en cambio, *chauffeur* se castellanizó chofer. En forma curiosa, se sustituye "Hay dejan la oreja", por "Allí dejan la oreja", que se escucha fuera de lugar, porque en el contexto sonaba "ai" (Ahí), similar al "tráime", que subsistió en otro relato, lo cual indica que no se aplicó un criterio constantemente. Alguna acepción particular, "los tenían agarrados", se sustituye "correctamente" pero con comillas: "los tenían atrapados".

### Puntuación

Campobello solía tener dificultades en este aspecto; por una parte, con frecuencia utilizaba los signos indistintamente, por lo que la corrección en términos generales fue acertada, salvo excepciones que se aclaran en los lugares pertinentes; pero por otra parte, se ha apreciado una particularidad del estilo de Campobello: su prosa es inquieta, cabalgante, no gusta de esperar a escribir lo que se le agolpa en la memoria, en particular en la memoria auditiva; este rasgo, es el que fundamentalmente pesó sobre sus "incorrecciones". Por ejemplo, en 1931 ella escribe "Luisa mi prima" ("Por un beso"), que es realmente un "Luisamiprima", pronunciada de corrido, que se corrige "Luisa, mi prima" para marcar la aposición. Otro caso es: "oiga, mamá, ¿se acuerda de ese pico de riel que sale allí luego luego, a la salida de la estación?" ("La tristeza de 'El Peet'"), corregido "luego, luego". Otro ejemplo de esta clase de memoria, pesó sobre el empleo en un momento dado, de mayúsculas para representar el énfasis de la voz, porque ella no deseó determinar esa calidad con algún adjetivo o verbo "culto", por ejemplo: "NO DIO EL AVISO", que pasó a minúsculas en 1940, distinto al caso de "QUIEREN MATARME", que se mantuvo. Este tipo de licencias son frecuentes, en cambio, la literatura contemporánea.

### Supresiones o sustituciones de palabras y oraciones

Campobello es afecto al diminutivo que, por ejemplo, se suprime o se neutraliza con el sustantivo original: "hijitos" pasa a "hijos". Un adjetivo lexicalizado o su exageración (hipérbole) se suprimirá: "La cuera" indispensable", "tan igual", "gran fama", "Una x tarde" (equis).

Una oración interesante por el paralelismo de los adjetivos, se corrigió:

... siempre llevaba sombrero texano gris o blanco y vestido azul marino o gris.

... portaba sombrero texano blanco y vestido azul marino.

En el caso de los verbos, se procura la corrección por el lenguaje culto: "tratando de **madrugar**", con especial fuerza semántica, se sustituyó: "tratando de **tirar primero**"; "Que las gentes **no sepan reír**" en "Que las gentes **no se rían**"; "Era del pueblo" en "Nació en el pueblo". Un gerundio bien empleado, "Se reía mucho **viéndolo**", fue sustituido con "... **al verlo**". Una incorrección verbal proviene del uso coloquial "¿Me podía decir dónde...?" adquiere forma culta: ¿Me **podría** decir dónde?

Alguna vez, debido a que Campobello privilegiaba el pretérito, el tiempo verbal se modificó, para aclarar la sucesión de las acciones:

**Hizo** varias descargas. Cuando **le quitaron a Gloriecita** el fuego se fue haciendo intenso.

**Había hecho** varias descargas, cuando **se la quitaron**. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso.

Para enlazar oraciones coordinadas, Campobello recurría continuamente a la conjunción y que se sustituyó por comas o yuxtaposición:

A mamá **le latió** algo y ya no estuvo tranquila.

A mamá **la asustó** algo, ya no estuvo tranquila.

Su asistente le ayudó a subir a caballo y se fue cantando y ese día él había hecho un blanco.

Su asistente le ayudó a subir a caballo. Se fue cantando. Ese día él había hecho un blanco.

Sin embargo, en algunas oraciones escritas originalmente en yuxtaposición, con alguna frecuencia se les intercalan nexos para suavizarlas.



## 2. MODIFICACIONES QUE AFECTARON CIERTOS RECURSOS LITERARIOS

### Elipsis

El estilo de Campobello abunda en elipsis, que en otras ocasiones se eliminó. En este ejemplo, en 1940 se mantuvo la elipsis del pronombre "nos", se explicitó el verbo ser y se enfatizó con el signo de admiración:

[Nos] Cayó simpático por cartucho.

[Nos] Cayó simpático, ¡Era un cartucho!

En el siguiente, además de una oración incidental suprimida, se elimina un complemento de modo, que implicaba la elipsis del adverbio "como": "tenía un gesto [*como*] en sonrisa de satisfacción":

Los pedazos de su cabeza estaban prendidos de las peñas, tenía un gesto, --yo lo había conocido vivo-- en sonrisa de satisfacción.

Los pedazos de su cabeza estaban prendidos de las peñas, tenía un gesto de satisfacción.

### Pleonasmo

La inclinación de la autora por la reiteración y la exageración, seguramente la condujeron a escribir algunas redundancias que por su condición de pleonasmo, se suprimieron. En el siguiente ejemplo, la corrección también canceló la digresión y el efecto del gerundio:

Por muchas heridas en las costillas "por la cintariada" chorreándole sangre por todas partes del cuerpo", en medio de cuatro militares, a caballo, lo llevaban.

Por muchas heridas en las costillas le chorreaba sangre. En medio de cuatro militares, a caballo, lo llevaban.

### Digresión

Bajo este nombre hemos agrupado: a) la incidencia o paréntesis menor, figura sintáctica semejante al paréntesis, pero menor que la oración; b) el paréntesis, figura de pensamiento que consiste en intercalar una oración entera, sobrecargando de elementos la línea central discursiva y haciéndola apartarse de la dirección inicial del significado, de modo tal que se desarrolla como una digresión; y c) la digresión, interrupción que modifica el orden sintáctico, con el objeto de narrar una anécdota, evocar, describir, comparar, en forma

extensa, antes de retomar la materia tratada.<sup>4</sup> Para los fines de este trabajo, consideraremos como digresión las frases u oraciones que se aparten de la línea discursiva incluso con cierta relación o sin ninguna, aun en forma breve.

En la prosa del primer *Cartucho*, Campobello sembró sus textos de múltiples informaciones de carácter reducido, apartadas del hilo del relato en cuestión, que le permitieron elaborar un segundo relato de espacios, tiempo, evocaciones, personajes, que servía para configurar brevemente el contexto en que se ubicaban los relatos de *Cartucho*. A lo largo del libro, la mayoría de esas digresiones -- señaladas en negritas-- se suprimieron o modificaron. Ejemplos:<sup>5</sup>

**"El Peet" le dijo a mamá: "ya se fueron todos", (esto era como a las diez de la noche, los trenes habían estado llegando a las seis), acabamos de fusilar al chofer de Fierro.**

**Se llamaba Jesús José Galindo, su madre vivía en la calle de San Francisco, justamente a unas cuadras de allí.**

**Sentado en el círculo Escobar (a Escobar yo le conocía, había sido novio de Julia Villanueva, una muchacha muy bonita de Parral.) Acá, junto a las candilejas, estaban sentados los prisioneros: Angeles en medio. Trillito junto a los focos.**

**Allí estaban los heridos de Torreón, con las barrigas, las piernas, brazos clareados", --Obregón había perdido su brazo en Celaya y Villa era sólo un hombre de la sierra -- Villa en ese momento era dueño de Parral; siempre fue dueño de Parral.**

**Oye cabrón, tráime un huesito de la rodilla herida de Pancho Villa, para hacerme una reliquia, "ella se refería a la herida de Columbus".**

**El era "mal encachado", con la cara muy bien parecida. Yo no sabía de dónde era, lo había visto andar a caballo, junto con Ramón Barreno, el sobrino de Tita. Estaba tirado boca arriba, los brazos y las piernas no me acuerdo cómo las tenía, guardo su cara y muy presente la bolsa del chaquetín.**

---

<sup>4</sup> Cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988.

<sup>5</sup> Los textos provienen de "La tristeza de 'El Peet'", "Desde una ventana", "La muerte de Felipe Ángeles", "Los heridos de Pancho Villa", y "Por un beso", respectivamente.

"El muerto". Se limitan, por supresión, las percepciones del narrador:

**-Va blanco por el ansia de muerte --dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos, porque lo que yo sentí en ese momento, lo que ví, fue un muerto montado en caballo.**

"Agustín García". Originalmente fue privilegiada la vivencia interior de la madre, para ser sustituida:

**Mamá nada más suspiró, porque se acordó que entre aquellos hombres había muerto un muchacho de la Segunda del Rayo.**

**Mamá no le contestó nada. Entre aquellos hombres había muerto un muchacho de allí, de la calle de la Segunda del Rayo.**

"El General Rueda".<sup>6</sup> Se suprime la información sobre la vida familiar:

**Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huir a los hombres, hoy no podía hacer nada.**

#### Supresiones por moralización

En este espacio hemos considerado que la alteración de la verdad psíquica o emotiva que haya sufrido un ocultamiento en aras de satisfacer la expectativa social de comportamiento "correcto", deviene una moralización del texto.

Para mitigar un juicio que la autora había externado en "Mi hermano 'El Siete'", se cambió: "Traía la cara más aventurera que nunca; el aspecto de los que comienzan a volverse asesinos o bandidos", final que fue sustituido por "traviesos y malos".

A través de la supresión de unas líneas de "Mugre", se aprecia la devaluación del sentimiento amistoso entre un adolescente y el narrador, además del ocultamiento de la pasión:

**Ibamos buscando a "El Siete", a todos les volteábamos las caras. Junto del puente de Guanajuato, a la orilla del río, vimos uno abrazado de su caballo, "Aquél es, --dije corriendo-- "El Siete" quiere mucho a su caballo", dijeron mis trenzas pegándome en los cachetes; al**

---

<sup>6</sup> Tras el estudio integral de la obra, en este relato se planteó que el texto mejoraba simplemente sin corregirlo, pero suprimiendo los dos últimos párrafos. Con ello, el relato terminaría más cortante, en concordancia con el estilo de Campobello.



"El muerto". Se limitan, por supresión, las percepciones del narrador:

**-Va blanco por el ansia de muerte --dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos, porque lo que yo sentí en ese momento, lo que ví, fue un muerto montado en caballo.**

"Agustín García". Originalmente fue privilegiada la vivencia interior de la madre, para ser sustituida:

**Mamá nada más suspiró, porque se acordó que entre aquellos hombres había muerto un muchacho de la Segunda del Rayo.**

**Mamá no le contestó nada. Entre aquellos hombres había muerto un muchacho de allí, de la calle de la Segunda del Rayo.**

"El General Rueda".<sup>6</sup> Se suprime la información sobre la vida familiar:

**Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huir a los hombres, hoy no podía hacer nada.**

#### Supresiones por moralización

En este espacio hemos considerado que la alteración de la verdad psíquica o emotiva que haya sufrido un ocultamiento en aras de satisfacer la expectativa social de comportamiento "correcto", deviene una moralización del texto.

Para mitigar un juicio que la autora había extemado en "Mi hermano 'El Siete'", se cambió: "Traía la cara más aventurera que nunca; el aspecto de los que comienzan a volverse asesinos o bandidos", final que fue sustituido por "traviesos y malos".

A través de la supresión de unas líneas de "Mugre", se aprecia la devaluación del sentimiento amistoso entre un adolescente y el narrador, además del ocultamiento de la pasión:

**Ibamos buscando a "El Siete", a todos les volteábamos las caras. Junto del puente de Guanajuato, a la orilla del río, vimos uno abrazado de su caballo, "Aquél es, --dije corriendo-- "El Siete" quiere mucho a su caballo", dijeron mis trenzas pegándome en los cachetes; al**

<sup>6</sup> Tras el estudio integral de la obra, en este relato se planteó que el texto mejoraba simplemente sin corregirlo, pero suprimiendo los dos últimos párrafos. Con ello, el relato terminaría más cortante, en concordancia con el estilo de Campobello,

gorrudos: eran Pancho Villa y su estado mayor. Venía con traje amarillo y renegrido por la pólvora.

Habían sitiado Parral; Villa defendía la plaza.[...] Las gentes con su vida, querían evitar que entraran los bandidos. [...] Una tarde bajaron por la calle segunda del Rayo unos hombres guerreros, eran Villa y sus muchachos. Vestían traje amarillo. Traían la cara renegrida por la pólvora.

En "Los heridos de Pancho Villa", se suprimió la identidad villista, tan cara a *Cartucho*, y se distancia al general Francisco Villa:

Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotros sabíamos que eran villistas, hombres del Norte.

Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotros sabíamos que eran hombres del norte.

La novedad de aquel día era que Villa le había dado una "trompada" a Baudelio, porque éste había fusilado a unos que Villa no quería que mataran. Cada día se comentaba algo: "Los villistas triunfan, ¿por qué está Villa en Parral y no se mueve? ¿Por qué no puede avanzar más?"

La noticia del día era que el General le había dado una trompada a Baudelio, porque éste había fusilado a unos que no quería que matara. Cada día se comentaba algo: "Los villistas triunfan ¿por qué siguen en Parral y no se mueven? ¿Por qué no pueden avanzar más?"

Las pugnas al interior del villismo, que eran evidentes en "Mi hermano 'El Siete'", se diluyeron en la segunda edición:

[Lozano, el Jefe de las Armas] Estaba mandando matar a casi toda la oficialidad y soldados de Urbina. Mamá se quedó tan asustada que se fue corriendo hasta la estación, para hablar con Catarino Acosta, yo iba con ella, creo que era Jefe del Estado Mayor de Urbina. En esos días había muerto el general Tomás Urbina y todas sus fuerzas se habían reconcentrado en Parral...

[Lozano] Estaba mandando matar a muchos, muchos, muchos, muchísimos. Mamá se quedó tan asustada que se fue corriendo hasta la estación, para hablar con Catarino. En esos días se habían reconcentrado las tropas en Parral...

El relato "Villa" desapareció por completo en la edición de 1940. Su carácter es familiar, marca la cercanía entre él y las gentes del pueblo, en este caso, la madre de Campobello. La descripción del caudillo, tanto en el orden físico y psicológico, así como el impacto que causaba su mirada, merece ser transcrito:

Cuando Villa estaba enfrente, sólo se le podían ver los ojos, sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago. [...] Tenía unos ricitos muy ricitos en

toda la cabeza, levantó los ojos hasta mamá; todo él era dos ojos amarillentos medio castaños, le cambiaban de color en todas las horas del día.[...] "Que se vaya, no quiero ayudar a piedras sueltas. Hoy soy el padre de todas las viudas de mis hombres", dijo con los ojos hechos vidrio quebrado.

### **Tercera Parte: TRES RELATOS REPRESENTATIVOS DE LAS MODIFICACIONES DE *CARTUCHO* 1931**

#### **Primer relato: "Los hombres de Urbina" 1931 y 1940**

Después de haber examinado las diferentes modificaciones que sufrió la primera edición de *Cartucho*, como muestra general de ellas, se presenta un relato íntegro; con ese fin se eligió "Los hombres de Urbina", el más sustancialmente afectado, pero no se describirán sus cambios, ya que el procedimiento se adelantó a través de los análisis expuestos. Previo a su lectura debe considerarse que en 1931, el relato era ambiguo porque transmitía con cierta confusión las versiones sobre el responsable de la muerte del general villista Tomás Urbina: una se le atribuye a Francisco Villa y otra, a Rodolfo Fierro; en 1940, cuando se puntualizó la traición de Urbina en favor de Carranza y en demérito de Villa, su asesinato se le atribuye exclusivamente a Fierro. El narrador original, el "yo" de Campobello, fue desplazado hacia su madre, deslindándola de su autoría y comprometiéndola a ser sólo el receptor del relato materno, por ello seguramente la dedicatoria a su madre en la segunda edición es un recurso de distanciamiento. En 1931 el relato daba curso a la narración del fusilamiento o del asesinato de Urbina, en primer lugar, y en segundo, a otra, sobre el urbinista Santos Ortiz, que se negó a abrazar la causa villista. En la segunda edición subsisten ambas historias, modificadas, seguidas de una tercera, nueva, cuyos protagonistas son la madre y José Beltrán, un paisano fallecido. A "Los hombres de Urbina" lo hemos considerado representativo tanto por las afectaciones de lenguaje y estructura, como por la censura de versiones consideradas como históricas que corrían en boca de la población, con el ánimo de armonizar aspectos que otros sectores le cuestionaban a Villa; esto es, la conseja popular, atenta a detalles y noticias sin fuentes documentales de ninguna especie, se suprime mediante una moralización de la historia, o puntualmente, de la microhistoria. A continuación, se transcriben, subdivididas en porciones para facilitar la comparación, ambas versiones:



## "LOS HOMBRES DE URBINA"

1931	1940
	Le contaron a mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos.
Un día, allá en la hacienda de Las Nieves, Estado de Durango, donde Urbina vivía, entraron a balazos muchos villistas; sorprendieron a la poca gente que acompañaba al general y mataron algunos. Lo contó el Kirili, el hijo de doña Magdalena, un muchacho que vivía con Urbina.	Fue en Nieves —dijo mamá—, allá en la hacienda de Urbina, entraron a balazos los villistas, Isidro estaba allí (el Kirili), los sorprendieron. Ellos eran muy pocos y mataron a los más.
Urbina estaba herido, lo llevaron prisionero. En la mitad del camino entre Parral y Villacampo, al reflejo de unas grandes lumbraradas, lo fusilaron junto con otros; cuentan que aquello era tan oscuro que parecía una pesadilla.	A Urbina lo hirieron, luego se lo llevaron preso rumbo a Rosario, no llegaron; Urbina se perdió. La noche era tan oscura que parecía boca de lobo.
Villa había matado al compadre Urbina y lo dejó enterrado. (A Villa le sorprendió mucho la noticia, su compadrito había muerto en una balacera, parece que el general Fierro le contó que el general Urbina se estaba volteando al lado de Carranza, y realmente él había tenido que intervenir a balazos).	Contaron que al general Villa le había sorprendido mucho la noticia de la muerte de su compadre Urbina, pero todos supieron que Fierro le dijo que Urbina se andaba volteando y que realmente él había tenido que intervenir a balazos.
Los norteños sabían que la muerte de Urbina se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte. [Punto y aparte]	Mamá decía que todo se debió a una corazonada del Jefe de la División del Norte. [Punto y aparte]
Llegaron las tropas del difunto Urbina a Parral. Aquello era espantoso. Andaban destanteados; chorreras de hombres por las calles, con las caras desencajadas de coraje; algunos grupos eran altos, daba dolor verlos, aquellos miles de huérfanos todavía tenían la esperanza de que su jefe viviera. Lo buscaban, lo pedían a las gentes, a los postes, a las banquetas. [Punto y aparte]	Llegaron las tropas a Parral —decía mamá que todo fue tan espantoso, andaban tan enojados, las caras las tenían desencajadas de coraje—. Por todos lados iban y venían, preguntaban, tenían la esperanza de que apareciera su jefe. No creían que estuviera ya muerto. Nadie lo sabía, más bien lo adivinaron. [Punto y aparte]
Comenzaron los fusilamientos.	Muchos fueron los fusilamientos, todos eran mis paisanos —decía mamá con su voz triste y sus ojos llenos de pena—.
Una firma a favor de Villa y su vida estaba salvada; la mayor parte de la oficialidad fue fusilada; todos los generales reconocieron a Villa.	Les pedían firmas, tenían que volverse villistas, si no los mataban, la mayor parte de los oficiales fueron fusilados; todos los generales reconocieron a Villa como Jefe, una firma nomás y ya estaban salvados.
Santos Ortiz, de más de veinte años y general,  no quiso ser villista, tenía fama de valiente y de hombre, gran interés hubo en no fusilarlo. Todos pedían —hasta los más villistas— su vida y tenían esperanzas de convencerlo; lo emborrachaban y ni así lograron quitarle una firma;	pero Santos Ortiz no lo hizo; Santos era nativo de mi tierra, muy muchacho, como de unos veinticuatro años, General valiente, la voz de mamá temblaba al decir que aquel hombre, soldado de la revolución, era nativo de su tierra. Mucho interés tuvieron en no fusilarlo. Santos les había dicho que él no quería ser villista. Nadie quería fusilarlo, hasta los más villistas pedían su vida y tenían esperanzas de convencerlo, le dieron de beber y ni con el sotol lograron quitarle una firma.

<p>lo metieron a la cárcel; llegó toda su familia del Estado de Durango y todos los días su hermana se arrodillaba ante él y le pedía al General Santos Ortiz, la vida de su hermano;<sup>8</sup></p> <p>Santos Ortiz, un día dio orden de que no dejaran entrar más a su hermana.</p> <p>[Punto y aparte]</p>	<p>Un día lo metieron a la cárcel a ver si lo hacían entrar en razón, según ellos decían. Después llegaron sus familiares; Fidelina, hermana de Santos que lo quería mucho, todos los días iba a la cárcel y le pedía al general Santos Ortiz la vida de su hermano. Una mañana ya no la dejaron entrar, él dio orden de que ya no pasara a verlo. Muchas fueron las cosas que le sucedieron aquel hombre.—Decía mamá con el recuerdo entre sus labios.</p>
<p>Cuando ya tenía quince días preso, uno de los compañeros, amigo íntimo que iba a morir junto con él, le dijo: "rasúrate, Santos, pareces enfermo y triste." "Ya me van a matar y quiero terminar esta novela." Santos Ortiz no sabía si iba a estar en la cárcel una hora, dos días o un mes, sabía que lo iban a matar.</p> <p>[Punto y aparte]</p>	<p>Cuando ya tenía quince días de estar preso, uno de sus compañeros, que era su amigo íntimo, y que también iba a morir junto con él, por su gusto, le dijo: "Te miras triste, parece que estás enfermo, rasúrate, Santos, te hace falta". "Ya me van a matar y quiero terminar esta novela", le contestó el joven General. No sabían cuándo, una hora, días, sólo sabían que los matarían porque ellos mismos se habían sentenciado.</p> <p>[Punto y aparte]</p>
<p>De mi casa le habían llevado tres novelas, una de ellas "Los Tres Mosqueteros", era nuestro paisano y mamá le tenía mucho cariño.</p> <p>[Punto y aparte]</p> <p>Un día el paso de Fidelina se estampó en carrera por la calle; "me matan a mi hermano, decía, me matan a mi hermano." Estaba descompuesta, desesperada, lastimaban los filos de su silueta negra, pero sus trenzas negras eran bonitas y parecían más resignadas que ella. Entró a la casa y volvió a salir corriendo.</p> <p>[Punto y aparte]</p>	<p>"Les mandé unos libros, tres libros, —dijo mamá, muy interesada en contar la tragedia de aquel hombre valiente—. Mirando que podían entretenerse leyendo". Nadie creía que los matarían, pensábamos que ya hasta se habían olvidado de ellos, hasta el día que Fidelina salió corriendo de la casa de Tita; me matan a mi hermano — decía—, me matan a mi hermano. Mamá dijo que le dio mucha tristeza, estaba descompuesta, desesperada, lastimaba verla. (Yo creo que su silueta negra impresionaba, pero como tenía trenzas le volarían por el viento, estarían más resignadas que ella y se verían más bonitas.) Volvió a entrar a la casa y luego salió corriendo.</p>
<p>Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, yo estaba pendiente, las oí rebién, entristecida por no haber podido ver los fusilamientos.</p> <p>—Los muertos y la sangre era alimento necesario para mí, mi espíritu de niña se agrandaba y mis ojos se abrían inmensos, no quería perder detalle de nada,— oí los balazos desde la carpintería de Reyes, a una cuadra de distancia, eran descargas muy seguiditas, sofocadas, parecían dentro de un jarro.</p>	<p>Tres descargas sofocadas se escucharon en la cárcel, era como la una de la tarde. Dios guarde la hora —decía mamá llena de dolor—. Ningún fusilamiento estaba tan presente en su memoria como éste; por nadie sentía tanta pena. Oí las descargas desde la puerta de la carpintería de Reyes, me puse la mano en el pecho, me dolía la frente, yo también corría, no supe qué hacer, luego, cuando oí los tiros de gracia, ya no di un paso más, me devolví llorando. Habían matado a un paisano mío, nada se pudo hacer por él —mamá se secaba las lágrimas, sufría mucho. Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados, me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror, lo único que sentía era que hacían los ojos de mamá, al contarlos, lloraran. Ella sufrió mucho presenciando estos horrores. Sus gentes queridas fueron cayendo, ella las vio y las lloró.</p>

<sup>8</sup> El sentido demanda aquí punto y coma, no donde aparecía originalmente, quizá por error tipográfico: "...la vida de su hermano, Santos Ortiz; un día ...".

<p>Tres cajas negras con agarraderas de plata, llegaron a casa de Tita, allí vivía la familia Ortiz y los deudos de los otros dos que murieron con él. Los metieron a un salón bastante grande; pusieron a Santos en medio de sus dos amigos; había candeleros con velotas tan largas como cañas, que parecían más grandes que las cajas; a los familiares les pareció que estaban bastante elegantes.</p>	<p>Después trajeron las cajas, las tres cajas, las pusieron en la sala grande, todo querían que pareciera muy elegante, ¿para qué? me decía yo dentro de mí, si Santos ya no vive. Las cajas tenían agarraderas como de plata y pusieron candeleros más grandes. Santos quedó en medio, los otros dos murieron por el gusto de ser sus amigos y para que no le tocara a él solo. Yo miraba aquellas cajas -- decía su voz--, aquellas velas tan grandes y todavía oía las descargas sofocadas como dentro de un jarro.</p>
<p>Dos horas antes de morir, se rasuró, dijo que lo hacía para que la familia no lo encontrara feo, --"me verán la cara limpia, alegre y mi hermana me perdonará"-- y se pasaba la mano por los cachetes, riendo, dicen que siempre reía. Tenía 24 años, puso su última coquetería a los pies de su hermana.</p>	<p>Me contó Fidelina que dos horas antes de morir, se rasuró y les dijo, que lo hacía para que su hermana no lo viera feo; "me verán limpio y mi hermana me perdonará".</p>
<p>Al estar frente a los soldados, les suplicó que no le dieran en la cara y dijo cómo le deberían dar el tiro de gracia. [Punto y aparte] Ordenó que se mandaran a mi casa las tres novelas y que dijeran que "Los Tres Mosqueteros" era la que más le había gustado.</p>	<p>Al estar frente a los soldados que lo iban a fusilar, les suplicó que no le dieran en la cara y dijo cómo deberían darle el tiro de gracia. Les ordenó que entregaran aquellos libros, y que "Los Tres Mosqueteros", era la que más le había gustado.</p>
	<p>Pobrecito de Santos Ortiz-- exclamaba mamá con lágrimas en los ojos, "Dios lo tenga en su reino"--. (Y por aquella vez su voz dejó de oírse, yo creo que para rezar por Santos Ortiz.) Otras veces, cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir. Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba. Yo la oía sin mover los ojos ni las manos. Muchas veces me acercaba a sus conversaciones, sin que ella me sintiera.</p> <p>Un día me agarró de la mano, me llevó caminando, íbamos a casa de mi madrina, era una señorita muy bonita, de ojos verdes, rubia y tenía novio. Torcimos allí en San Nicolás y nos fuimos a Las Carolinas, en un llanito se paró, yo no preguntaba nada, me llevaba de la mano, me dijo: "le voy a enseñar a mi hija una cosa". Miró bien y seguimos. "Aquí fue" --dijo ella deteniéndose en un lugar donde estaba una piedra azul--: "Mire" --me dijo--, aquí en este lugar murió un hombre, era nuestro paisano, José Beltrán; les hizo fuego hasta el último momento; lo cosieron a balazos. Aquí fue; les tiraba y cargaba el rifle. Se agarró con muchos, lo habían entregado, lo siguieron hasta aquí. Tenía dieciocho años". No pudo seguir, nos retiramos de la piedra, y mamá ya no dijo ni una sola palabra. Yo volteaba a verle su cara y sin dejar de seguir sus pasos, mis ojos se detenían en su nariz afiladita. Cuando ya íbamos a llegar con mi madrina, me dijo mamá: "Le adoras la mano a mi comadre, es tu madrina, tu segunda madre".</p> <p>Ella le contó que venía de ver el lugar donde había muerto José Beltrán, mi madrina le decía algo. Después estaban platicando y tomando café. Conoci el lugar donde había muerto José Beltrán, no supe por qué, ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó.</p>



**Segundo relato: "La muerte de Tomás Urbina" de 1934, que conservaba el estilo de *Cartucho* 1931**

En 1934 Campobello había publicado "La muerte de Tomás Urbina",<sup>9</sup> integrado a *Cartucho* en 1940 como "Tomás Urbina". El hallazgo fue fundamental para este trabajo pues conservaba la fisonomía de los relatos de 1931. La segunda versión además ofrecía en su inicio una extensa semblanza biográfica, sin antecedentes en la escritura de Campobello, sobre el personaje en cuestión, quizá para evitar las digresiones de la autora, para proseguir con el texto, que sufrió modificaciones similares a las estudiadas en la Segunda Parte. Por tratarse de un texto desconocido que ubica el estado de la escritura de Campobello, se transcribe excluyendo la semblanza, para comparar únicamente los escritos de 1934 y 1940:

"LA MUERTE DE TOMAS URBINA" 1934	"TOMAS URBINA" 1940
De labios de tres personas, he oído el relato de lo que vieron.	Tres personas lo relatan.
Mi madre dijo que habían pasado las fuerzas de Rodolfo Fierro rumbo a Las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día, qué mes, qué año? Todos iban muy apurados y hablaban en voz baja. Acabando de llegar fusilaron al chofer de Fierro y le dijeron a mamá que, al tiempo que lo llevaban al camposanto para matarlo, les había contado que "Villa iba allí disfrazado; que quién sabe a qué irían."	Pasaron las fuerzas de Rodolfo Fierro rumbo a Las Nieves, entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día? ¿qué mes? ¿qué año? Todos iban muy apurados y hablaban en voz baja. Acabando de llegar fusilaron al chofer de Fierro, y le dijeron a mamá que al tiempo que lo llevaban al camposanto para matarlo, les había contado que "Villa iba allí disfrazado, que quién sabe a qué iría".
Isidro Gardea "El Kirilí" (que estaba con Tomás Urbina en la hacienda) contó que a los primeros balazos ellos comenzaron a poner colchones de lana en las puertas, que entonces a él le habían "volado" un dedo, y en seguida vio que el general estaba ya herido y ordenaba que ya no tiraran.	El Kirilí, que estaba con Tomás Urbina en la hacienda, ha dicho que a los primeros balazos ellos comenzaron a poner colchones de lana en las puertas y que entonces a él le habían "volado" un dedo, seguramente el dedo donde él usaba su anillo de oro, que le quitó a un muerto. Kirilí vio cuando hirieron a Urbina y oyó que dio órdenes de cesar el fuego.
Martínez Espinosa, nacido en Las Nieves y que era de los hombres de Urbina (actualmente vive en Hidalgo del Parral, Chih.) con la sencillez que tiene el caso, va relatando lo que pasó:	Martínez Espinosa, nacido en Las Nieves y sobrino de Urbina, con la sencillez que tiene el caso, relata lo que él vio:
-Tomás Urbina Reyes tenía la muñeca de la mano izquierda seca. En el momento de los balazos lo hirieron en el brazo derecho, partiéndole completamente el antebrazo. Tenía otro balazo en la "caja del cuerpo" y no pudiendo ya disparar, se rindió. Sus heridas no eran de gravedad. Se quedó dentro del cuarto hasta que el general Villa entró, recibéndolo Urbina con estas palabras:	Tomás Urbina Reyes tenía la muñeca de la mano izquierda seca. En el momento de los balazos lo hirieron en el brazo derecho, partiéndole completamente el antebrazo. Tenía otro balazo en el costado y no pudiendo ya disparar, se rindió. Sus heridas no eran de gravedad. Se quedó dentro del cuarto hasta que el general Villa entró, recibéndolo Urbina con estas palabras:

<sup>9</sup> Nellie Campobello, "La muerte de Tomás Urbina", *Todo*, núm. 25, 20 feb 1934, p. 20.

<p>-Yo nunca me esperaba esto de usted, compadre. A lo que Villa contestó, textualmente: -Pues ya verá las consecuencias.- (Había el antecedente de que doña Refugio, la mamá de Urbina, y el general Villa se querían entrañablemente, así que cabía la esperanza de que no pasaría nada, a pesar de ciertos tratados que Urbina tenía con los carrancistas).</p>	<p>-Yo nunca me esperaba esto de usted, compadre. A lo que Villa contestó, textualmente: -Pues ya verá las consecuencias.- (Había el antecedente de que doña Refugio, la mamá de Urbina, y el general Villa se querían entrañablemente, así que cabía la esperanza de que no pasaría nada, a pesar de ciertos tratados que Urbina tenía con los carrancistas).</p>
<p>Urbina, ya de pie, salió caminando al lado del general Villa y se fueron a la esquina. Allí estuvieron "hable y hable". Nadie oyó nada, ni supieron lo que estaban tratando. Aquella conversación de Urbina herido y de Villa duró más de dos horas. Cuando se desprendieron de la esquina, Villa traía a Urbina del brazo y se venían riendo; se veía que estaban contentos.</p>	<p>Urbina, ya de pie, salió caminando al lado del general Villa y se fueron a la esquina. Allí estuvieron hable y hable. Nadie oyó nada, ni supieron lo que estaban tratando. Aquella conversación de Urbina herido y de Villa duró más de dos horas. Cuando se desprendieron de la esquina, Villa traía a Urbina del brazo y se venían riendo; se veía que estaban contentos.</p>
<p>Nadie se esperaba lo que pasó un minuto después. Al llegar los compadres junto a Rodolfo Fierro, Villa le dijo: - Ya me voy. Mi compadre se queda para curarse. A lo que Fierro contestó, casi dando un brinco: -Ese no fue el trato que hicimos. Y volvió el rostro instantáneamente para ver a sus caballerías, que las había formado casi rodeando la hacienda y listas para disparar. Villa siguió la mirada y el ademán de Fierro y rápidamente dijo: -Bueno, mi compadre necesita curarse... Entonces llévelo, para que "PRIMERO SE CURE". (Cuentan quienes vieron la escena, que si Villa defiende un poquito a Urbina allí se habrían muerto los dos, porque toda la tropa era de Fierro; Villa no tenía un soldado, y Urbina unos cuantos que lo acompañaban en la hacienda).</p>	<p>Nadie se esperaba lo que pasó un minuto después. Al llegar los compadres junto a Rodolfo Fierro, Villa le dijo: - Ya me voy. Mi compadre se queda para curarse. A lo que Fierro contestó, casi dando un brinco: -Ese no fue el trato que hicimos. Y volvió el rostro instantáneamente para ver a su caballería, que la había formado casi rodeando la hacienda y lista para disparar. Villa siguió la mirada y el ademán de Fierro y rápidamente dijo: -Bueno, mi compadre necesita curarse... Entonces llévelo, pero que primero se cure, porque mi compadre está malo--. (Cuentan quienes vieron la escena, que si Villa defiende un poquito a Urbina allí se habrían muerto los dos, porque toda la tropa era de Fierro; Villa no tenía un soldado, y Urbina unos cuantos que lo acompañaban en la hacienda).</p>
<p>Entonces Rodolfo Fierro mandó que subieran al general Urbina al automóvil, junto con un individuo a quien le decían el doctor. Con ellos subió al coche el mismo Fierro. Iban nada más cuatro personas: ellos tres y el chofer. Al llegar a Villa Ocampo (el pueblo donde nació la que esto escribe), rodearon el automóvil como sesenta hombres de Urbina, todos montados y armados y le preguntaron: "Qué pasa, mi general?" "Pos que ya nos llevó la.. Pero desde este momento no doy un solo paso si no me van escoltando ustedes". .....</p>	<p>Entonces Rodolfo Fierro mandó que subieran al general Urbina al automóvil, junto con un individuo a quien le decían el doctor. Con ellos subió al coche el mismo Fierro. Iban nada más cuatro personas: ellos tres y el chofer. Al llegar a Villa Ocampo, rodearon el automóvil como sesenta hombres de Urbina, todos montados y armados y le preguntaron: "Qué pasa, mi General?" "Pos que ya nos llevó... Pero desde este momento no doy un solo paso si no me van escoltando ustedes".</p>
<p>Salió el automóvil escolta hasta llegar a la cuesta del Berrendo, donde, por culpa misma del camino, el coche pudo dar vuelta a una curva y trepar rápidamente, dejando muy abajo a las caballerías. Mero arriba se detuvo tantito, y por más que corrieron los montados, ya ni el polvo le vieron, porque se fue casi desbocado hasta llegar a Las Catarinas. Allí existen las tumbas, y una de ellas dice: TOMAS URBINA</p>	<p>Salió el automóvil escoltado; hasta llegar a la cuesta del Berrendo, donde, por culpa misma del camino, el coche pudo dar vuelta a una curva y trepar rápidamente, dejando muy abajo a la caballería. Mero arriba se detuvo tantito, y por más que corrieron los montados, ya ni el polvo le vieron, porque se fue casi desbocado hasta llegar a Las Catarinas. Allí existen las tumbas, y una de ellas dice: TOMAS URBINA</p>

### Tercer relato: "Desde una ventana", un epílogo para las correcciones de 1940

#### Introducción: Los artículos periodísticos de Campobello publicados en 1932, 1935 Y 1936

Unos meses antes de la aparición de *Cartucho*, Nellie Campobello había escrito un artículo que publicó al año siguiente, el 7 de agosto de 1932, en *Revista de Revistas*, intitulado "Perfiles de Villa". En el recuadro de presentación, el editor anticipó que la figura de Villa reaparecería en el semanario, enterado seguramente de que ella se proponía continuar con el rescate de su figura, aunque no ocurrió así. Los primeros seis párrafos del artículo configuraban un relato similar a los que conformarían *Cartucho*, si bien no compartió sus alientos, porque la presencia militar de Villa limitaba las apreciaciones líricas que habrían de fluir en aquél.

Entre 1935 y 1936, la escritora publicó cuatro artículos: "Villa siguió las normas de Napoleón en el ataque a Casas Grandes" y "El combate de Tierra Blanca", reelaborados para los *Apuntes sobre la vida de Francisco Villa* (1940); "El Pancho Villa que no conoce el mundo. Dos cartas de amor del guerrillero" y "La toma de Torreón por el Gral. Villa", en cuyas líneas finales respiraba *Cartucho*: "Sus caras renegridas de tanto quemar pólvora, sus manos duras ...".<sup>10</sup> El quinto fue una nota periodística, en que abogaba por los hijos huérfanos de Villa e indicaba el trato cercano que ya tenía con Austreberta Rentería, viuda del general Villa.<sup>11</sup> Como se aprecia, tales artículos están focalizados en la persona de Francisco Villa; describen algunas batallas villistas, aunque se ignora si se allegó de algunas fuentes documentales o si sus juicios y anécdotas provinieron de conversaciones de los focos villistas, de la viuda de Villa o de la familia de Campobello. Carecen, no por defecto, sino por materia, de los aciertos líricos de su prosa, aunque su tono continúa recreando la conversación popular, lo que establece identidades con algunas partes de *Cartucho* 1931. Por momentos pueden leerse desde la perspectiva del humor, porque el entusiasmo que le provocaba Villa, la llevaba a exagerar sus juicios sobre él, máxime que se había dedicado a estudiar algún manual de artillería y a leer biografías de estrategias militares, con lo que aderezaba sus escritos, pues multiplicaba los méritos de las hazañas del caudillo como panes de evangelio. Pero por otra parte, Campobello poseía una memoria privilegiada, porque recordaba alguna anécdota que le había contado "Carlitos" (Carlos Noriega

<sup>10</sup> Los artículos aparecieron en la revista *Todo* de fechas 25 jun, 9 jul y 10 dic de 1935 y 30 jun de 1936, respectivamente.

<sup>11</sup> Nellie Campobello, "Los hijos del general Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", *El Universal Gráfico*, 4 dic 1935.



Hope), con que integró un relato breve, "La bandera americana", un tanto al estilo de *Cartucho*, intercalado en el artículo "El Combate de Tierra Blanca": con ello se registra el poder de recreación que Campobello ejerció en su escritura; puede decirse que cuanto elaboraba en el acto de escribir, al mismo tiempo estaba siendo representado auditivamente.

#### Análisis comparativo de "Desde una ventana": 1931, 1938 y 1940

En marzo de 1938, Martín Luis Guzmán escribió un artículo,<sup>12</sup> tras el cual invitaba a la lectura de un relato de *Cartucho*, "Desde una ventana", que aparecía reproducido en su totalidad. La afortunada muestra de un relato por parte del escritor, dio pie para efectuar el último análisis comparativo entre las dos ediciones de *Cartucho*. Su resultado fue inesperado: manifestaba pequeños, pero significativos cambios entre la versión de 1931 y ésta, de 1938; y a su vez, en la de 1940 se habían recuperado algunas palabras y puntuación del escrito de 1931, mientras aparecían otros cuantos cambios. De no contar con un documento fehaciente, solamente se hubiera podido inferir que Martín Luis Guzmán había aconsejado las correcciones de *Cartucho*, aunque otro tipo de apoyos, como fueron la amistad, el trabajo estrecho en el Ballet de la Ciudad de México y la circunstancia de haber sido su editor, confería un alto grado de certidumbre a la suposición que se había gestado desde el inicio del estudio.

Sin embargo, se contaba, además, con varios testimonios en favor de esta hipótesis. En la entrevista con Germán List Arzubide, a quien pregunté si a Guzmán le agradaba corregir los escritos, respondió: "Eso sí, era muy aficionado a esas cosas, yo trabajé con él en *Tiempo*, todo se le pasaba a él, corregía y corregía, hasta a mí me corregía; la primera vez que ocurrió, lo rehice, después le dije "Ya no". El contestó "Perdóname, tengo el prurito de corregir". "¿Corregiría *Cartucho*?" insistí. List Arzubide soltó una carcajada: "Si dicen que ella le escribió las *Memorias*", hromeó<sup>13</sup>. Rafael Giménez Navarro, hijo del editor Giménez Siles, socio de Guzmán, me comentó que el escritor revisaba íntegramente cada número de la

---

<sup>12</sup> M. L. Guzmán, "Nellie Campobello y *Las manos de mamá*", *Revista de Revistas*, núm. 1452, 20 mar 1938, transcrita en el capítulo VII.

<sup>13</sup> En su momento, la respuesta pareció no tener más sentido; el curso del estudio se lo dio: de acuerdo con lo que se abordará en el capítulo VII, Guzmán también comprobaría el lenguaje de Villa en el habla de Campobello. Cfr. así mismo, en dicho capítulo, lo que escribió Vito Alessio Robles, respecto a la existencia del archivo de Villa.

revista y que al cierre de cada número, permanecía trabajando durante la madrugada para que saliera impecable: así lo sorprendió la muerte. Por último, su hijo Guillermo Guzmán West, declaró: "En la Comisión de Libros de Texto Gratuito, él mismo corregía los textos y al igual que en sus libros era meticoloso, detallista, puntilloso para darles el tono maestro que prevalece en su obra".<sup>14</sup>

Bajo la óptica de esta última parte, se abre el sentido de lo que Campobello confesó en *Mis libros*, en relación con *Las manos de mamá*: "Fue mucha suerte el haber tenido el consejo y dirección de un espíritu generoso, maestro en las letras. Los consejos los he escuchado devotamente y en este caso muy particular, sigo guardando profundo respeto hacia quien, en bellas palabras, me brindó su luz".<sup>15</sup> A continuación, las tres versiones:

#### "DESDE UNA VENTANA"

1931	1938	1940
Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorcia de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo.	Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas ven abajo un grupo de diez hombres apuntando con las armas preparadas a un joven, sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba, que terriblemente enfermo se retorcia de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo.	Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorcia de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo.
El oficial, junto a ellos, va dando señales con la espada, cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez fogonazos, se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeritos.	El oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada. Cuando la elevó, como para picar el cielo, de los "treintas" salieron diez fogonazos que se incrustaron en aquel cuerpo hinchado de alcohol y de cobardía. Luego cayó el cuerpo manándole sangre por unos agujeritos.	El Oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada, cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez fogonazos, que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros.
Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién. Se llamaba Jesús José Galindo, su madre vivía en la calle de San Francisco, justamente a unas cuadras de allí.	Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días. Se lo llevaron una tarde, quien sabe quién ...	Sus manos se le quedaron pegadas en la boca. Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién.

<sup>14</sup> Benito Terrazas, "Martín Luis Guzmán se hizo escritor por necesidad", *Unomásuno*, 30 sept 1987, p. 25.

<sup>15</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Cía. General de Ediciones, 1960, p. 32

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí, me parecía mío aquel muerto.	Como estuvo allí tres noches, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto.	Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto.
[Las tres versiones continúan igual en el texto, salvo algunos cambios menores en la puntuación].		

### Los relatos que se incorporaron a la segunda edición de *Cartucho* en 1940. Retoques en 1960

Los veinticuatro nuevos relatos que se incorporaron en la segunda edición muy probablemente fueron escritos antes de 1937 porque guardan cierta similitud en tema y estilo con los de 1931 y el de 1934, pero se han salvado la mayoría de las cuestiones que se analizaron en las modificaciones de estructura y lenguaje, esto es, de manera general se aprecia que los párrafos se terminaron con mayor cuidado, los finales se adecuaron para lograr la unidad de efecto y casi no aparecen digresiones, pleonasmos, etcétera. Conservan el tono conversacional y se tolera la representación fonética de algunas palabras.

Sin embargo, en un acercamiento más detenido es perceptible lo siguiente: más que pertenecientes a *Cartucho* 1931, los nuevos relatos parecen formar parte de un anecdotario centrado en Villa y sus seguidores, en que, salvo alguna leve alusión, desaparecen las imágenes de influencia naturalista características de la edición de 1931, a pesar de que existen siete relatos incorporados a la parte de "Fusilados". El narrador ya no gira en torno al "yo", sino que es un escucha pasivo, pues sostiene como mediadores a su madre o a un tío, pero también señala la voz anónima ("cuentan", "dijeron"), o la presencia de algunos narradores orales o informantes, como es el caso de "Las balas de José" por Salvador Barreno; "El milagro de Julio" por sus compañeros, "Las hojas verdes de Martín López" por "un poeta del pueblo"; "Las mujeres del norte" por Chonita; otros, se refieren más cercanamente a Villa y fueron contados por distintas personas: "El cigarro de Samuel", por Betita (Austreberta Rentería, viuda de Villa, explícitamente a Campobello); "Las rayadas" y "La voz del general", por Severo; "El sombrero" por Pepita Chacón; "Los vigías" por Isaías Álvarez; y "Las sandías", "Las lágrimas del general Villa", "Ismael Maynez y Martín López", adjudicados a su madre y su tío, y la semblanza inicial de "Tomás Urbina". En contraste con los relatos de 1931, en éstos priva la palabra del relator en cuestión, y aparecen expresiones que no tuvieron



lugar en aquéllos, por ejemplo: cuélenle, rudaes (rurales), juyéndole, buygan, sandilla, pos, tray, etc., que al lado de algunos corridos y cuartetos aislados, definen una intención más popular y coloquial respecto de sus antecesores.

Si, como parece, Campobello efectivamente recabó estas historias de lo que permanecía en la memoria de los lugareños de Chihuahua, probablemente en los tempranos años treinta, se entiende que por su interés en transmitir sólo la verdad y por no tratarse de su propia vivencia o invención personal, su narrador hubiese perdido la atrayente subjetividad de la primera obra y que su lenguaje hubiese variado hacia un tono donde la anécdota tiene más peso, aunque en lo general, mantuvo una identidad temática con aquélla.<sup>16</sup>

En la edición de 1960, casi exclusivamente se retocó la puntuación por cuestiones editoriales o de erratas y alguna impropiedad de la conjugación verbal. Un solo relato fue afectado: "Nacha Ceniceros", cuyo final, lleno de brío todavía en 1940, se diluyó al agregársele una explicación histórica, en términos de la autora: "Rafael Heliodoro Valle entresacó una estampa, seguramente una de las más crueles, "Nacha Ceniceros", y que a la postre resultó inexacta, pues no la fusilaron, afirmación que es lo único no histórico en *Cartucho*",<sup>17</sup> con lo que sacrificó uno de sus mejores cuentos. En cuanto a este relato, la edición de Castro Leal por fortuna reprodujo el texto de 1940, fiel al de 1931.

#### 4. UNA RESEÑA DE CAMPOBELLO SOBRE UN LIBRO DE GUZMÁN

En noviembre de 1938, Campobello firmó una reseña sobre *El hombre y sus armas*, de Martín Luis Guzmán. Apegada a su peculiar visión para crear a sus personajes y a su emotividad, la autora obtiene en su estilo soltura, secuencia de ideas, ritmo y poesía. Transcribimos a continuación un fragmento, que sirve de contraste entre sus primeras y subsecuentes obras:

---

<sup>16</sup> En una conversación hace varios años, el vasconcelista Alejandro Gómez Arias le reveló a Víctor Díaz Arciniega "haber tenido en sus manos un grueso manuscrito de Campobello, que era una suerte de testimonios sobre la revolución que ella había escrito con un estilo de gran fuerza, aunque descuidado; al poco tiempo lo recogió y después comenzaron a aparecer en *El Universal las Memorias de Pancho Villa de Guzmán*". Caben tres suposiciones: una, que se trataba del archivo de Villa en manos de Austreberta Rentería, base del libro de Guzmán, según lo asumió el escritor; otra, que en su admiración por el caudillo, NC hubiera escrito efectivamente un anecdotario, desaparecido; y la última, creíble, que debió ser el borrador de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*.

<sup>17</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*, *Op. cit.* p. 26

Martín Luis frunce el ceño y sus ojos parecen recoger los gestos y actitudes del general Villa. Yo no le interrumpo, aunque quisiera, porque sé que en esos momentos tiene entre sus ojos azules la imagen del centauro del desierto. Y la voz de Martín Luis sigue; yo gusto de estas narraciones, él no lo sabe pero sigo la voz metálica, a veces, dura, inesperada. La voz desconcertante se alejó y me fui tras ella... Quiero que me hable de Villa, le decía ansiosa, siga usted, no corte este hilo que me comunica hasta los días aquellos. Ya no es posible, dijeron las manecillas del reloj, y la voz de Martín se alejó abrazando el tiempo borrado que dejó tras de sí el sol.<sup>18</sup>

#### Cuarta Parte: APRECIACIÓN GENERAL SOBRE LAS MODIFICACIONES DE *CARTUCHO* 1931

Por los análisis efectuados, puede asegurarse que el periodo que transcurre de 1937 a 1940 es crucial para sus nuevas obras, porque de 1931 a 1936 Campobello conservaba intacta su concepción del lenguaje y de su organización. La lectura y análisis de sus artículos periodísticos durante este último periodo, corroboró la afirmación de Germán List Arzubide en el sentido de que él no afectó en absoluto la escritura de Campobello. De acuerdo con la crítica que Francisco Monterde externaría en 1938,<sup>19</sup> *Las manos de mamá* había subsanado las deficiencias de su primer libro; al aparecer la segunda edición de *Cartucho* en 1940, la obra había cambiado su fisonomía, pero tampoco obtuvo ninguna mención valorativa. ¿Qué habían encontrado los viejos y nuevos lectores de *Cartucho*?

En el primer *Cartucho* los lectores habían tenido frente a sí un original estilo que seguramente los impactó, pero había sido tan sorprendente que el pasmo los silenció. Era un estilo entretejido por palabras del común, algunos regionalismos y representaciones fonéticas, con ciertas expresiones gastadas y una sintaxis que recordaba la de la expresión verbal, asunto tratado con amplitud en la exposición del capítulo I. En contraste, ciertas figuras retóricas e imágenes naturalistas realzaban esa sencillez en el lenguaje a través de un tratamiento que se exploraba en la literatura escrita por mujeres por primera vez en el siglo XX, pero lo brusco de su contenido incomodó a sus lectores, que no se atrevieron a pensar ni a confesar por qué. Otro punto notorio se ubicó en su construcción sintáctica: las yuxtaposiciones eran lo frecuente, igual que las reiteraciones, incluso porque a menudo adolecía del uso de cualquier clase de pronombres o de conjunciones; a causa de la puntuación, sus textos requerían a veces de la relectura para salvar alguna confusión. A veces,

---

<sup>18</sup> Nellie Campobello, "Martín Luis Guzmán, a propósito de *El hombre y sus armas*, *Ruta*, núm. 6, 15 nov 1938, pp. 42-3.

<sup>19</sup> Cfr. Cap. VII.

un espíritu hiperbólico acompañaba ciertas apreciaciones de la autora y, además, desviaba la atención respecto de lo principal, hacia testimonios minúsculos que ella consideraba necesario dar a conocer. El desenvolvimiento de los relatos, lo obtenía a través de un ritmo de oraciones sucesivas que por lo general cerraban en una, en que externaba su punto de vista o su sentir emocional, sin que se considerara una "conclusión", sino que obraba como una pausa narrativa, con que se calibraba, por instantes, la reacción de su "interlocutor", lo cual remitía a su originaria verbalidad. Los saltos en el tiempo de cada relato, condicionaron la fragmentación narrativa, creando en su interior mayor intensidad; por otra parte, al yuxtaponer cada relato, el conjunto integraba un fresco de la lucha revolucionaria en Parral. Si algunas de sus estampas o viñetas adquirieron rango de cuento, se debió a la intensidad de los momentos cruciales con que los armó y, asunto novedoso, no estaba practicando la ubicación descriptiva extensa al modo del siglo XIX, sino que los inició, por lo general, *in media res*, por medio de oraciones breves y ceñidas; salvo alguna excepción, a sus finales no los distinguió lo sorprendente, pero vale decir que no era necesario: el gestor sorprendente fue su lenguaje de principio a fin. Su estilo, finalmente, se sustentó en una visión lingüística de carácter popular, que invitando a la lectura, lograba recrear el sabor de la conversación.

Las características de su estilo fueron afectadas por las modificaciones que se presentaron en la segunda edición de *Cartucho*, situación imposible de ser calificada mediante adjetivos espontáneos, porque en su interior se jugaron diversas posturas, no siempre conscientes, relativizadas según el contexto estético, histórico y cultural que las prohió, por lo que para poder arribar a una opinión sobre ellas es necesario detenerse en algunos puntos y enriquecerlos con lo que también se examinará en los siguientes capítulos para discernir por qué su obra se sometió a aquéllas y cuáles fueron sus repercusiones.

Un motivo principal para efectuar las modificaciones, tuvo por objeto flexibilizar las oraciones breves, cortantes, yuxtapuestas, mediante la introducción de pronombres de diversas clases, conjunciones y algunos otros nexos, que introducían nuevas oraciones o variaban las originales; en consecuencia, también debió retocarse la puntuación. Dentro de este nivel también quedó comprendido el "redondeo" de los párrafos y finales de relato, que en Guzmán fue una estrategia discursiva sumamente cuidada, observable desde la publicación de *El águila y la serpiente* en su versión periodística, por 1927. A mi manera de juzgar las modificaciones, el "redondeo" obligó a incluir maneras de expresión distintas de las originales de



Campobello: Si sus relatos no siempre fueron piezas maestras, tampoco carecían de creatividad para armarlos con ritmo e interés sostenidos. En ocasiones, los cambios lograron su intención; otras, múltiples, fueron inocuos y desapegados a su estilo, y en otras tantas, se eliminaban referencias cuya interpretación remite a que quizá podrían haberle causado reclamaciones personales. En algunos finales de relato, se descubrió el interés por explicar o suavizar ciertas situaciones contundentes, cuya presentación original sugería que si la autora se lo hubiera propuesto, pronto hubiera podido trabajar un tono epigramático. En resumen, en este aspecto operó la modificación de la sintaxis gramatical y la de una sintaxis del cuento o del relato.

Otra clase de modificaciones, quizá la más importante, giró en torno al uso del lenguaje de la conversación popular, porque se procuró alejarlo de las reminiscencias orales para conseguir un toque *más* culto, que lo acercara o insertara en lo "literario". Ello no siempre ocurrió en el renglón del vocabulario, pues no se observó, según lo examinado, un criterio uniforme, sino que se afectó la concepción del lenguaje en sí, principalmente al eliminar reiteraciones, hipérboles, pleonasmos, elipsis, metonimias, etcétera, y en particular, las digresiones, que tenían una función no sólo de aclaraciones de la conversación, sino de la presentación de un mundo cultural en que cada pequeño personaje o lugar, era mostrado dentro de la mentalidad rural en que estaba insertado *Cartucho*. El contraste entre el uso popular o el literario del idioma resultó crucial en las modificaciones, porque sería la educación la que habría de establecer fronteras cualitativas entre uno y otro, y no la capacidad de llevar a cabo una transformación creativa fundada, intuitivamente en este caso, en la búsqueda y realización estética de un lenguaje personal.

En el caso de las modificaciones que afectaron la subjetividad del narrador (motivos autobiográficos o moralidad social y su punto de vista histórico), se encuentran relacionadas inicialmente con la concepción social de lo que una mujer podía abordar; en otros términos, como Campobello se distanciaba de las convenciones culturales, asunto que se examinó en el capítulo I, se juzgó necesario aminorar o suprimir el resultado de su mirada salvaje, en su original sentido latino, que repercutió en los valores literarios de la época, según se examinará en el capítulo VII, cuando se hayan incorporado juicios provenientes de su recepción.

En 1940, surgió otra cuestión relacionada con la voz narrativa a partir de las modificaciones que sufrió la segunda edición de *Cartucho*, planteada probablemente en 1937 antes de la edición de *Las manos de mamá*: se trataba de dilucidar quién era el narrador de ciertos relatos, porque a través de las modificaciones se alteró la voz narrativa original, trasladándola al personaje de la madre, por lo que no se trató, como han pretendido demostrar algunos estudios atentos solamente a las reediciones, de una estrategia discursiva original de Campobello, del indistinto paso de la primera persona a la tercera con la niña como receptor de los relatos de la madre.

El traslado tuvo como origen las correcciones ya estudiadas en este capítulo y su función fue distanciar las alusiones históricas que podrían serle cuestionadas directamente a la persona de Nellie Campobello, para ponerlas en boca del personaje de la madre, que en la vida real ya había fallecido. Este paso, finalmente, nunca podrá ser descifrado en *Las manos de mamá*, puesto que Campobello no nos legó su versión iniciada en 1934, porque se ha inferido, con suficientes fundamentos, su previa revisión por parte del escritor Martín Luis Guzmán.

Por último, si el lector se compromete a seguir la voz narrativa desde la perspectiva de que se trata de una niña o desde una adulta que finge ser niña, cae en la trampa de diferenciar emociones de la niñez de emociones adultas por la medida de la edad: el mundo emotivo carece de ella, no depende del tiempo cronológico, y lo que puede diferenciarse es que su objetivación depende de lo que el ser humano desea realizar y lo que la sociedad, en su moralidad, admite como posible. El mito de la infancia prístina sostiene una visión paradisiaca del ser humano, siempre en busca de su realización erótica, y lo mengua en su libertad de elegir sus actos.

De la lectura detenida de las variantes introducidas en el texto original, se aprecia que no siempre fueron necesarias ni pertinentes y que el criterio varió de relato en relato; esto es, la obra se leyó a pedazos sin una concepción integral que hubiera planteado, dado el caso, cuáles eran los desatinos generales, cómo se enmendarían y en qué casos.<sup>20</sup> Por otra parte no se puede atribuir a Martín Luis Guzmán la total responsabilidad de ellas, aunque se integrará una razón válida, de orden estética, cultural e histórica,

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, en "Las cartucheras de 'El Siete'", hubiera bastado con reacomodar a la mitad del texto el orden de unas cuantas oraciones, para que se aclarara la temporalidad en el relato.

relacionada con los valores literarios y culturales vigentes en la época, que habrá de superar el aspecto meramente personal de su consejo y que será expuesta en la Segunda Parte del capítulo VII. Otra razón que esgrimimos en este momento, es que Nellie Campobello aceptó las modificaciones propuestas en sus escritos, y al haberlo hecho, las hizo suyas también; pero como éste no es un juicio del que dependa la salvación o la condena de ninguno de los dos escritores, también tendrá que descargarse a la escritora de una sumisión personal. Campobello, por su parte, también propuso, libre y arbitrariamente, algunas modificaciones que nadie hubiera podido proponer sino ella, porque concuerdan con su manera de escribir y su visión de la vida, y porque en tales agregados, que obviamente son los visibles, volvía a tejerse lo destejido en otros relatos, y es lo que también fija otra pauta para explicar por qué en varias ocasiones no se estableció un criterio general de aplicación de las modificaciones.

En el espacio de su creación verbal, ella declaraba apegarse a la verdad y se sentía consciente de escribir un testimonio histórico; en ello se detecta la necesidad de ser creída, que ignoramos si guardó alguna relación consigo misma, pero indudablemente estuvo conectada con la causa villista, por ello es dable atribuirle una conciencia respecto de lo que fue el villismo desde su base popular. Por los fuertes rasgos autobiográficos de su obra, su lector escuchó a la autora a través de su personaje literario --la niña protagonista-- tan emotiva y tanática la una como la otra, con lo que captó un personaje verosímil y extraño: aquí la escritora estuvo consciente de haber ocultado la verdad respecto a sí, pero funcionó para la literatura, porque creó un personaje original y fascinante que revelaba la perversidad infantil, que no es sino la perversidad humana expuesta sin pudores. Probablemente Guzmán, a la vez que se sintió seducido por el lenguaje, sugirió la eliminación de imágenes de un realismo descamado; la autora, por su parte, con seguridad se resistió a eliminar lo que le resultaba indispensable histórica y emotivamente, y los flancos por los cuales debió ceder en aceptar las modificaciones autobiográficas, fueron el de la moralidad y el de su entrega afectiva a Francisco Villa y a su madre, que fueron los puntos en que contundentemente aceptó ser corregida.



## CAPÍTULO V

### LAS MANOS DE MAMÁ 1937 Y SUS VARIACIONES EN 1949

#### I. ACTUALIZACIÓN DEL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS PARA 1937

Las obras más significativas dentro de la narrativa de la revolución, fueron a partir de 1932: *Tierra y El indio* de Gregorio López y Fuentes, 1935; *Apuntes de un lugareño y Desbandada* (1935), de José Rubén Romero; *Ulises criollo* (1935), de José Vasconcelos; *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno, y de Mariano Azuela, *El camarada Pantoja*. Entre este grupo se aprecia que ahora escriben escritores que no participaron en el movimiento; para esta época la narrativa de la revolución prohió otros espacios de expresión, pues brotaría la novela cristera y la indigenista, entre las que sobresalieron: *La virgen de los cristeros* (1934) de Fernando Robles y *Los cristeros* de José Guadalupe de Anda (1937), y tocante al tema indigenista, a las de López y Fuentes y de Magdaleno, se sumaría *El indio* de Eduardo Luquín (1932). Una desconocida novela, *Pan negro* (ca. 1936), de Marcelo Devars, planteó la lucha de clases, quizá como manifestación de la literatura proletaria. Debe recordarse que en materia de cuento, 1934 fue el año que cerraba un ciclo en su proceso de maduración, abordado en el capítulo II.

#### 2. 1937: PRIMERA EDICIÓN DE LAS MANOS DE MAMÁ

*Las manos de mamá*, segunda obra narrativa de Campobello, terminó de imprimirse el 16 diciembre de 1937, bajo el sello de Editorial Juventudes de Izquierda, aunque se ignora de cuántos ejemplares constó la edición, podría asegurarse que a lo sumo constó de 300 ejemplares. La principal característica de *Las manos de mamá*, la constituyen sus dieciocho relatos y el *hai-kai* en lengua tarahumara que los precede, a manera de epigrafe, con su versión en español: "Tu cara de luz, madre/ despierta y llora como antes,/ hoy cuando yo te grito". En el "Prólogo" de *Mis libros*, Campobello agradeció a José Muñoz Cota su apoyo para su publicación. La segunda edición de *Las manos de mamá* fue debida a Editorial Villa Ocampo a fines de 1949. Esta edición fue acompañada de alguna buena ilustración de José Clemente Orozco --que había fallecido meses atrás-- y

unos bocetos menores o trazos ingenuos atribuidos en su totalidad a él, lo cual es dudoso; quizá la desaparición de Orozco determinó que era el momento de reeditar la obra y divulgar sus ilustraciones.

### 3. MODIFICACIONES EN LA SEGUNDA EDICIÓN

En principio, la segunda edición de *Las manos de mamá* conservó los mismos títulos, si bien unos cuantos sufrieron leves variaciones. A uno de ellos se le añadió una precisión, de "Cuando la busqué allá donde la vida se le ofreció deshecha por los rifles", pasó a "Cuando la busqué allá donde la vida se le ofreció deshecha por los estragos de los rifles". En el caso de "Amor de madre", originalmente estaba antecedido por "Lo irreal", que parecía ser el título de una nueva sección, que agrupaba algunos de los relatos que estaban a continuación. "Amor de nosotros" transformó un aparente subtítulo en epígrafe, aunque probablemente el caso anterior y éste hayan sido errores tipográficos en la primera edición. La siguiente modificación pertenece a "Los hombres dejaban sus cuerpos mutilados, en espera de la caridad de estas flores sencillas que el invierno de 1910 ensombreció", que perdió lo señalado en negritas. Por último, el relato "El puente", en 1949 se incorporó a "El mudo".

En la lectura de los dieciocho relatos de esta obra se aprecia una actitud híbrida que impide que cuajè a plenitud la sencillez con que ha sido escrita. Es un libro oscilante, marcado por una actitud dubitativa. Diez relatos están centrados en la madre: algunos revelan sucesos autobiográficos de la autora, y otros, su figura en medio del conflicto revolucionario: Consideramos que corresponden al primer grupo "Así era", "Cuando la busqué..."; "Lector, llena de...", "Usted y él", "Amor de ella", "Amor de nosotros", "Su falda" --que sería ubicable también en el segundo grupo--, "Su dios", "Cuando llegamos..." y "Carta para usted". El resto de ellos, corresponderían al espíritu de *Cartucho* por el tema de sus anécdotas. Entre otros puntos, los primeros parecen saldar una deuda con la madre, porque representan una historia de familia que serviría de marco a los relatos que recordaban *Cartucho*. La otra causa de la hibridez de *Las manos de mamá* radica en la indefinición de un estilo de escritura. Los relatos dedicados a la madre parecen haber sido escritos después de que Campobello emprendió una lectura sensitiva de los autores modernistas, y los que recuerdan su primer libro, aunque retoman algunas imágenes naturalistas, no poseen ya el toque de 1931.

## MODIFICACIONES EN LA ESTRUCTURA DE LOS RELATOS

Comparadas con las de *Cartucho*, las variaciones de este nuevo libro son menores; por ello, sólo ejemplificaremos lo necesario. En primer lugar, no existen correcciones en el párrafo inicial, y las que afectaron a algún párrafo intermedio son insignificantes. "Carta para usted" sufre el añadido inmediato de unos párrafos que sirven para reiterar el espíritu del relato. En "Su dios", se intercala una frase en 1949 a su párrafo final que no resuelve la tautología del 1937:

**Era porque las estrellas son.**

**Era por lo mismo que para los ojos de los niños las estrellas son.**

### 1a Final de relato

En este rubro, los relatos que sufrieron cambios más significativos son:

"El mudo": Antes de unir en 1949 este relato con "El puente", su final de 1937 fue ampliado mediante una imagen de contemplación descamada unida al regocijo emocional característico de la autora:

**Cuando se alivió, sonreía. No echaba de menos su mano. Nos dijo a señas que ya no volvería a jugar con balines. Ella había juntado los deditos de su hijo y los tenía guardados. Un día los llevó a enterrar.**

**[Mismo inicio]... y los tenía guardados en un frasco de alcohol donde nadaban como pececillos contentos, seguramente contentos de no acompañar a mi hermano hasta el fin de su vida.**

"Gente de tropa": El párrafo final se alimenta de varias oraciones -- en negritas-- en las cuales destaca un juego que pretende lograr una "agudeza", que no armoniza con su estilo directo:

**¿Cuántas cosas hizo en bien de ellos? Dios lo sabe, Ella y ellos lo saben. Los que fueron son, los que lo ignoran, no eran y no haber sido es como no ser; porque así son estos negocios que el alma gira: no siendo cuando se debe haber sido, es no ser cuando no hay necesidad de ser.**

Los casos en que se añadieron nuevos textos fueron: "Cuando llegamos a una capital", que no merece mayor comentario, y "Lector, llena tu corazón...", al que se le añadieron varios párrafos con una suerte de remembranza lírica mezclada con un tono de oración en que su autora refleja el desamparo y la búsqueda de un ser omnipotente.



## MODIFICACIONES EN EL LENGUAJE

Las correcciones también son menores. En materia de puntuación, sirvieron para aclarar la sintaxis. Se enfatizó el uso de mayúsculas o cursivas en los pronombres *Ella*, *Usted* y en el sustantivo *Mamá*, con objeto de resaltar su importancia para la autora.

### 1a Supresiones o adiciones del lenguaje

"Las barajas de Jacinto": Como conclusión de un fragmento de estilo naturalista, Campobello presenta esta imagen:

"A veces los perros y los niños son iguales. **Pero son mejores los perros.** La desesperación limpia, el verdadero amor, la adoración, **están en los ojos de los perros.**

A veces los perros y los niños son iguales. **Pero los perros no cambian.** La desesperación limpia, el verdadero amor, la adoración, **están en sus ojos.**

La segunda imagen ha encubierto el juicio sobre la superioridad animal. Campobello, desde *Cartucho*, en ciertos momentos admiraba las cualidades de lo animalesco, incluso en el hombre, en cuyas descripciones a veces intenta acercarlo a lo salvaje.

"Su falda": La explicación intercalada en 1949, cancela en el lector su facultad asociativa para integrar por sí mismo la imagen; en las últimas oraciones la visión proviene de Campobello, no así la sintaxis:

Ya estábamos en otra [casa], donde los rieles del tranvía pasaban por enfrente, brillantes, con reflejos largos en forma de puñales.

Ya estábamos en otra, donde los rieles del tranvía **están clavados en el suelo frente a nosotros, brillantes, con reflejos largos en forma de puñales y haciendo una mueca que era una sonrisa despiadada si se la miraba desde la azotea.**

### 1b Motivos autobiográficos e históricos

"Cuando la busqué...": *Las manos de mamá* es un libro que contiene varios relatos en donde el color rojo aparece con primacía, a semejanza de las imágenes naturalistas, y parece estar asociado con la sangre de las venas y con un arreglo facial escandaloso. En el siguiente fragmento, la palabra *espectáculos*, a la que Campobello le daba el sentido de 'paisajes', se sustituirá en 1949 con panoramas, sin mejoría estética:

Oigo que me grita *Ella*, asomada al postigo de la puerta gris [...] Salió otro grito, y otro, para su hija que luchaba, envuelta en la tierra, con sus **espectáculos** rojos y llegaba hasta *Usted* con el

gesto respetuoso de quien está frente a su ídolo. Su grito se perdió para hacer que yo viera que tenía vestido largo, chapas postizas y no existía relación entre esta cara y aquella, roja de sol.

"Amor de ella": Campobello revela las penurias de la revolución en Chihuahua:

Para hacernos felices se olvidaba de **la guerra y del peligro**. Volaba sobre sus penas, **sobre problemas**, como las golondrinas. El hambre se nos iba. ¿Tortillas de harina?, ¿carne asada? Podíamos cerrar los ojos hasta la mañana siguiente.

Para hacernos felices se olvidaba de **aquella horrible angustia creada en los últimos momentos de nuestra revolución**. Volaba sobre sus penas, como las golondrinas **que van al lugar sin retorno, y siempre dejaba de lado sus problemas**. ¿Nosotros? ¿El hambre? ¿Tortillas de harina, carne asada? Podíamos cerrar los ojos hasta la mañana siguiente.

"Su dios": En 1937 se presentó un subtítulo a mitad del relato: "Señala una ruta: la única", que parafraseaba quizá alguna consigna política. Por primera vez emplea el término revolución; habría que recordar que ahora se encuentra al frente de la Dirección de Danza y que ha presentado casi todos sus ballets bajo la influencia populista del cardenismo; en 1949 se aminora el coloquialismo:

El general me dijo: Tengo que ver por ellos. **Al entrar a la batalla, su padre me los encomendaba si acaso él no volvía**. "El padre de mis hijos, le dije, mi compañero, andaba por gusto **en la Revolución**.

El general me dijo: "Tengo que ver por ellos. **Se han quedado sin padre por causa de la revolución**. "El padre de mis hijos--le dije--, mi compañero, andaba por gusto **peleando**.

"La plaza de las lilas": La variación estriba respecto de la identidad de un general que abrazó el carrancismo, pero la sustitución del nombre por un adjetivo socorrido, degrada el texto:

Aquella mañana, con Gloriecita en los brazos, **atravesó las pequeñas calles polvosas** y se fue a ver al Jefe de las Armas. **Maclovio Herrera estaba sentado en una silla**.

Aquella mañana, con Gloriecita en los brazos, **atravesó las calles, chicas y polvosas**, y se fue a ver al Jefe de las Armas. **Un hombre muy malo**; estaba sentado en una silla.

#### 4. LAS MANOS DE MAMÁ: APRECIACIÓN DE SUS CORRECCIONES

En comparación con *Cartucho*, la primera edición de *Las manos de mamá* sufrió pocas modificaciones y puede aventurarse que Martín Luis Guzmán conoció sus borradores. Si la versión previa a su publicación contenía elementos estructurales y de lenguaje similares a los modificados en *Cartucho*, es obvio que se suprimieron. Nótese que en 1949 no existen correcciones en torno a representaciones fonéticas, palabras populares entrecomilladas o sustituidas con vocablos cultos, coloquialismos (sumamente

controlados), elipsis, pleonasmos, digresiones (entró una ridícula nota a pie para sentar la identidad de una persona), y que prácticamente no hay alusiones morales --porque si fue el caso, jamás lo sabremos; en otras palabras, desde la primera edición de *Las manos de mamá* se evitó todo aquello que hiriera el texto, como había acontecido con las correcciones de 1940 sobre *Cartucho*. Hubo el interés de lograr la unidad de efecto o de ambiente que sirviera a cada relato en cuanto a la estructura, que, inseparable del lenguaje, colocaba a Campobello en el camino de someter cada nueva edición de sus textos a nuevas correcciones. Así, la escritora no hubiera alcanzado jamás la perfección esperada del acto de escribir.

Por sus características intrínsecas, *Las manos de mamá* es una obra menor, comparada con *Cartucho*, pues la hibridez en tema y estilo de lenguaje la disminuyeron. Infortunadamente no existen evidencias de cómo la había escrito Campobello entre 1934 y 1936. Sin embargo, puede inferirse que era fuertemente autobiográfico y confesional. Guzmán, reticente a revelar situaciones personales propias, sólo cuando su creatividad las convirtió en motivos estéticos, debió haberle sugerido a Campobello la eliminación de escenas narrativas que abrían, quizá demasiado, la intimidad de su familia en Chihuahua. Por esas razones se explican ciertas incongruencias al interior de los relatos en que su madre fue la protagonista, que algunos críticos identificaron con los términos de "relato fantasmagórico", "tono surrealista" y alguno otro. El origen del cambio en el estilo de Campobello en 1937, no pudo sospecharse en ese entonces, sino que dejaría pistas solamente cuando se reeditó *Cartucho*. En otras palabras, aquello que fue borrado o diluido, produjo lagunas en el texto que sólo encontraron cauce en una interpretación a su vez incongruente, porque las partes con estilo modernista concordaban con algunos tratamientos sentimentales o de disposición colorista, y el estilo inicial de Campobello en *Cartucho*, ahora con mayor flujo oracional, reflejaba temas de horror y descamamiento, propios de ella.

Con todo ello, como un estilo literario corresponde a un contexto estético, histórico y cultural, una recreación de cierto modernismo ya no era lo propio dentro de la creación literaria para 1937, a menos que Campobello se hubiera servido de él para innovar su lenguaje literario, asunto no apreciable en *Las manos de mamá*, y en los momentos en que subsistieron los relatos que recordaban *Cartucho* 1931, el tono brusco de la expresión más pura de Campobello, había adquirido una tersura premonitoria de los cambios de 1940.



## CAPÍTULO VI

### SUS DOS OBRAS EN PROSA DE 1940 Y ÚLTIMOS ESCRITOS

#### 1. APUNTES SOBRE LA VIDA MILITAR DE FRANCISCO VILLA

Nellie Campobello renovó su interés por Francisco Villa en esta obra, que en 1940 estuvo dedicada "Al mejor escritor revolucionario y de la revolución, Martín Luis Guzmán", sustituida en su reedición de 1960 por: "A los niños del norte: Prisioneros de las voces crueles que les roban su alegría". Es una obra de índole testimonial en que la autora se ha apoyado en relatos que le confiaron o en la lectura de algunos documentos de carácter público o privado. Como antecedente de este tipo de obra, se encuentra el casi desconocido *Episodios militares mexicanos* de Heriberto Frías (1901), en que recuenta, por ejemplo, la invasión norteamericana con base en archivos militares; sin embargo, en el caso de *Apuntes...*, el asunto se encuentra conectado con la microhistoria, la historia oral y el recuerdo, y el propio título delimita su materia. Su punto de partida son algunos datos biográficos anteriores a 1912, para proseguir en secuencia cronológica anual la vida militar de Villa hasta el 28 de julio de 1920, fecha en que depuso las armas para retirarse a la vida privada. El rencor que Campobello conservó contra Carranza traspasa la obra; la escritora, que había vivido el desastre de la guerra, mantuvo su fidelidad a Villa "guerrillero" tras su rompimiento con el jefe constitucionalista.

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 corroboraron, primero, la flexibilización oracional, pero sobre todo, imprecisiones históricas.<sup>1</sup> 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. Aunque ya se ofreció en el capítulo IV su descripción de Villa, Campobello toma a legarnos otro fragmento inolvidable, que conserva rasgos de las imágenes de *Cartucho*:

Francisco Villa se enderezó de sobre la peña donde estaba sentado. Había pensado un largo rato, comenzó a andar hacia el campamento. El ritmo de sus piernas nos lo relata el sol: se alargan, se

---

<sup>1</sup> Cfr. Nellie Campobello, "Villa siguió las normas...", *Todo*, 25 jun 1935; "El combate de Tierra Blanca", *Todo*, 9 jul 1935; y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México, EDIAPSA, 1940, p. 42 y 53.

encogen, y así otra vez. Se paró frente a sus hombres, llamó a sus jefes, habló con ellos. Luego fija sus ojos color de cobre en las caras de sus muchachos. Estos lo miran: sus manos quietas, sus piernas enmitazadas parecen arrugarse de espera. El Jefe, parado allí flexiona una pierna, va a hablarles: algo acerca de la guerra contra Carranza. Algo de la muerte de éste. Villa dijo muchas palabras, que no se recuerdan exactas, pero la contestación de los muchachos fue ésta: "Sí, estamos dispuestos". "Bueno, cuélenle, que nos vamos luego, luego". El sol se había comido las piernas de Villa. Ya no se alargaban y se encogían. Ahora sólo eran ruido entre las yerbas. Volvió a su peña y esperó. Aquella noche iban a lanzarse en su último vuelo. Y en verdad, la caballería increíble volaba sobre la arena blanca del desierto. (El desierto se antoja el lugar propio de los hombres, eleva la potencia moral hasta más allá de la sonrisa y las lágrimas). La cara del hombre de las mitazas venía adelante. Sus ojos dorados se entrecierran y recogen la distancia a lo lejos. Nada ve; percibe, adivina. Las pezuñas de su caballo remueven la arena. Atrás sólo queda un hilo de polvo, largo como el infinito, ondulante como el viento.<sup>2</sup>

Ermilo Abreu Gómez escribió al respecto una nota en que destacó que "no era una escritora de tipo femenino, [posee] sobria cultura, no titubea en el uso del idioma".<sup>3</sup> Pese a tal opinión, se intuye que *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, no gozó de una respuesta amplia en su época. El adelanto de su biografía novelada a partir de 1937, por parte de Martín Luis Guzmán, quizá haya saturado la curiosidad inmediata del lector medio, pero también debió causar algún revuelo en los sectores enemigos de Villa, pues se sabe que protestaron por diversos medios. El libro de Campobello, entonces, parece haber nacido en el ojo de la tormenta y no corrió con suerte literaria, pese a que existen buenos momentos en él. Finalmente, dentro de su reedición en *Mis libros*, sufrió algunos cambios que no alteraron sustancialmente su estilo.

## 2. RITMOS INDÍGENAS DE MÉXICO

Fruto de largos años de observación del movimiento del cuerpo, en que Nellie Campobello era una autoridad, como se aprecia en la lectura de *Cartucho*, este libro, desconocido entre los literatos, puede considerarse un ensayo descriptivo sobre el movimiento del cuerpo en la danza indígena y su interpretación, en que se abordan, entre otros, ritmos michoacanos, yucatecos, tarahumaras y yaquis. Este libro se gestó los tempranos años de los treinta, cuando ella y su hermana, con quien comparte el crédito: "... recorrerían centenares de escuelas en todo el país, en primarias, secundarias, normales y profesionales, donde con el ejemplo y la práctica enseñaban a bailar las danzas netamente mexicanas. Las jiras fueron agotadoras, pero en cada una de ellas las hermanas Campobello aumentaban su acervo de conocimiento sobre los ritmos

<sup>2</sup> Nellie Campobello, *Op. cit.* p. 201.

<sup>3</sup> Ermilo Abreu Gómez: "Villa en la historia y en la leyenda", *Romance*, núm. 18, 15 nov 1940, p. 18.

autóctonos e iban perfeccionando la escuela pura del ballet mexicano."<sup>4</sup> Las hermanas debieron tomar apuntes para crear las coreografías de los ballets mencionados en el capítulo II.

De no haber escrito este libro, se hubiera borrado en la memoria de la investigación artística, una aportación que registraba una significativa manifestación artística de la cultura indígena, en que se conjuntan el cuerpo con la música, el vestuario, los cantos o parlamentos cuando es el caso, y esencialmente, su visión del mundo, así haya sufrido la influencia de occidente en diversos momentos. En otro aspecto, puede considerarse un documento estético y antropológico en defensa del arte indígena, puesto que reprueba las actitudes folklóricas que recaen en lo pintoresco y plantea, por otra parte, el nexo entre sus ritos originales y su religiosidad; en su natural silencio, el indígena de México, "habla más claramente con el cuerpo que con la lengua", expresaron las Campobello.

Sin despojarse de cierta rigidez idiomática, Nellie Campobello desde *Cartucho*, había observado el movimiento del cuerpo, por ello, en esta obra captó el ritmo de músculos, miembros y figura en general, por ejemplo:

Camina el yaqui con los pies un poco abiertos y apoyándose casi completamente sobre la parte exterior de ellos y en el talón. Al andar, el yaqui dobla un poco más que la otra la rodilla de la pierna que no avanza, y de ese modo su cintura adquiere un movimiento tan especial, que en el acto surge de allí un ritmo vivo y enérgico que comunica a toda la figura movimientos quebrados enteramente propios. Sucede también que hay un marcadísimo balanceo que el yaqui imprime a su andar y que eso viene a ser en el yaqui una de sus expresiones plásticas más características. En la vida diaria, igual que en la guerra, los movimientos del cuerpo del yaqui son siempre rápidos y enérgicos. La actitud de sus brazos es en todo momento expresiva. Movimientos precisos, tensión nerviosa, ademanes bruscos como de animal siempre alerta parecen ser la actitud y el dinamismo a que el yaqui da vida constantemente, hasta cuando se hunde en la mayor quietud. Se comprende por todo lo anterior que en las danzas que el yaqui ejecuta, los quiebros del cuerpo bruscos y rápidos, semejen relámpagos o líneas en zig-zag, y que estos giros profundos altemen con pausas en que toda la tensión y el alma del danzarín parecen quedarse estáticas y en acecho.<sup>5</sup>

### 3. ÚLTIMOS ESCRITOS (1942-1968)

Después de 1940 sólo se conservan tres documentos de Campobello: una reseña sobre danza (1942), su prólogo a *Mis libros* (1960), y un texto didáctico (1968) no importante. El primero corresponde a la reseña sobre la presentación de Irina Baronova y Anton Dolin en el ballet *Copelia*, en el que existe ritmo,

<sup>4</sup> Anónimo, "La escuela de Ballet de la Ciudad de México", *Tiempo*, 12 dic 1955.

<sup>5</sup> Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, EDIAPSA, 1940, pp. 157-9.



marcado por varias reiteraciones que denotan un trasfondo literario. Como en *Cartucho*, es el cuerpo masculino el que la atrae: "Dolín, joven de cuerpo y de espíritu, que cruzaría a menudo como una ráfaga, como un zig-zag de perfección de formas varoniles [...], que en traje blanco, su figura adquiere líneas perfectas".<sup>6</sup>

El "Prólogo" de *Mis libros* posee cierto carácter biográfico y en algunos momentos se refiere a su creación artística, tanto en lo que concierne a la danza como a su oficio literario. Su estilo representa la prosa fluida, construida con una sintaxis cuidadosa, algún uso verbal, "fuime", propio de literatos del siglo XIX, que no pertenece a su estilo, en que aparecen además, reminiscencias modernistas, por ejemplo:

El graznar de estos pavos o su canto me sobrecogió, otros pavos reales aparecieron en las imágenes que yo temía, éstos habían sido de tal esplendor que el recuerdo se grabó en mí. También recordé que fue una mañana de invierno cuando a través de los pavos reales miraba yo el sol, sol que ellos, en sus paseos, en lo alto de la pared, me tapaban. [...] Siempre pienso en ella: mi preciosa rueda ardiente. ¿Quién puede arrebátarmela?, me digo en secreto según surge en la azul distancia del cielo azul del desierto. Mi espejo movió sus aspas de luz dorada y aparecieron como un relámpago aquellas yeguas brutas azotadas por unos hombres que las hacían correr en círculo hasta aquietarlas.<sup>7</sup>

Campobello concluyó con dicho "Prólogo" su quehacer literario; en 1965 poseía los siguientes manuscritos: *Arandela* (Poemas); *Danzas de México*, *Isadora Duncan y Svétlov*; *Historia de la danza en México*; *José Clemente Orozco y el ballet* y *Ballet de la Ciudad de México*, de acuerdo con lo que consignan en sus trabajos dos investigadoras,<sup>8</sup> pero su contenido no fue descrito, por lo que pudo suceder que la escritora los haya mencionado sin mostrárselos, y, si efectivamente existieron, quizá se hayan extraviado cuando ella desapareció.

<sup>6</sup> Nellie Campobello, "Teatrales. *Copelia* en el Ballet Theatre", *El Universal Gráfico*, 4 septiembre 1942, p. 22.

<sup>7</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Cía. General de Ediciones, 1960, p. 30.

<sup>8</sup> Reseñados por Emilia Elena Martínez Reynosa, *Nellie Campobello y su obra literaria*, Tesis FFyL, UNAM, 1965, p. 119; en la entrevista del 14 de julio de 1977, Campobello le ratificó su existencia a Valeska Strikland Nájera, "La obra de Nellie Campobello", Thesis Ph. D., Chicago, Northwestern University, 1980, p. 15.

## CAPÍTULO VII

### LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE *CARTUCHO* Y *LAS MANOS DE MAMÁ*

#### **Primera Parte: EL DESAFÍO DE *CARTUCHO* 1931**

##### Introducción

En este capítulo se dará curso a la crítica suscitada por la obra de Campobello, una de las intenciones de la investigación, pues se juzgó que aclararía por qué una prosa intensa a pesar de su imperfección, no había provocado una valoración justa. Las referencias hemerográficas iniciales con que se contó fueron de difícil acceso la mayoría de las veces, pues con frecuencia sus datos carecían de alguna precisión y por otra parte, hubo algunas en que no pudo comprobarse su existencia, lo que en su caso se advierte. En cuanto a referencias bibliográficas en el cuerpo de manuales, historias, recopilaciones, no existía un criterio en su selección, pues a veces aparecía la mención del nombre de Campobello en obras que no aportaban nada a la literatura, sino que eran de índole de difusión casi social. En lo que toca a obras diversas sobre la literatura de la revolución mexicana, preferimos incluir solamente aquellas que superaban un enfoque onomástico o monográfico de la escritora, cuando se apreciaba que sus autores habían leído la obra, y no solamente transcribían opiniones previas o mal leídas, como sucedió con la opinión de Adalbert Dessau sobre Campobello, reconvenido en este asunto en algunos artículos críticos. Antes de proceder al análisis de la crítica, se ha juzgado necesario incluir una apreciación del debate en torno a nacionalismo y universalismo, contemporáneo a la circulación de *Cartucho*, que ubicará con mayor precisión el contexto de su recepción inicial.

##### 1. 1932: DE NUEVO, LOS EMBATES DEL NACIONALISMO

Tras la polémica de 1925, las discusiones sobre la literatura pervivieron *a sotto voce* en torno a lo nacional y lo universal, lo real y lo imaginativo, lo viril o lo afeminado. El tono creció, a nuestro parecer,

cuando el maxmato decidió tomar las riendas de la educación artística e impulsar una manera de creación artística, tal como fue examinado en el capítulo II. De hecho, el "Concurso de la novela nacional" fue el primer aviso enviado a la sociedad artística en general y a la literaria en particular, y quien, en el punto álgido asumió --*motu proprio*-- la visión oficial, fue el escritor agorista Héctor Pérez Martínez en un artículo suyo de mayo de 1932. Más que un repaso de los señalamientos en contra de su postura, materia en otros escritos, interesa, a mi juicio, ubicarlo como representante de una mentalidad de esos años, en que es observable el conflicto de la identidad frente a la creatividad (lo femenino) y la asunción de lo extraño o despojo de atavismos o fronteras (la universalidad) que se incrusta en una clase media o pequeña burguesía, respaldada por un título universitario y con ambiciones políticas, intelectuales y artísticas. Estas circunstancias corroboran la pervivencia de alguna de las facetas de la polémica de 1925, que ahora reaparecía dentro de las esferas oficiales. Quienes detentaban en estos momentos algún poder, y recuérdese cómo se festinaba el fin de Contemporáneos, esgrimieron puerilmente la cuestión de la virilidad como calificativo de valores estéticos; esto es, la falta de uniformidad, la distinción, la otredad, atenta contra lo propio, contra lo nacional. El Estado, cuestionado por cuantos acontecimientos críticos habían ocurrido en el país en los últimos cinco años, y con el ánimo de proteger sus determinaciones políticas y económicas, tendió la red de las tesis nacionalistas, pero el arte, inaprensible en redes, fronteras y ambiciones, envió su respuesta por letra de Alfonso Reyes. Acogiéndose al sentimiento de López Velarde, exhalando por instantes una cólera aquilínea y resplandecientemente universal, Reyes asentó:

Porque tampoco hay que figurarse que sólo es mexicano lo folklórico, lo costumbrista o lo pintoresco. Todo esto es muy agradable y tiene derecho a vivir, pero ni es todo lo mexicano, ni es siquiera esencialmente mexicano. La realidad de lo nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto, porque está en vías de clarificación...<sup>1</sup>

y determinaba la literatura mexicana como "la suma de las obras de los literatos mexicanos. Mientras mejores sean las obras, tanto mejor para México, pero en esto cada uno hace lo que puede. El verdadero problema es la calidad, porque la calidad sólo es voluntaria hasta cierto punto", y valoraba: "En cuanto a mis simpatías personales en la hora que vivimos --para que nadie diga que me escabullo-- las doy

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes "A vuelta de correo" en A. R. y Héctor Pérez Martínez, *A vuelta de correo*, México, UNAM-Universidad de Colima, 1988, p. 39; las citas subsecuentes corresponden a pp. 36-7 y 43.



equitativamente a todos los bandos, dondequiera que hallo buena calidad".<sup>2</sup> Las fórmulas de cortesía de la respuesta y las que mutuamente brotarían en las cartas subsecuentes, cubrieron con tono caballeresco la disparidad de opiniones, pero es claro que la cuestión no se resolvió en ello, de hecho, con habilidad e independencia, Reyes, embajador en Brasil, enviaba un mensaje al Estado en nombre de la literatura y el arte mexicanos: "Que no vengan, ahora, en nombre del Santo Oficio, a cerrarme las entendederas".

Ocurría la polémica en el momento en que Contemporáneos se había resquebrajado y se entrevé que se intentaba su alejamiento de puestos de influencia cultural. El personaje en quien se centró la discusión a partir de marzo de 1932, fue José Gorostiza,<sup>3</sup> cuya respuesta a "¿Está en crisis nuestra literatura de vanguardia?", cuestión lanzada por Alejandro Núñez Alonso, desató encontrados vientos; por ello, en aquellos informes gubernamentales examinados en el capítulo II ni siquiera era mencionado; zarandeado, se aisló para concebir el poema más alto de nuestra literatura de siglo XX.

Ocurría, también, cuando *Cartucho* salía a romper sus lanzas con un lector --culto o popular-- que no poseía la amplitud del pensamiento de Reyes para detectar "la suma de las obras" o para sentir que lo regional de una obra era, así mismo, tanto como lo nacional en términos de Reyes y López Velarde, en que la intimidad se presentaría acendrada, por tratarse de una creación que recurría en su lenguaje, tema y tradición a un tiempo y espacio menor. Conviene recordar en este momento que en 1931 Carlos González Peña había revalorado *Astucia*, de Luis G. Inclán, en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, apoyando sus argumentos en torno a los valores literarios de su expresión mexicana.

Resta comentar que en septiembre de 1932, Héctor Pérez Martínez, Hernán Robleto, Rafael F. Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Francisco López Guerrero y Alejandro Núñez Alonso, publicaron un manifiesto que proponía la eliminación de ciertos vicios en la nueva literatura mexicana, como el preciosismo (o literatura sin sexo) y el autoctonismo (literatura obrerista, enclenque, desprovista de savia humana), y se visualizaba en el criollismo la oportunidad de sustentar la doctrina literaria de México, en que se encontraría un valor de invención con que quedaría vinculada al sentido de la patria, para concluir:

---

<sup>2</sup> Reyes, amistoso, sostuvo este punto de vista ante la literatura proletaria. Cfr. L. Turrent Rozas, *Obra completa*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1973.

<sup>3</sup> José Gorostiza, *Obra poética*, México, SEP-UNESCO, 1988, p. 311 ss.

Cuando esta realización sea un hecho tal vez no podremos ofrecer a los vanidosos una antología de perfecciones académicas, pero se advertirá en nuestras manos, pobre, florecido y oloroso, el espíritu de nuestra cultura: es decir, un enjambre de abejas indias con nombre español.<sup>4</sup>

El argumento, sin explicitarlo, se apoyaba en las reflexiones de Samuel Ramos sobre lo criollo y, finalmente, se exhortaba al cambio en términos de orden, organización y vigilancia acordes con una jerarquía estatificadora y no con los términos que el arte requiere. Con esa propuesta, los nacionalistas intentaban hacer las paces con los "universalistas", aunque finalmente no cesaron en reafirmar que aquella literatura que no fuese claramente patriótica, como la de los Contemporáneos o la realista social, tampoco tendría un valor artístico.

Por su parte, Ermilo Abreu Gómez al año siguiente de estos sucesos y con relación a ellos, dirigiría una carta a Alfonso Reyes, publicada en varios números de *Crisol*, en que exponía su tesis sobre la literatura necesaria a México, que explicará su posterior interés en la obra de Campobello:

Es necesario crear la literatura escrita sobre las bases de la literatura hablada. La literatura vanguardista que impugnamos --no obstante los méritos de sus autores, no obstante la calidad de sus obras-- no corresponde a la idiosincrasia de nuestro medio [...]. Esta literatura apoya sus disciplinas exclusivamente en doctrinas *escritas* contenidas en otras literaturas [...]. La literatura que deseamos ver organizada en nuestra patria, es aquella que, aprehendiendo su savia del *hablar* popular, logra, dejándose ganar por la mecánica de una transformación de sus valores propios, producir la expresión escrita, con ritmos y matices adecuados a nuestra mentalidad y a nuestra sensibilidad. Sólo partiendo de la literatura hablada puede desprenderse la literatura escrita propicia y digna de una nación que alcanza ya su edad madura. Esta es mi fe.<sup>5</sup>

## 2. CARTUCHO Y LA RESPUESTA DEL LECTOR DE 1931 A 1940

Al iniciar este estudio, el destino de los mil ejemplares de *Cartucho* 1931 surgió como una interrogante al ser detectado el silencio que se guardaba con respecto a una creación que difería sustancialmente en relación con las obras que se escribían en ese momento, fuesen de carácter innovador o tradicional. La inquietud se adensaba al observar que en su reedición, pese a correcciones y modificaciones, tampoco fue digna de alguna crítica que ubicara la obra en la historia de la literatura mexicana. Como

<sup>4</sup> Ermilo Abreu Gómez, "Gaceta de Letras. La nueva literatura de México", *El Universal Ilustrado*, 15 sept 1932, p. 19.

<sup>5</sup> Ermilo Abreu Gómez, "Doctrina literaria I", *Crisol*, núm. 56, 1933, T. 5, p. 107.

información adyacente, el ejemplar consultado de la primera edición, perteneció a Celestino Herrera Frimont, cuentista de la época.

El prólogo de List Arzubide representa la primera reacción de su lector:

Con qué maravillosa simplicidad, única en la historia de nuestras letras, Nellie Campobello nos hace trepidar de angustia frente al panorama de la muerte de que se nutren sus ojos infantiles y esto explica a nosotros, los hombres de este día, por qué, 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*. Integrales saluda a las empresas del mundo con el guantelete de hierro de este libro, que por ser de mano de mujer, está limpio de desmesuradas ambiciones, pero seguro de su signo creador.

En su momento de aparición, acompañaron a *Cartucho* contadas referencias; la primera, inmediata, pertenecía a Alfonso Núñez Alonso, de *El Universal Ilustrado*:

... y como la propia autora, este *Cartucho* revolucionario y mortal va vestido de seda, como si se tratara de una edición primorosa de temas eróticos intrascendentes.[...] Con aquellos renglones rescató del olvido fisonomías, nombres y frases. Ahora, al repasar de nuevo aquella libretita de sus "fusilados", encontró interés en las páginas: Y así sale *Cartucho*. Sin preocupaciones literarias ni gramaticales. Sin intenciones deliberadas. Visiones vírgenes de ojo infantil que mira curioso y que hace un guiño al sonar un disparo. [Transcribe "Los hombres de Urbina" a continuación].<sup>6</sup>

En 1932, una anónima reseña declaró: "La biblioteca que dirige el notable escritor mexicano Germán List Arzubide, hácenos llegar un nuevo meritorio libro: *Cartucho*, original de Nellie Campobello. Esta hembra singular revélase escritora originalísima, personal. Documentariamente en lo trascendental y en el aire de subconciencia que flota de página a página, el volumen caído en nuestras uñas, viene al pértigo de aquel "Café de Nadie", monumento literario de Arqueles Vela."<sup>7</sup>

Dos fichas bibliográficas aparecieron, una, en *El Libro y el Pueblo* y otra, en un acuse de recibo del Instituto Iberoamericano de Berlín.<sup>8</sup> Campobello reveló en 1958 a Emmanuel Carballo que Rafael Heliodoro Valle había comentado su libro en 1932: "La anécdota está limpia de malicia, el recuerdo dilata su pupila

<sup>6</sup> A[lejandro] N[úñez] A[lonso], *Cartucho*, *El Universal Ilustrado*, 5 nov 1931, núm. 756, pp. 28-9. El artículo resalta el físico de Campobello, su actitud parlanchina sin límite, "siempre vibrante y apasionada por motivos estéticos de plástica, de ritmo". Se advierte que ella promovía su libro y mentía: "El desconcertante cabecilla [Francisco Villa] la enseñó a montar a caballo y a tirar con rifle". Núñez Alonso provocó parte de la polémica en torno a los Contemporáneos, cfr. nota 4.

<sup>7</sup> "Papel Impreso", *La Razón*, 8 oct 1932, p. 1. De fotocopia de archivo. Se desconoce sitio de edición.

<sup>8</sup> "Últimos libros mexicanos o sobre México", *El Libro y el Pueblo*, SEP, 1o. mar 1932, p. 35; *Revista Ibero Amerikanisches Archiv*, Berlín, Año VIII, núm. 3, oct 1934, respectivamente.



espantada, el episodio fulgura como metralla en los campos donde el héroe mitológico pasó a carrera tendida".<sup>9</sup>

*Revista de Revistas* reseñó en 1932 las obras recientes de Mancisidor, López y Fuentes, Muñoz y Azuela, incluyendo las portadas de sus obras *La asonada*, editada también por Integrales, *Campamento*, *Vámonos con Pancho Villa* y *La luciérnaga*,<sup>10</sup> pero *Cartucho* no fue aludido. Por su parte, el crítico Antonio Acevedo Escobedo, realizó un pequeño comentario sobre Ediciones Integrales, pero ignoró a *Cartucho*.<sup>11</sup> Meses después, *Roberto el diablo* preguntó a Campobello sobre la naturaleza de sus sueños. Como entrada a su respuesta, el entrevistador dispuso que:

Nellie Campobello es, en su ideología, un fruto exquisito y amargo a la par de la civilización moderna en que triunfa el *sex appeal*. Manchas sombrías y destellos luminosos se alternan en los abismos de su "yo". Tal vez por ello no le ha bastado el arte de la danza para exteriorizar sus inquietudes anímicas y ha derivado su actitud mental hacia los escarceos literarios.<sup>12</sup>

En 1935, la profesora de la UNAM Berta Gamboa de Camino publicó el ensayo "The novel of the Mexican Revolution",<sup>13</sup> desconocido en español, en que otorgó a *Cartucho* espacio similar al que dedicó a las obras de Azuela y Guzmán como escritores de un primer período de esa narrativa; observaba lo que se transcribe a continuación:

... se llama *Cartucho* y está contruido por una serie de pequeños capítulos, cuadros plásticos, vivido y trágico, en el cual la autora relata los recuerdos de su infancia en un campo revolucionario en un pueblo norteño. Escenas, soldados y líderes, acciones espeluznantes, están relatados con emoción intensa, con trazos enérgicos, en un lenguaje cargado de tragedia. Es una suerte de épica de la novela revolucionaria, ingenua, ruda, a veces incorrecta, pero real y viviente, con aliento, plena de sentimiento humano y un profundo *pathos* que nace del contraste entre la materia trágica

<sup>9</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ermitaño-SEP, 1985, p. 417. Campobello guardaba algunos recortes recopilados por Felipe Segura Escalona, que integró su expediente en el Archivo CENIDI-INBA. La cita parece provenir de una reseña efectuada por Valle en *Excélsior* del 6 jul 1932, no localizada en esa fuente; sin embargo, puede confiarse en Campobello, porque Valle escribía con distintos seudónimos en diversos periódicos.

<sup>10</sup> Roberto el diablo, [Roberto Núñez y Domínguez] "El problema del libro mexicano", *Revista de Revistas*, núm. 1155, 3 jul 1932.

<sup>11</sup> Antonio Acevedo Escobedo, "Hoy", *Revista de Revistas*, núm. 1159, 31 jul 1932.

<sup>12</sup> Roberto el diablo, "Con qué sueña usted", *Revista de Revistas*, 1165, 11 sept 1932.

<sup>13</sup> Berta Gamboa de Camino, "The novel of the Mexican Revolution", en *Renasant Mexico*, Ed. Hubert Herring y Herbert Weinstock, New York, 1935. pp. 258-74. El ensayo se presentó en el Seminario anual del *Committe on cultural relations with Latin America* (México, ca. 1934), en que participaron: Moisés Sáenz, Antonio Espinosa de los Monteros, Carlos Chávez, Luis Cabrera, Ramón Beteta y varios norteamericanos. El ensayo contiene aciertos y juicios inteligentes; por ejemplo, señala que su título es "solamente provisional" y enjuicia las características de las obras publicadas a la fecha. Se desconoció en español a pesar de que era útil para conocer la visión del momento sobre Campobello, al menos. Cfr. Nota núm. 39 sobre su vida profesional.

y la inocencia de los ojos infantiles que sostienen la obra, ojos hechos, como aquellos de otros niños, para observar el circo o algunas marionetas.<sup>14</sup>

Esta fue la primera crítica que provino del medio académico y por infortunio no incidió en el medio literario de México porque su trabajo se presentó en un seminario cultural patrocinado por una institución norteamericana. Aunque breve, el juicio de Gamboa de Camino fue concienzudo y, paradójicamente, fue una mujer universitaria de los años treinta, quien extendió sobre *Cartucho* un juicio que contenía suficientes elementos para que no se le hubieran escatimado méritos a su autora.

Ese aquel mismo año de 1935, en Santiago de Chile, el catedrático Juan Uribe-Echevarría<sup>15</sup> escribió un extenso ensayo sobre los escritores del tema de la revolución que fue divulgado en México sólo hasta 1954. Se detectó que su estudio sembró el interés en varios investigadores y escritores de diversas nacionalidades, porque aparece citado como fuente en diversas historias o ensayos sobre la literatura mexicana o hispanoamericana publicados tanto en Europa como en Estados Unidos e Hispanoamérica. En ocasiones, los historiadores solamente glosaron las percepciones estéticas del profesor chileno, por ello se eludió mencionar obras que no aportaban un juicio original sobre la autora.

El ensayo de Uribe Echevarría es una fotografía literaria de la creación mexicana del momento; ilumina también sobre las relaciones de los escritores nacionales con sus amigos del continente, y, en especial, el interés que dispensaron los críticos chilenos a nuestro quehacer artístico. Un poco de historia no lesiona nuestros intereses, más bien los aclara: Desde 1928 la Universidad de Concepción publicaba en su revista *Atenea* ensayos sobre nuestra literatura o artículos de autores mexicanos de distintas facciones. La presencia de los estridentistas y los escritores proletarios, fue posible por las ediciones de List Arzubide y la de Turrent Rozas; la revista *Contemporáneos* había sido objeto de difusión en aquel país, y finalmente, los narradores de la revolución se habían infiltrado a través de las obras de Azuela y Guzmán, que por sus amplios tirajes y aun sus traducciones a distintas lenguas, abrieron cauce para que se conociera a Gregorio López y Fuentes, Xavier Icaza, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello --a quien dedicó páginas que no se le

---

<sup>14</sup> Bertha Gamboa de Camino, *Op. cit.* p. 268. Traducción personal.

<sup>15</sup> Juan Uribe-Echevarría, "La novela de la revolución mexicana", Ed. y nota de Andrés Henestrosa, *Las Letras Patrias*, núm. 4, oct-dic 1954. Publicado originalmente como "La novela de la Revolución Mexicana y la literatura hispanoamericana actual", por *Anales de la Universidad de Chile*, año XCIII, núm. 20, 4o. trimestre, 1935. Algún ejemplar de la revista debió llegar a México, pero no gozó de amplia difusión para haber apoyado a Campobello.

concedieron ni en el país--, José Mancisidor, Francisco Sarquís, Cipriano Campos Alatorre, Hernán Robleto y a un puñado de cuentistas proletarios. La parte que Uribe-Echevarría otorgó a Campobello había sido publicada originalmente en la revista *Atenea* en 1934, como ocurrió desde un año atrás con los otros autores, de manera que al conjuntarlos en un ensayo, se difundió en *Anales de la Universidad de Chile*.

Mediante variadas citas textuales, entre otros juicios que se yuxtaponen a continuación, Uribe-Echevarría calificó a Campobello de pequeña Plutarco que:

Ha hecho una de las novelas más finas y poéticas sobre la revolución mexicana. *Cartucho* es un conjunto de estampas; sus personajes son de juguetería, se acostumbra a sus fusilados y los quiere a su manera. Maneja con cierta cruel inocencia un material humano tan violento. Más que macabro, el relato se torna superrealista. No es el autor el que va hacia los acontecimientos y en busca de personajes, sino que son éstos los que se han metido en su vida privada. El estilo es siempre ingenuo, sintético, precioso. Nellie Campobello no agrega un nuevo tipo de novela de la revolución mexicana, sin embargo, su actitud y su realización novelesca son enteramente originales y personales<sup>16</sup>.

Vito Alessio Robles, ensayista e historiador originario de Coahuila, externó en 1936 un juicio equilibrado: "Su bello libro de intensos bocetos revolucionarios, *Cartucho*, me encantó, pues lo devoré con deleite y admiré su concisión, su estilo cortado y tajante y la garra de la escritora que, aunque gentil por femenina, ase con energía".<sup>17</sup> La índole del testimonio acusa en Alessio Robles una lectura fiel, al no incomodarle ni su lenguaje ni su vigor, creemos que se debió a su inserción en la cultura del norte; ante su respuesta, comenzó a integrarse otra faceta del problema: *Cartucho*, en su identidad regional, pertenecía a otro país, el México del norte, a cuya cultura e historia se le ha impuesto la visión del altiplano.

En el prólogo a *Mis libros*, Campobello referiría años más tarde que también escribieron sobre él Carlos Noriega Hope y Emilio Abreu Gómez,<sup>18</sup> y que Gregorio López y Fuentes le externó: "*Cartucho* está en mi biblioteca en un lugar que conquistó desde que llegó a ella". La autora prosigue recordando que hubo otro tipo de comentarios: la calumniaron y le negaron el saludo: "pues no querían nada con la defensora de bandidos. Me defendí todo lo que pude y demostré mi desinterés al servir a causas que se podían considerar pérdidas de antemano, aunque sé que el haber escrito aquellas páginas fue útil para la historia, ya que no

<sup>16</sup> Juan Uribe-Echevarría, *Op. cit.* pp. 61-5.

<sup>17</sup> Vito Alessio Robles, "Las memorias dictadas por el Gral. Francisco Villa", *Todo*, núm. 151, 28 jul 1936, pp. 9-10.

<sup>18</sup> Quizá hubieran escrito por 1932 o 1933 porque Noriega Hope falleció en 1934.



para la leyenda de la revolución; había cumplido con un deber".<sup>19</sup> Sustentados en su apreciación, puede elucubrarse que su identidad con el villismo fue la causa más visible de las reclamaciones que posiblemente recibió, pero en realidad, con excepción de Alessio Robles, nadie externó un juicio sobre su lenguaje, que era lo que desconcertaba en contraste con los cánones de la época y especialmente al provenir de una mentalidad que debía haberse apegado a lo que se valoraba como femenino.

En 1938 aparecería una reseña que Martín Luis Guzmán dedicó a *Las manos de mamá* que incluía, a la vez, su opinión sobre *Cartucho*:

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 revolución, vista y sentida por el alma de una niña como espectáculo natural cotidiano, casi hogareño, que desconcertaba y arrollaba la vida en las pequeñas ciudades del Norte.<sup>20</sup>

La segunda edición de *Cartucho* en 1940, no provocó ningún impacto en artículos, notas o reseñas bibliográficas; la irrupción de una Campobello con dos libros más en ese año, *Apuntes sobre la vida de Francisco Villa*<sup>21</sup> y *Ritmos indígenas de México*, siguió la suerte del primer libro; la situación pudo haber provocado alguna sorpresa incómoda y la respuesta fue de tacañería intelectual al menos para declarar los desacuerdos respecto de cualesquiera de sus obras.

En 1941, Ernest Moore<sup>22</sup> publicó una vasta recopilación bibliográfica sobre la novela de la revolución mexicana; en su prólogo Moore considera que Azuela, Guzmán, López y Fuentes, Muñoz, Mancisidor y Romero "son los más altos valores" de ella, y en segundo rango nombra a Ferretis, Magdaleno, Icaza y Robleto. Investigador acucioso, tuvo el cuidado de recurrir a numerosos archivos personales y bibliotecas de diversos confines, para cubrir una información extensa y valiosa. La lectura de su catálogo arroja luz sobre varios puntos, entre ellos cómo interesó esta narrativa a escritores, críticos e investigadores

<sup>19</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*, México, EDIAPSA, 1960, pp. 26-7.

<sup>20</sup> Martín Luis Guzmán, "Nellie Campobello y *Las manos de mamá*", *Revista de Revistas*, 20 mar 1938.

<sup>21</sup> Ermilo Abreu Gómez publicó la reseña "Villa en la historia y en la leyenda", *Romance*, núm. 18, 15 nov 1940, p. 18, aludida en el capítulo VI.

<sup>22</sup> Ernest Moore, *Bibliografía de novelistas de la revolución mexicana*, México, s.i., 1941.

de los Estados Unidos y de Hispanoamérica. En particular, la difusión en el vecino país fue fructífera desde la aparición de *Los de abajo* en 1926. Lo atestiguan múltiples tesis y ensayos que se dedicaron al ciclo en general o a sus más destacados exponentes. Indirectamente dichos trabajos debieron dejar pistas sobre Campobello, aunque también hubo algunas referencias específicas a ella, a veces sólo mediante su apellido, o en alguna ocasión recibió más líneas, como fue la publicación de una reseña en el *New York Times Book Review*,<sup>23</sup> de un fragmento de *Cartucho* traducido por Langston Hughes, y varias alusiones más, que parecen estar referidas a esta obra, dado que *Las manos de mamá* circularía hasta 1938. Por lo anterior deducimos que en tal labor de la crítica norteamericana se encuentran las bases de la atención que se prestaría de nuevo a Campobello en las décadas venideras, según se detallará poco más adelante.

### 3. LAS MANOS DE MAMÁ Y LA RESPUESTA DEL LECTOR DE 1937 A 1950

La aparición de *Las manos de mamá* en 1937, se decía, había resultado un éxito: "Cuando corrió la voz de que se trataba de una obra excelente, ya era tarde para adquirirla: se había agotado la edición. Desde aquellos tiempos, los gustadores de la literatura mexicana se han preguntado cuándo se haría una segunda edición que les permitiera leer y poseer el anhelado libro".<sup>24</sup> F. Rand Morton en su estudio publicado en 1949, declaraba que esta obra "Se encuentra ya sólo en los puestos de libros de ocasión de La Lagunilla. Sin embargo, en el año de su publicación gozó este librito de gran popularidad. Debido a su mínima impresión, sólo cayó en manos de los aficionados a la nueva literatura mexicana. Pero como fue circulado por ellos entre familiares y amigos, quedó muy leído y bien conocido; dio a Campobello su renombre de escritora de que actualmente goza".<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Frank C. Hanighen, "Pancho Villa and his newest Boswells", *New York Times Book Review*, 13 nov 1932, (Campobello y Muñoz). "Fragmento de *Cartucho*", *Bulletin of the American Friends of Mexican People*, Nueva York, Verano 1937, núm. 4, pp. 3-5, Trad. L. Hughes. Cfr. Ernest Moore, *Op. cit.*; Carmen Romero James, "Novelas, novelistas y cosas novelables" en *Correo*, Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana. Washington, DC. 1937 (Sept 1936, núm. 8 pp. 4-6). Se refiere a Azuela, Guzmán, López y Fuentes, Icaza, Muñoz, Mancisidor, Campobello, Campos Alatorre. John E. Englekirk la mencionó en su introducción a *Los de abajo* (Nueva York, 1939), y probablemente aparezca en los artículos de Isaac Goldberg y Elizabeth Henry que consigna Moore en su obra.

<sup>24</sup> Anónimo, "Amor en el torbellino", *Tiempo*, 17 feb 1950, p. 29.

<sup>25</sup> F. Rand Morton, *Los novelistas de la revolución mexicana*, México, Cultura, 1949, p. 162.

La primera nota que recibió *Las manos de mamá* apareció en *Revista de Revistas* en la columna "Libros de 1937" y rezaba: "Cierra esta somera reseña bibliográfica el último libro aparecido en 1937: *Las manos de mamá*, del que es autora Nellie Campobello y en cuyas páginas aromadas por el amor filial nos da un emocionado panorama de lo que fue su infancia en las fronterizas tierras chihuahuenses"<sup>26</sup>. Ermilo Abreu Gómez la calificó como una obra de fisonomía por su espiritualidad, que obligaba al lector a detenerse para recobrar la emoción, y concluía afirmando: "El libro de Nellie Campobello es una pequeña obra maestra --sobria, casta y honda-- de uno de los mejores poetas de México".<sup>27</sup>

El libro también fue abordado por tres escritores de significativo peso en nuestras letras. El primero es el crítico Francisco Monterde, que opinó:

*Las manos de mamá* prolonga el libro anterior, sin que el tono varíe, como si estas páginas autobiográficas fueran una continuación de aquéllas. Una continuación en la cual se enfoca, preferentemente, una figura, en vez de pasear el reflector de persona en persona. [...] Tal vez por tratarse de *ella*, la ternura es más honda y la emoción, frenada a tiempo, presta a lo escrito un nuevo matiz, diferencial de ambas obras literarias. Indudablemente que la escritura es ya más dueña de su técnica y su prosa ha ganado, en cuanto a la precisión del ritmo. Así, aunque en *Las manos de mamá* se hable otra vez de *Cartucho*, el lirismo que corre por sus líneas en las cuales se exalta una figura amada, la sobria descripción, el toque pintoresco acentuado con justo laconismo, hacen que el conjunto supere a lo realizado anteriormente por Nellie Campobello.<sup>28</sup>

Martín Luis Guzmán, tras aludir a *Cartucho*, como se transcribió tres páginas atrás, se refirió a la nueva obra. En su juicio sobresale lo siguiente:

Ahora, con *Las manos de mamá*, esas cualidades de la joven escritora se corroboran y se afirman, y acaso expliquen en mucha parte el caluroso acogimiento dispensado a esta tercera obra suya, que ha venido a ser en pocas semanas un éxito de librería, lo que conviene anotarse y comentarse. Porque en un medio editorial como el nuestro, más interesado en lo que hierde que en lo que restaña, resulta confortante advertir cómo de pronto aparece una obra inspirada en la devoción, y cómo apenas nacida, su resonancia es bastante para que haga surgir aún voces apasionadas que la nieguen. *Las manos de mamá* es un poema escrito en prosa, es decir, en palabras de sílabas no contadas y de acentos no medidos, pero que, aparte estas circunstancias exteriores son palabras de lenguaje característicamente poético por su eficacia estética y conmovedora. En todo momento la forma traduce el fondo con la manera peculiar de la poesía. La pintura que este libro nos hace de la imagen de una madre --de una madre como seguramente hubo muchas en lo más secreto del

<sup>26</sup> Anónimo, "Libros de 1937", *Revista de Revistas*, núm. 1441, 2 ene 1938, pp. 24-5. Menciona obras de Monterde, González Obregón, Valle Arizpe, Ortiz Hernán y López y Fuentes.

<sup>27</sup> Ermilo Abreu Gómez, "*Las manos de mamá* de Nellie Campobello", *Letras de México*, núm. 24, 1o. feb 1938, p. 4.

<sup>28</sup> Francisco Monterde, "La actualidad literaria", *Letras de México*, núm. 23, 16 ene 1938, p. 4.



heroísmo revolucionario-- es una obra maestra por la hondura de la emoción y por el dinamismo del relieve.<sup>29</sup>

Despertado su interés por el haikai inicial de *Las manos de mamá*, el poeta José Juan Tablada le dedicó una crónica; se transcribe lo medular de su apreciación:

De Nellie Campobello acabo de leer el reciente libro, bárbaro, a pesar de sus delicadezas; rudo, no obstante sus conmovedoras melodías; dislocado, maguer su armonía esencial. Pero bien hayan los libros rudos, bárbaros y dislocados, hoy que suelen producirse otros pretenciosos e inánimes [...] y la matrona surge en fuga por los pueblos asolados por el villismo, amparando a sus hijos. Con qué contagiosa emoción describe la autora los episodios domésticos de la familia trashumante y el hogar hecho pedazos [por medio de] una dulce poesía con fragancias salvajes de árbol destrozado [...]. De ahí su redolencia selvática y esos broncos acentos líricos de ábrego en los resinosos pinares norteños. Y de allí también su pristinidad emotiva [...] y ese feliz impresionismo con que, breve y justa, logra expresar y pintar".<sup>30</sup>

La segunda edición de 1949, suscitó en Carlos González Peña la siguiente apreciación, no exenta de su buen juicio:

Siendo este libro pequeño, nos impresiona como algo desordenado y caótico. Todo al primer ver, es allí deshilvanado y confuso. Hechos, figuras, paisajes, apuntan apenas para desvanecerse luego. Diríase un sueño, con todo lo que los sueños tienen de confusión, de irrealidad. Un perfil aquí, una escena allá, que iluminan y a poco se oscurecen. Ausencia --al parecer-- de concatenación, de lógica trabazón. Un sueño, pero en ello reside, precisamente la originalidad y belleza del relato.<sup>31</sup>

Una tersa reseña bibliográfica, anónima, publicada en la revista *Tiempo*, respondió a la edición de 1949. Resaltaba el ambiente poético o de ensueño predominante en el libro, la atemporalidad y espacialidad ambigua, su "neta mexicanidad" en la trabazón de hechos, personas y topografía y su carácter dramático en ciertos capítulos; por último, retomó el asunto con el que la obra conmovió desde 1937: el contraste entre "la vida agitada y peligrosa de entonces, mientras se evoca el terciopelo de unas manos maternas, acariciadoras y laboriosas".<sup>32</sup> Esta nota, sugerida quizá por Guzmán, fue precedida por otra, que reseñaba la inclusión de Campobello en la antología *Escritores contemporáneos de México*, publicada en Estados Unidos y dedicada a estudiantes del español.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Martín Luis Guzmán, *Op. cit.*

<sup>30</sup> José Juan Tablada, "Un haikai tarahumara", *Excélsior*, 22 mar 1938, p. 5.

<sup>31</sup> Carlos González Peña, "La tragedia en unas manos", *El Universal*, 13 jul 1950, p. 3.

<sup>32</sup> Anónimo, "Amor en el torbellino", *Tiempo*, 17 feb 1950, p. 29.

<sup>33</sup> Paul Rogers, *Escritores contemporáneos de México*, Boston-NY-Chicago, Houghton Mifflin Co., Riverside Press, 1949.

#### 4. 1950: LIBROS QUE ABORDARON LA OBRA DE CAMPOBELLO

Se ha tomado el año 1950 como eje para recobrar lo que dos estudios, publicados en México en esos años, señalaban en torno a Campobello. El primero es el de F. Rand Morton, que escribió lo siguiente sobre su estilo:

En *Cartucho* el estilo ya se halla acabado y desarrollado; será el mismo que empleará en su segundo libro. Es precisamente por este estilo por lo que Nellie Campobello merece ser apreciada y colocada juntamente con los primeros escritores mexicanos, ya que muy pocos no se han satisfecho en manejar un estilo ordinario y muy común entre los literatos; ella misma ha intentado forjar un estilo nuevo que parece estilo sin estilo. Las frases contienen una falta absoluta de literalismo. Son como esqueletos sin ninguna ornamentación. Se leen, se tienen que leer, como si fueran lenguaje hablado y, si uno se fija sólo en la puntuación, se encontrará extraviado. Son sobre todo, frases claras y directas. No sólo en su contenido ideológico, sino en su forma son sumamente sencillas. Por su brevedad, su manera objetiva y hasta brutal, [los cuadros] impresionan al lector. A menudo este estilo se vuelve difícil de entender y confuso. Pero siempre tiene una espontaneidad y sencillez que lo distingue de otro cualquiera. De lo dicho, las dos "novelas" no deberían considerarse como novelas, sino como una forma de literatura semejante a la de las *belles lettres* muy rara vez intentada en México. En los dos libros el nuevo estilo "no gramatical" y sin ninguna fluidez se asemeja a la vez a la poesía más que a la prosa. No sería difícil considerar los capítulos como breves poemas en prosa, cuyo propósito es más bien el de hacer sentir al lector que hacerle ver o entender<sup>34</sup>.

De la reflexión sobre los juicios de Morton, nos atrevemos a afirmar que aprehendió los meollos de la escritura de Campobello pero no quiso dirigir su juicio hacia una ubicación literaria concreta de su escritura.

El segundo pertenece a Manuel Pedro González, que en unión con el de Morton, marcó un momento de la crítica sobre la novela en México. González, profesor hispano-cubano adscrito a una universidad californiana, externó algunos juicios sobre Campobello. Reconoce "cierta innegable originalidad" en *Cartucho*, "libro desconcertante y de ingrata lectura". El crítico acierta cuando declara que su estilo "se ha infantilizado ex-profeso y su originalidad se reviste de cierta incongruencia y arbitrariedad bien estudiada para dar la impresión de los relatos infantiles". Como él estudió la primera edición, supuso que la segunda, ya con diez años, guardaba el mismo contenido, afirmó que su modalidad estilística "tiende a aproximarse a la narración hablada, procurando reproducir la locuaz arbitrariedad y la ausencia de lógica y de

---

<sup>34</sup> F. Rand Morton, *Op. cit.*, pp. 163-5. Morton registró en su bibliografía la edición de 1931.

ordenamiento de ideas que caracterizan la parlería de los niños". Por último, sostuvo una visión tradicional respecto de la mujer escritora:

La nota más sobresaliente y desconcertante de estas historias de Nellie Campobello, es la insensibilidad --real o fingida-- de la autora frente a los horrores que pinta. Es éste un aspecto poco menos que repugnante por lo inhumano y terrible. Ni por un momento se conmueve la narradora ante las atrocidades que con morbosa delectación y pertinacia nos refiere. ¿Cómo explicar esta fría indiferencia en una mujer y esta sostenida persistencia en pintarnos escenas de barbarie en las que ella parece experimentar un deleite de oscuro origen sádico, sin que jamás percibamos un estremecimiento de horror ni la más ligera vibración cordial?<sup>35</sup>

## 5. 1958: CRÍTICA Y RESEÑAS A PARTIR DE LA EDICIÓN DE CASTRO LEAL

### *Las ediciones de 1958 y 1960*

Hasta 1958 el punto de partida de los escasos comentarios que suscitó la obra de Campobello fueron las dos ediciones de cada una de sus obras, cuyos tirajes, salvo el de *Cartucho*, pudieron ser apenas de unos 300 ejemplares, lo que explicaría, por una parte, su inexistencia en bibliotecas especializadas, pero también dirigiría la cuestión hacia quién llegó a leerlas. Sin duda, no puede inferirse que un tiraje restringido signifique una escasa oportunidad de lectura, pero una valoración adecuada puede provocar la impresión de un nuevo tiraje. Para recibir el primer reconocimiento al lado de escritores consagrados, Nellie Campobello debió aguardar casi treinta años, cuando sus dos obras fueron incluidas en *La novela de la revolución mexicana*.

La edición, que tuvo lugar en 1958, se debió al crítico Antonio Castro Leal y fue patrocinada por la casa Aguilar. Probablemente la edición se haya gestado por una solicitud gubernamental, ya que en el contexto son visibles sus ingredientes políticos y nacionalistas, pues la celebración del cincuentenario de la revolución de 1910, se encontraba en puerta. Por otra parte, Castro Leal, que, entre otras distinciones, había sido rector de la Universidad y Embajador de México ante la UNESCO, en 1958 se convirtió en diputado, lo cual politizaba más allá de lo cultural cualquiera de sus actividades, máxime si guardaba cierto parentesco

---

<sup>35</sup> Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951, pp. 288-90.



político,<sup>36</sup> con Adolfo López Mateos, presidente de la República de 1958 a 1964, año en que coordinó, a su vez, la edición de *La novela del México colonial*. No puede eludirse que uno de los méritos editoriales de *La novela de la revolución mexicana* fue mantener a un conjunto de escritores en la mira del público, que de otra manera, salvo los más renombrados, corrían el riesgo de permanecer en estanterías privilegiadas. La inclusión de Campobello al lado de las mejores plumas de la narrativa de la revolución mexicana en la edición de 1958, obró como una alerta sobre una obra que permanecía acallada casi desde su nacimiento y que había sido relegada cada vez más, fuese por las nuevas técnicas literarias o por las arrolladoras personalidades que destacaban a fines de los cincuenta en las páginas de la literatura de México.

La posibilidad de una nueva lectura de Campobello se gestó, paradójicamente, en el extranjero. Debe reconocerse que desde el punto de vista de la divulgación de la obra literaria mexicana, el trabajo de Castro Leal fue fundamental para un lapso creativo de la literatura mexicana; si lo juzgamos desde el indudable prestigio de la casa Aguilar, la obra fue surtida a numerosos países y bibliotecas, y si sostenemos su faceta política, la edición también rindió frutos, porque el gobierno de México debió enviarla como un obsequio de la celebración de la gesta de 1910 a los países con quienes mantenía relaciones diplomáticas, generosidad explicable en un presidente que gustó de estrechar lazos internacionales. Por uno y otro lado, la edición, efectivamente, tuvo resonancia, pues por cualquier motivo que se consulte una bibliografía sobre novela mexicana, siempre aparecerá la edición de Castro Leal; sólo así se explica que nuevos historiadores o críticos de la literatura hispanoamericana, a partir de los años sesenta enlistaran a Campobello o le dedicaran líneas en sus libros; entre muchos otros, la rusa Vera Kuteishikova<sup>37</sup> escribió un ensayo en 1960 y Marta Portal, española, la abordó en 1980.<sup>38</sup> En suma, reitero que a Castro Leal debe abonársele la extensa labor de divulgación en favor de la literatura mexicana que efectuó a lo largo de su vida.

En su edición, Castro Leal alude a su deuda con el trabajo universitario de la profesora Berta Gamboa de Camino, esposa de León Felipe Camino. Por tratarse de una profesora de la Facultad de

---

<sup>36</sup> Su sobrina, hija de su media hermana (Castro Valle), casó con el camarógrafo Gabriel Figueroa Mateos, primo hermano de Adolfo López Mateos. El crítico seguramente también trató al futuro presidente desde los años veinte.

<sup>37</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 119-26. Kuteishikova publicó *La novela realista mexicana del siglo XX* en Moscú.

<sup>38</sup> Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Filosofía y Letras, doctorada en Cornell University, y de la primera crítica con prestigio académico que se refirió a Campobello en 1935, según se precisó en su momento, la circunstancia obliga a un testimonio sobre su olvidada labor, pues a su muerte, en 1957, dejó inconclusa su *Antología de la novela de la revolución mexicana*,<sup>39</sup> con un preliminar suyo, que fue el punto de partida del crítico, según lo declaró.<sup>40</sup>

Erudito incansable, Castro Leal debió considerar el respaldo crítico otorgado desde 1935 por Gamboa de Camino y Uribe-Echevarría; el del escritor Martín Luis Guzmán para la edición de sus libros a partir de 1940, que obró, junto con su crítica, como un reconocimiento tácito; y el de varias obras de los años 50 y el de la *Antología* de Gamboa de Camino. Salvaba así, el prestigiado profesor, una actitud de olvido de la que él mismo había formado parte, pues, recordemos, años atrás, por 1934, cuando él era Jefe del Departamento de Bellas Artes, sin duda conoció a la autora -- que trabajaba en la Escuela Nacional de Danza-- y su *Cartucho*, pero no eran, todavía, los tiempos propicios en vista de que Castro Leal se encontraba dedicado a investigaciones sobre poesía, aunque también pudo ocurrir que la presencia del estilo literario propio de la época le haya impedido aquilatarla.

La selección de Castro Leal sobre la novela de la revolución, sin embargo, no satisfizo algunas expectativas; en primer lugar, heredó el título del ensayo y curso de la profesora Camino, al que ella calificó de "provisional" para su contenido, porque sembró un término que lesionó la apreciación clara de la materia literaria, puesto que no significa lo mismo novela que narrativa, y no a todas las obras puede otorgárseles el título de novela. Por otra parte, injustamente se excluyó al cuento, que contaba con exponentes de prestigio, lo que hubiera generado un impulso crítico. En su momento, Emmanuel Carballo fundamentó sus objeciones a la obra<sup>41</sup> y a lo largo del tiempo han surgido otras opiniones en su contra.<sup>42</sup> Si bien aportó una

---

<sup>39</sup> Berta Gamboa de Camino, escritora y maestra, n. en 1888 en México, DF. Doctorada en Cornell University, New York; casó con León Felipe en 1924, con quien tradujo al español a Waldo Frank. Profesora de inglés y Secretaria del Consejo Técnico de la Escuela Normal Superior de la Universidad Nacional. Profesora de Literatura y de Novela de la revolución mexicana en la Escuela de Verano de la UNAM (donde quizá hubiese conocido a Campobello), en que prestó ayuda para tesis (al menos entre 1945-48) y destacó por su labor mexicanista entre los extranjeros asistentes a esos cursos. Información de la *Enciclopedia de México*, de un pie de foto de *El Universal Ilustrado*, 6 oct. 1932, p. 38, de varias tesis de la FFyL y de un allegado a ella. Morton la mencionó en su libro. A su muerte, su marido cedió los derechos de su estudio y antología.

<sup>40</sup> *La novela de la revolución mexicana*, Sel., introd. y notas de A.C.L., México, Aguilar, 1991, p. 13. Castro Leal comete, desde la edición de 1958, una imprecisión histórica: denomina a la Universidad Nacional Autónoma de México, "Universidad Nacional de México".

<sup>41</sup> Emmanuel Carballo, "La novela de la revolución", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 586, 6 jun 1960, p. 4.

caracterización general, que podía ubicar a un lector medio, y ordenamientos cronológicos y onomásticos útiles, no se cuestionó qué representaba esa narrativa realista a poco más de treinta años de aparición, ni elaboró una crítica nueva respecto de los autores, sino que, conservadoramente, mantuvo el mismo tipo de valoración que había ejercido respecto a las numerosas obras que prologaba para la colección "Escritores Mexicanos" de la casa Porrúa, pues fue más amigo de la literatura del siglo XIX que de la del XX, con excepción de Martín Luis Guzmán.

En lo relativo a las dos obras de Campobello, la edición de 1958 siguió los textos de 1940 y 1949, respectivamente, pero no respetó la disposición gráfica de un relato independiente por página, condición que rige su fragmentariedad original; que al menos debió advertir en una nota, y por otra parte, introdujo algunos cambios en su vocabulario, por desconocimiento del léxico regional y de la cultura del norte; por ejemplo: *zapetitas*, dim. de *zapeta*, lienzo de la vestimenta tarahumara, por extensión, pañal, que es su sentido en *Cartucho*, sustituido por "zapatitas"; *mayos*, indígenas de Sonora y Sinaloa, sustituido por *mayas*, de Yucatán. Sin embargo, acertó en configurar los corridos en líneas versales, que en las ediciones originales aparecían a renglón seguido, a pesar de que el ritmo y las rimas lo demandaban a voz en cuello. En la presentación sobre las dos obras de Nellie Campobello, Castro Leal consignó lo siguiente:

Es fácil adivinar el poder de su vocación literaria al conocer a la niña que recogió en su memoria esos perfiles elocuentes, esos chispazos de humanidad que representan sus libros[...]. Captados por la certera memoria infantil de Nellie, desfilan hombres buenos y malos, apóstoles espontáneos y jefes sanguinarios, los que quieren gozar de la vida y los que sienten venir la muerte [...]. 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. Esa visión objetiva, natural, impávida, ha pasado a un estilo breve, ceñido, pintoresco, en cuyas frases cortas y a veces lapidarias hay sentido reconcentrado, concisión popular y emoción cristalizada. *Cartucho* presenta, en una serie de pequeños cuadros sucesivos, escenas y personajes selectos que ilustran la vida revolucionaria en el norte de la república; lo presenta como si un reflector fuera enmarcando en su círculo luminoso, sobre la oscuridad de un inmenso campo de batalla, los momentos más impresionantes, más significativos, más conmovedores. Su presencia [de la madre] en *Las manos de mamá*, irradia ternura y da a la prosa del relato un tono lírico de ensoñación, de recuerdo repasado en un monólogo interior. Nellie ya no es la niña inocente e insensible que registraba con asombrosa impassibilidad visiones de crueldades y violencias; ahora ha nacido a la sensibilidad, y, como en una cera tibia, la vida va grabando delicadamente en su alma nostalgias, efusiones, ternuras, sentimientos. Su madre tiene las mejores virtudes de la

---

<sup>42</sup> Por ejemplo, Jorge von Ziegler, "Novelistas o novela de la revolución mexicana", *La palabra y el hombre*, Xalapa, ene-jun 1985, pp. 128-32.



buena madre mexicana, que se funden en un sacrificio total y gustoso por los hijos [...]. *Las manos de mamá* viene a rematar con una meditación enternecida los cuadros de violencia de *Cartucho*; son una misma obra, una misma vida que recoge las experiencias más amargas en un jugo de consuelo y de dulzura.<sup>43</sup>

En 1960 Campobello concertó con EDIAPSA la integración del volumen *Mis libros*, que reunió, por fortuna, su obra publicada de 1929 a 1957, con excepción de *Ritmos indígenas de México*. En ella se respetó la original fragmentación y sirvió de punto de comparación con la edición de 1958, incluso en cambios de puntuación, esta vez mínimos, y la recomposición --desafortunada-- de "Nacha Ceniceros".

Atento a las novedades literarias, Emmanuel Carballo entrevistó a Campobello en 1958<sup>44</sup>, lo que le permitió conocerla sin que se mostrara tan arisca como solía serlo. Carballo logró penetrar un tanto en su peculiar madriguera y transmitió la visión de una mujer aislada, con singular fuerza y manías insólitas; por otra parte, continúa recordándola en sus columnas periodísticas. De aquella entrevista extraemos lo siguiente:

Nellie Campobello es, en la literatura mexicana contemporánea, una figura aislada. Lo peculiar de su sensibilidad y de su estilo la instalan en un sitio aparte. Su obra no entronca, visiblemente por lo menos, con nuestras más visibles corrientes narrativas; por otra parte, su obra no influye en las de los nuevos escritores. El único parecido que encuentro a sus libros es con su autora: y es tan grande que deja de serlo, se convierte en copia, en plagio. Plagian, principalmente dos de ellos: *Cartucho* y *Las manos de mamá*, los acontecimientos significativos y triviales de la infancia de Nellie Campobello.<sup>45</sup>

Una reseña anónima respondió a la edición que conjuntaba poco más de treinta años de quehacer dedicado a las letras; ha sido atribuida a Abreu Gómez, colaborador de la revista en que se publicó:

Nellie Campobello reúne todas sus obras en este volumen. Ojalá que con este motivo la crítica preste mayor atención a la extraordinaria calidad de tan insólita escritora. [...] Posee el instinto del idioma. Puede estar segura de que su estilo es superior al de muchos escritores contemporáneos de México y aun de otros lugares de América. [...] Yo creo que aún no se hace la verdadera crítica del arte literario contemporáneo. Los buenos prosistas no abundan en la actualidad; [...] en México apenas si logro descubrir, en primerísimo lugar, a Martín Luis Guzmán, y después a Alfonso Reyes. La prosa de Nellie Campobello no desmerece en nada al lado de estos excelentes escritores que menciono. Llamen la atención, por su fuerza, por su equilibrio, dos partes: el *Prólogo*, que es un milagro de introspección y de gran estilo, y los capítulos dedicados a Francisco Villa, donde el héroe adquiere novísima dimensión.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Antonio Castro Leal, *La novela de la revolución mexicana*, México, SEP-Aguilar, 1988, Tomo II, pp. 923-5.

<sup>44</sup> Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965, pp. 325-38. La entrevista apareció en el suplemento *México en la Cultura, Novedades*, núm. 486, 6 jul 1958, p.1.

<sup>45</sup> Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ermitaño, 1979, p. 409.

<sup>46</sup> Anónimo, "Libros. Nellie Campobello", *Política*, 10 dic 1961, p.79.

Las repercusiones de la edición de Castro Leal, la entrevista de Carballo y la edición de *Mis libros*, fueron tres sucesos que subrayaron la importancia de esta autora y de allí en adelante se aseguraba que su obra resultara perceptible para la crítica, que, pasada la euforia de los primeros años del *boom* latinoamericano, comenzaría lentamente a recuperarla.

## 6. LA CRÍTICA UNIVERSITARIA NORTEAMERICANA 1970-1995

Como consecuencia del comentario del párrafo previo, la crítica más temprana, constante y señalada, provino de varios profesores norteamericanos que a partir de 1970 volvieron a interesarse en su obra. Gary

D. Keller fue el primero que abordó *Cartucho* en un estudio sobre el niño en la revolución mexicana:

*Cartucho* es una malla de fragmentos donde se entrelazan los acontecimientos más violentos y cotidianos con los problemas "existenciales" de una niña que anhela comprender la realidad que la rodea. Aunque parezca irónico, la infancia de Campobello fue afortunada porque los sucesos atroces de esos días marcaron imborrablemente su memoria, por lo cual su creación, *Cartucho*, tiene una veracidad y espontaneidad muy diferente a la obra del artista adulto quien es, por tanto, casi necesariamente moralista y evaluador. En el sentido psicológico *Cartucho* es un documento auténtico de la visión infantil de un trastorno social. Su alta fidelidad a los recuerdos más remotos es impresionante y merece sumo elogio la disciplina y honestidad de la autora al traspasarlos del mundo infantil a la página escrita sin distorsiones ni estilizaciones.<sup>47</sup>

Entre 1979 y 1981, Gabriela De Beer, profesora de *The City College* de City University of New York, escribió tres artículos en que abordaba a la narradora, entre ellos el más representativo fue: "Nellie Campobello, escritora de la revolución mexicana";<sup>48</sup> en que expone algunas cuestiones sobre su estilo y sus temas, además de que enlista las historias de la literatura hispanoamericana en que la autora es mencionada.

Considera De Beer que:

La obra de Campobello es impresionista, casi fotográfica y palpable por su estilo recortado, nítido e incisivo. Encaja dentro de una de las manifestaciones más típicas de la literatura de la revolución: las memorias o la estampa. Impresionan al lector por el austero realismo de los episodios de *Cartucho* donde la vida, la muerte, la violencia y el saqueo tal y como los soldados y generales marchan a la lucha armada. *Cartucho* y *Las manos de mamá* perduran precisamente

<sup>47</sup> Gary D. Keller, "El niño en la revolución mexicana: Nellie Campobello, Andrés Iduarte y César Garizurieta", en *Cuadernos Americanos*, núm. 3 may-jun 1970, pp. 142-51.

<sup>48</sup> Gabriela de Beer, "Nellie Campobello, escritora de la revolución mexicana", *Cuadernos Americanos*, núm. 2, mar-abr 1979, pp. 212-19. De los restantes, uno, "La revolución en la narrativa de Campobello y Poniatowska", *La semana de Bellas Artes*, INBA, 28 ene 1981, pp. 2-5, selecciona lo ya expuesto en éste. El otro, "Nellie Campobello's Vision of the Mexican Revolution", *The American Hispanist*, IV (Mar-Apr 1979), pp. 34-5, no localizado, probablemente similar al primero.

porque en ambos la escritora ha yuxtapuesto el horror y la ternura, la belleza y la fealdad, el caos y la tranquilidad.

En 1980, Valeska Strickland Nájera presentó como tesis doctoral en la Universidad de Northwestern, "La obra de Nellie Campobello"<sup>49</sup>, revisada desde la perspectiva de datos biográficos, tema, procedimientos narrativos, etc.; es un trabajo cuidadoso y metódico, aunque algo rígido, que abarca la totalidad de los escritos de Campobello y sus ediciones, cuyo objetivo fue salvar el vacío en torno a su obra y que se valorara en Hispanoamérica, pero más bien contribuyó a su focalización entre los investigadores norteamericanos. Aunque revisó primeras ediciones, las modificaciones las atribuyó al deseo de la autora por mejorar su estilo. Como parte de su trabajo, entrevistó a la autora en julio de 1977; fue, quizá la última o la única persona especializada en literatura que accedió a su archivo.

El profesor de la Universidad de Houston, Dennis J. Parle escribió un ensayo en 1985<sup>50</sup>, que por su concisión, ubica de inmediato su estilo, ofreciendo juicios certeros y sensibles mediante ejemplos pertinentes, habida cuenta de que él trabajó sobre la edición de Castro Leal. Parle señala la perspectiva de un adulto que revive su niñez, dedica varios párrafos a la situación del narrador, descubre el énfasis en la acción dramática más que en la subjetividad emocional, y describe los recursos con que la escritora adereza su obra: sinécdoques, personificación, prosa rítmica sustentada en estructuras paralelísticas, reiteraciones, anáforas, etc.

Sin descartar la referencia a algún aspecto estilístico, la profesora Doris Meyer, de *Brooklyn College*, publicó "Nellie Campobello's *Las manos de mamá*: a rereading"<sup>51</sup>, enfocado desde los estudios de género; ella e Irene Matthews prepararon la traducción de *Cartucho* y *Las manos de mamá*<sup>52</sup> al inglés en 1988, basadas en la edición de Castro Leal. Matthews publicó un ensayo en 1993 sobre la condición de crianza de hijas durante periodos de guerra, utilizando la obra de Campobello como un modelo.<sup>53</sup> Los estudios, por haberse publicado con preponderancia en revistas universitarias en inglés, prácticamente no

<sup>49</sup> Valeska Strickland Nájera, "La obra de Nellie Campobello", Chicago, Tesis Ph. D., Northwestern University, 1980.

<sup>50</sup> Dennis J. Parle, "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Cartucho*", *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 32, núm. 2, 1985, pp. 201-11.

<sup>51</sup> Publicado en *Hispania*, 68, núm. 4 Dec 1985, pp. 747-52.

<sup>52</sup> Campobello Nellie, *Cartucho. My Mother's Hands*, Trans. by Doris Meyer and Irene Matthews. Intr. by Elena Poniatowska. Austin, University of Texas Press, 1988.

<sup>53</sup> Matthews, Irene "Daughtering in War: Two "case studies" from México and Guatemala", en *Gendering war talk*, Ed. Miriam Cooke, Angela Wollacott, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 148-73.



crearon en México un mayor aprecio respecto de Campobello; poco más de la mitad de ellos se enfocaron desde perspectivas extraestéticas y el resto se interesó en cuestiones literarias, si bien todos ellos demostraron que su calidad artística era digna de consideración.

## 7. LA CRÍTICA EN MÉXICO 1958-1995

Aunque se localizó poco más de una docena de artículos periodísticos --la mayor parte de 1985 a la fecha-- que encontraban virtudes en la prosa de Campobello y que aparecerán en la hemerografía consultada, sólo se transcriben en lo medular, aquellos que aportaban conceptos con originalidad o que resultaban representativos de una época o de un espacio literario, a la par de algunos fragmentos de algunos ensayos en que se la abordaba.

Sobre la inclusión de Campobello en *La novela de la revolución mexicana*, la crítica teatral Malka Rabel externó:

Colocada entre gigantes como Azuela, Guzmán y Vasconcelos, las dos obras de Campobello, con su tono menor y sus voces quedas, no desentonan, sino al contrario, resultan aún más insólitas. La literatura de Nellie es como ella misma: insólita y queda, sugestiva, personal y poética, femenina y viril a la vez, a veces salvajemente viril. Todo en esa novela, ¿novela? [*Las manos de mamá*] es sugestión leve. *Cartucho* carece de su lirismo.<sup>54</sup>

En breves notas bibliográficas, Carballo reseñó la aparición de *Mis libros*, en tanto que Rosario Castellanos incluyó someramente el volumen en el recuento de la novelística del año.<sup>55</sup> Ermilo Abreu Gómez, en un extenso artículo publicado en 1970, revelaría ciertos aspectos elocuentes de la escritora que superaban la materia de los abordados en sus anteriores críticas. Enfatizaba la fuerza de su prosa y relataba su impresión personal al escucharle sus historias; por primera vez, Abreu se despoja de la inocuidad que lucía en otros años, para rescatar la calidad del lenguaje de Campobello, el cual, durante los tempranos años treinta, le hubiese servido de ejemplo sobre la creación escrita sobre las bases de la literatura hablada, y

<sup>54</sup> Malkah Rabel, "Nellie Campobello y *La novela de la revolución mexicana*", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 509, 14 dic 1958, pp. 2-6.

<sup>55</sup> Emmanuel Carballo, "Las obras completas de Nellie Campobello", *México en la Cultura*, núm. 608, 6 nov 1960. Rosario Castellanos, "La novela", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 616, 31 dic 1960.

demandar un estudio detenido y serio. Para que Abreu procediera en esta forma debe haber aquilatado, a través de nuevas obras, un giro en los valores de la literatura mexicana. Por ello se transcribe a continuación lo medular del artículo:

... cuando se ponía a contar sus cosas, aquellas tremendas cosas de Durango y de Chihuahua, no tenía cuándo acabar. Un episodio lo hilvanaba con el siguiente[...] y así ensartaba un rosario de sucesos (que también parecían imaginados) y con su voz nos tenía a todos en suspenso. Estábamos pendientes de sus labios.[...] Y el cuento lo continuaba con una precisión, con un orden, con una claridad que nos dejaba azorados. Tiene Nellie una memoria plástica asombrosa. Las escenas que vio en los días de la revolución, no se fueron nunca de sus ojos.[Enseñando el significado literario de la obra de la revolución] repetí no sé cuántas páginas de Campobello. En Nellie me detenía, seducido por una condición insólita en las mujeres: en la tremenda energía de su prosa.[que] reclama un ensayo detenido y completo. Cuando yo leía algunos de sus mejores pasajes, sentía que mis alumnos iban creciendo en silencio y exaltación, [...] tenía que explicarles que aquella poderosa prosa era de una joven escritora dueña de los hechos y dueña, sobre todo del idioma que había oído. [Su prosa] está reclamando desde hace años un estudio técnico para poner de relieve no sólo su maestría, diríamos general, sino también los sabios recursos de su arte que es, al mismo tiempo, producto de su intuición y su estudio. Veríamos entonces, cómo ella ha sabido amalgamar con destreza la lengua hablada con la lengua escrita, amalgama tan perfecta que nunca sabremos distinguir dónde están las junturas ni dónde las fronteras.[...] Leer a Nellie Campobello es leer a uno de los pocos clásicos del idioma que tiene México.<sup>56</sup>

Aunque Rubén Salazar Mallén ya ocupaba un sitio en la literatura cuando apareció el primer *Cartucho*, algo lo llevó a saldar su deuda de cincuenta años, al escribir lo siguiente, entre otros puntos:

...*Cartucho* fue escrito en prosa. En él ya hay garra, vigor. La culminación, sin embargo, llegó hasta 1938, cuando la escritora publicó *Las manos de mamá*, escrito en prosa poética de una notable eficacia por cuanto refleja la ternura y la intimidad. A pesar de que Campobello merecía ya un lugar en la literatura mexicana, no fue tomada en cuenta sino muy secundariamente, hasta que Antonio Castro Leal la rescató. Escasa su obra, no logró el reconocimiento que merecía. Sin embargo, es digna de atención. Tanto *Cartucho* como *Las manos de mamá*, están escritas con una pureza y una especie de candor que las apartan del afán literario. Son, por eso, obras excepcionales.<sup>57</sup>

Para el escritor Alvaro Ruiz Abreu, en *Cartucho*, pieza clave de nuestra narrativa, resaltan sus antihéroos:

...ni Villa, ni sus generales, ni sus tropas, sino tan sólo reconstruye literariamente pasajes de la revolución, su gesto, su mueca, su sombra. Ante el espectro de la muerte, el héroe desaparece de

<sup>56</sup> Ermilo Abreu Gómez, "Nellie Campobello", *El Libro y la Vida*, núm. 13 *El Día*, 21 dic 1969, p. 2., y 4 ene 1970, pp. 2-3. No sabemos a qué época se refirió cuando como profesor, dirigía la lectura de *Cartucho*. Ver nota 5.

<sup>57</sup> Rubén Salazar Mallén, "Nellie Campobello", *Jueves de Excelsior*, 14 feb 1985, p.3.

los relatos de Campobello [...] Con una prosa inalterable, serena, hermosa, describe y registra voces, ayes de dolor, cuadros desastrosos, escenas de pavor.<sup>58</sup>

En 1988, Laura Cázares Hernández describió en un estudio el narrador en la obra de Campobello, basado en reediciones, que se reprodujo en la revista *Casa de las Américas* tres años más tarde, favoreciendo la divulgación de la narradora en Latinoamérica.<sup>59</sup> Jorge Aguilar Mora, escritor y crítico, en 1990 rescataría ampliamente, en una obra singular por su desenfado, creatividad, ironía y búsqueda del sentido de la literatura y la historia, la prosa de Campobello. Hasta el momento, ha sido el único literato que de manera fundamentada ha planteado el desafío que lanzó la escritora contra el ejercicio del lenguaje culto.<sup>60</sup> Por último, en 1993 entre otras cuestiones, Evodio Escalante señaló:

Uno diría que la primera narradora mexicana del siglo XX, que la autora de esos relatos magistrales que componen *Cartucho*, [...] merecía una suerte mejor. [...] Una serie de textos que forman, como documentos y como obras de arte, un patrimonio cultural invaluable. Hay en los de Nellie Campobello la lección de una prosa que por su eficacia, su economía y su nerviosa exactitud, no desmerece la comparación con algunas de las mejores páginas de Reyes o de su amigo Martín Luis Guzmán. [...] La primera edición de [*Cartucho*] es bastante diferente en algunos pasajes que trasluce, paradójicamente, una visión más crítica --un poco amarga, podría decirse-- acerca del guerrillero. Se impone, en el terreno textual [...] una edición crítica de este libro...<sup>61</sup>

## 8. APRECIACIÓN DE LA RESPUESTA DEL LECTOR EN *CARTUCHO* Y *LAS MANOS DE MAMÁ*

### Sobre el editor, el destinatario y el receptor

El acopio de datos en torno a las ediciones de las obras de Campobello reveló ciertas características comunes entre las obras de verso, narrativa y prosa. La primera, que Campobello de alguna manera deseó que las ediciones de sus libros casi fueran de carácter privado; de este supuesto escapa la edición original de *Cartucho*, que puede calificarse de óptima para las condiciones editoriales y económicas del momento: mil ejemplares en 1930 representaban una lotería bien obtenida. Tanto *Yo!*, 1929, como *Las manos de mamá*, 1937, aparecieron en tirajes desconocidos, sin duda mínimos, lo que se confirma en la pérdida del primero y

<sup>58</sup> Alvaro Ruiz Abreu, "A pesar del desastre, la literatura: Campobello", *El Nacional*, jun 3 1991; y "Héroes y villanos en la novela de la revolución", *La Cultura en México, Siempre!*, 16 abr 1986, p. 39.

<sup>59</sup> Laura Cázares Hernández, "El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*", *Signos*, Anuario de Humanidades, México, UAM-Iztapalapa, 1988, pp. 405-14.

-----, "Nellie Campobello: novelista de la revolución", *Casa de las Américas*, núm. 183, abr-jun 1991, pp. 51-6.

<sup>60</sup> Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna*, México, Era, 1990.

<sup>61</sup> Evodio Escalante, "Imagen de Nellie Campobello", *El Financiero*, 8 nov 1993, p.8.



la dificultad de localizar un ejemplar del segundo en México. Las reimpresiones de *Cartucho* y de *Las manos de mamá* carecieron de datos en el colofón y sólo existen en bibliotecas particulares. La tirada de sus poemas en 1957 fue de 300 ejemplares y la integración de su obra en 1960, aunque constaba de 3,000 ejemplares, parece que se consumió en el incendio del almacén de Empresas Editoriales, donde también Novo perdió varias obras.

En segundo término, la identidad de sus editores tuvo como punto de confluencia la amistad de artistas y escritores: *Dr. Atl*, Germán List Arzubide, José Muñoz Cota, Martín Luis Guzmán y Antonio Castro Leal, circunstancia indicativa de valores que emergían de su obra y de su impulso personal.

Una tercera reflexión gira alrededor de las confesiones de Campobello con respecto a su deseo de escribir, que revelaron algún temor en 1929, cuando no quiso exceder sus fronteras personales, pero cuando publicó *Cartucho* pensó que podría exponerse, como lo prueba su entrevista con el periodista Núñez Alonso; después, se supo ninguneada como escritora y como persona, pero frente a esa limitante, prevaleció su deseo de continuar transmitiendo su experiencia de la revolución y cómo afectó su vida personal, y tuvo el arrojo de publicar varios libros más: en este asunto Campobello no participó en luchas de poder porque nadie puso cortapisas a su escritura.

En un cuarto aspecto, el de la escritura como comunicación, Campobello previó que el destinatario de sus obras narrativas serían sus amigos, según atestiguaron informalmente List Arzubide y Fernández de Castro refiriéndose a *Cartucho*, con la distinción de que la concibió para ser leída en voz alta o sea, escuchada, como ocurrió con las lecturas que la autora efectuó durante la convalecencia del escritor cubano. De acuerdo con lo que Morton comentó, puede asegurarse que ese mismo destinatario fue el que procuró *Las manos de mamá*. En el caso de *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, ella pensó en contribuir a la historia, en tanto que *Ritmos indígenas de México*, con seguridad se destinó a sus alumnos y amigos de la danza.

En cuanto a quiénes fueron los receptores reales, incidió en lectores especializados como Celestino Herrera Frimont, cuyo ejemplar consulté, Carlos Basave del Castillo Negrete y Genaro Estrada, fuentes de Juan B. Iguiniz, que lo tenían en su biblioteca, y a través de la transcripción de las críticas localizadas se ha apreciado en qué otros núcleos repercutió y de qué manera se le juzgó, por lo que a continuación se externan algunos juicios al respecto.

## Recepción crítica del lenguaje de Nellie Campobello

### Cartucho

Al convertirse en el editor de *Cartucho*, Germán List Arzubide dejó un testimonio de la congruencia entre sus ideales y su trabajo; supo detectar el inquieto poeta y prosista del estridentismo las cualidades insólitas del pequeño libro, cuando señalaba su simplicidad, única en la historia de nuestras letras, su fuerza emotiva ante la muerte y su ausencia de ambiciones, juicios que estaban indicando la aparición de una manera de escribir distinta de la que se esperaba en ese momento. La sensibilidad artística y social de List Arzubide, sin mayor razón, hizo posible que en 1931 se abriera un espacio literario para *Cartucho* dentro y fuera del país (Berlín, Santiago de Chile, EEUU).

De cuanto opinaron reseñistas y críticos se desprende que en el momento de su aparición, lo primero que provocó *Cartucho* fue sorpresa, pero lectores o críticos no descifraron en qué se encontraba la distinción. Lo que sí se transmitió de inmediato fue el desconcierto en cuanto a que una mujer escribiera con un estilo no considerado como femenino y sobre un asunto que, sin duda, se juzgó propio de hombres. A pesar de ello, coincidieron en señalar su emotividad, o sea, una presencia subjetiva, su energía y su originalidad, términos más, términos menos. Resaltan entre esas primeras reseñas, los comentarios de los periodistas a quienes interesaba la gacetilla antes que el arte, porque sus comentarios giraron siempre en torno a la seducción que emanaba de la escritora, lo que daba pie a demeritar, en cierta forma, su talento literario: "Esta hembra singular revélase escritora originalísima", "...fruto en que triunfa el *sex appeal*", "...ha derivado su actitud mental hacia los escarceos literarios". Esa actitud representa la reacción del hombre común, puesto que cuando *Cartucho* fue abordado por escritores, sorpresa de por medio, intentaron juzgar la obra desde lo artístico, aunque no descifraron su contenido; sin embargo, aprehendieron el meollo del asunto, su emoción, si bien no pudieron valorar su lenguaje por razones literarias, históricas y culturales.

Los críticos de 1935, Gamboa de Camino y Uribe-Echevarría, revelaron --entre líneas-- el origen del desconcierto causado por la pequeña obra ("aire de subconciencia", "manchas sombrías y destellos luminosos en los abismos de su yo"), cuando la definieron "ingenua y ruda, *pathos*", "superrealista" (surrealista),

opiniones que sin duda intentaban referirse a los estados vitales o emotivos de un personaje femenino, protagonista, con rasgos autobiográficos, que no había sido objeto de revelación en la literatura mexicana hasta ese momento, habida cuenta de que la escritora de prestigio era María Enriqueta, modernista. A pesar de que acusaban razón cada uno de los críticos, no lograron ubicarla, ya que lo artístico se les escurría en el malestar con visos ingenuos que les causaba la obra.

Existían, ciertamente, razones para el desconcierto, el tema era la lucha revolucionaria. Se esperaba, por lo tanto, una obra que tendiera hacia lo testimonial y no que mostrara una interioridad emotiva y erótica, esto es, interfería un narrador que desnudaba el alma con una vestimenta de ingenuidad. Las contradicciones se extendían más allá del ámbito emotivo, pues a su lenguaje considerado "simple", "sencillo", "espontáneo", se contraponía al mismo tiempo su fuerza: "golpeará", "energía", "vigor" y otras expresiones similares. Sin embargo, los lectores detectaban, entre otros, los siguientes atributos: "sin preocupaciones literarias ni gramaticales", "[estilo] cargado de tragedia, a veces incorrecta", "fina y poética", "estilo conciso, cortado y tajante y la garra de escritora que ase con energía".

Francisco Monterde, crítico justo, registró cambios en el estilo de Campobello en 1938; al caracterizar los aciertos de *Las manos de mamá*, utilizó, por una parte, las siguientes expresiones: la emoción frenada a tiempo, sobria descripción, toque pintoresco acentuado con justo laconismo; y por otra, comparó las dos obras de Campobello, mediante los siguientes juicios: "enfoca preferentemente una figura [la madre], en vez de pasear el reflector de persona en persona [la colectividad en *Cartucho*]", "la emoción frenada a tiempo, presta a lo escrito un nuevo matiz, diferencial de ambas obras literarias", "la escritura es ya más dueña de su técnica y su prosa ha ganado en cuanto a la precisión del ritmo", "hacen que el conjunto supere a lo realizado anteriormente [*Cartucho*]". Esto es, en relación con *Las manos de mamá*, Monterde elogia mesuradamente cómo mejoró su expresión y, al mismo tiempo, efectúa una comparación, más evidente en la segunda serie de expresiones, en donde es factible leer entre líneas, su juicio sobre *Cartucho*. En suma, en la reseña de Monterde se detectan, implícita y explícitamente, las cuestiones que no le satisficieron en su lectura de *Cartucho*. Su juicio revela que, sin duda, leyó *Cartucho* desde su aparición, aunque su opinión se haya externado seis años más tarde: representa, por ende y en buena medida, la crítica un tanto silenciosa que prevaleció sobre el primer libro de Campobello durante el decenio de los treinta, al menos y, con cierta



seguridad, el que perduró hasta 1950, puesto que nadie se ocupó de la segunda edición de *Cartucho*. Casi al mismo tiempo que el de Monterde, apareció el juicio de Martín Luis Guzmán, en que, con motivo de *Las manos de mamá*, la observó dueña de un estilo nacido de su sentido estético y admiró su vigorosa capacidad descriptiva, aunque también cayó, como el resto de los críticos y amigos de Campobello durante décadas, en la trampa de admirar su alma de niña.

Nos encontramos, como se observa, en un momento crucial, porque la aparición de la nueva obra de Campobello, *Las manos de mamá*, carente del vigor de *Cartucho*, provocó en el fondo la opinión dispar de dos voces importantísimas en la literatura mexicana. A Monterde no se le pueden regatear méritos desde la perspectiva crítica, porque siempre procedió con honestidad y su historia permanece para confirmarlo. Guzmán, por su parte, era el mejor prosista de México y su juicio poseía, precisamente por el respaldo de su obra, contundencia crítica. En el texto de Monterde se apreciaba que en él prevaleció la preferencia por un estilo más discreto, que sujetara la escritura original y el desbocamiento emotivo.

Guzmán, en cambio, privilegió la emoción en Campobello, la observó dueña de su propio estilo, "de cualidades nada comunes y de una sensibilidad personalísima", opinión que el tiempo no ha demeritado, aunque no señaló algún aspecto de *Cartucho* digno de mejorarse. La situación es sumamente interesante, pues hemos de recordar que casi a la par de la emisión de ambos juicios, estaban apareciendo dos obras que señalarían un límite de la narrativa de la revolución: *El resplandor* de Mauricio Magdaleno (1937) y *El hombre y sus armas* (1938), primera parte de *Memorias de Pancho Villa*, en que Guzmán, su autor, abandonaba el estilo cultivado hasta entonces, cambio que se detallará páginas adelante.

### *Las manos de mamá*

El sorprendido lector de *Cartucho* recuperó el aliento cuando apareció *Las manos de mamá*; Campobello de alguna manera había cedido en el tema y en su estilo violento presentando ahora algo que complacía un sentimiento nacional: el amor por la madre. La exposición de Guzmán fue elocuente, pues resaltó sus cualidades para contrarrestar opiniones de carácter negativo, quizá escuchadas entre literatos, y explicó pausadamente por qué era un poema en prosa. La crítica de Monterde tomó en cuenta su lirismo y realizó el control que acusaba frente a los desmanes de su predecesora, pero no externó ningún juicio sobre la

calidad de su lenguaje, que sostenía imágenes naturalistas con visos modernistas, lo que demostró o prudencia o desinterés. Frente a esas posturas, José Juan Tablada detectó en él ser un libro bárbaro, rudo y dislocado; a pesar de ello lo prefirió, de algún modo, a aquellos pretenciosos e inánimes; juzgó "dislocado" su tono, con lo que anticipó el futuro juicio de González Peña; con todo, los términos: "bárbaro y rudo", "episodios domésticos", "fragancias salvajes", "brancos acentos líricos", etc., captan el estilo de la obra y también parecen referirse a lo que subsistió del estilo de *Cartucho*, mismo si Tablada no lo hubiera leído, pues ya se ha examinado porqué ciertos relatos conservaban en buena dosis el estilo original de Campobello; por otra parte, el poeta mostró su punto de vista sobre la guerra, concatenado a su propio pasado: "los pueblos asolados por el villismo". Considero, entonces, que la suya fue la más perspicaz de las tres opiniones, pues transmitió matizada y reflexivamente cómo había escrito la autora su segundo libro.

La distancia en la calidad de comentarios que media entre las críticas de los dos libros de Campobello de los años treinta, ha puesto en relieve, desde el punto el *gusto* actual, la preponderancia estética de *Cartucho* sobre *Las manos de mamá*, por una parte, y por otra, confirma cierta saturación que ya se sentía en relación con la temática revolucionaria, pues las obras señeras ya habían sido escritas, considerando *El resplandor* como su última expresión.

En cuanto a otra clase de lectura, se infieren dos cuestiones respecto de *Las manos de mamá*, una, que el tema retroalimentó la sentimentalidad de los lectores por una parte, y por otra, que el visible tono modernista embotó la lectura de un público más extenso (aficionados, familiares y amigos, de acuerdo con Morton), porque aún esperaban frutos de aquel estilo, que en su imitación chabacana ya por esas épocas nutría la radio a ritmo de bolero.

Con motivo de la segunda edición de *Las manos de mamá*, el juicio de González Peña retomó en 1949 el aspecto emotivo de las críticas hechas a la primera, con el reconocimiento a su originalidad y belleza, pero expresó con razones los desequilibrios de la obra que Tablada estableció doce años atrás, relacionados además, con las modificaciones que sufrió el primer *Cartucho*, según se estudió. La lucidez de González Peña refleja la distancia que se establecía respecto de las obras publicadas en la década de los treinta, igual que Morton, que casi al mismo tiempo, advirtió sobre las características de la escritura de *Cartucho*, lo que demostró su apego al texto y haber detectado a media luz aquello que al lector mexicano no le había gustado,

como lo fue su estilo "antiliterario", en consecuencia, envió una señal de alerta que supongo fue retomada, en sentido general, años más tarde por sus lectores norteamericanos. Por último, el profesor Manuel Pedro González asentó su juicio en una concepción sexista y moral de la literatura, retrocediendo al nivel de los periodistas de veinte años atrás. A pesar de que ambos críticos indicaron algunos aciertos formales, como apuntar que su estilo "hasta parece un estilo sin estilo" o que "se ha infantilizado ex-profeso", vale recalcar que fueron los primeros en mencionar que el lenguaje de Campobello es "como si fuera lenguaje hablado" y "tiende a aproximarse a la narración hablada", asunto al que no se prestó atención debida en las críticas previas.

#### 1958: La edición de Antonio Castro Leal

Castro Leal ubicó *Cartucho* mediante una serie de contrastes que tendían a una visión maniquea de los temas de la autora, precisó el uso de su estilo breve y ceñido relacionado con la concisión popular, pero aun conociendo la literatura del siglo XIX no se detuvo en sus aspectos naturalistas ni modernistas. Sugirió de nuevo los contrastes en Campobello cuando abordó *Las manos de mamá*, obra en que apreció el monólogo frente a la condición épica de *Cartucho*, y la irradiación de la ternura frente a aquella visión impávida; con todo, resaltó la humanidad que permeaba las dos obras. Por último, por haber sido Castro Leal un connotado estudioso de la literatura, hubiera sido deseable que en su edición de 1958 ofreciese un juicio general que hubiera conjuntado su experiencia con la nueva perspectiva que ofrecía la narrativa mexicana del momento, en especial si hubiera prestado atención a la aparición de las obras de Revueltas, Yáñez, Rulfo y Fuentes. Su actitud de asepsia literaria respecto del siglo XX, parecía mantenerlo en un capelo desde el cual salvaguardó roces con su realidad inmediata.

De la crítica que surge a partir de 1958, el temprano artículo de Rabel fue creativo en tanto abrió una ventana de reflexión por la que, sin embargo, nadie asomó, al señalar el carácter aislado de su prosa y al lanzar un reto a quienes aún les pesaba la presencia de una escritora, porque Rabel, con mano fuerte dibujó un boceto de su estilo: "femenina y viril a la vez, salvajemente viril" que aludía a la actitud de asumir la realidad y no a la identidad sexual como ocurrió en los años treinta. Carballo declaró su ausencia de nexos visibles con las corrientes narrativas y su falta de repercusiones, pero tampoco nadie le prestó atención, ni se



dio a la tarea de demostrarlo o rebatirlo: la narrativa con tema revolucionario había saturado los tiempos críticos, que ahora se embelesaban --no sin justicia-- con las obras recién llegadas; desfallecía, también, muy probablemente por el énfasis oficialista sobre la gesta histórica, que intentaba trasplantar el brillo de los estilos literarios a sus oropeles nacionalistas.

#### La crítica norteamericana

Su antecedente proviene tanto de las reseñas que efectuaron varios críticos literarios en diversas publicaciones periodísticas y universitarias durante los años treinta, en relación con la narrativa de la revolución en general y, cuando fue el caso, específicamente sobre Campobello, como de los estudios especializados que la mencionaron al menos de modo tangencial. Por otra parte, las decenas de alumnos norteamericanos que asistieron a los cursos de la Escuela de Verano que impartió Berta Gamboa de Camino se llevaron *Cartucho* y *Las manos de mamá* por lo menos en la memoria. Una década después de la edición de Castro Leal, la crítica norteamericana fijaría de nuevo su interés en torno a Campobello, aunque con cierta frecuencia se manifestara por medio de algún interés extraestético, como fue el tema del niño o la condición femenina durante la guerra. Cuando su obra se abordó desde la perspectiva literaria, no varió su condición de figura menor, pero recibía, sin embargo, atención pertinente e imparcial. El estudio más extenso correspondió a Strikland Nájera, que consultó la primera edición y atribuyó sus cambios al deseo de mejorar su estilo, y el más conciso, a Parle, habida cuenta de que se remitió a segundas ediciones. En una entrevista en 1977, Campobello le confió a Strikland Nájera sobre *Cartucho*: "Escribí mis recuerdos tal como los contaba"<sup>62</sup> corroborando su origen conversacional. Entre otros méritos, la investigadora juzgó que el empleo del habla popular en *Cartucho* fue un acierto literario innegable y observó que en su primera edición "predomina el sentido de crónica familiar porque su familia, su casa o la calle figuraban en casi todas sus estampas". Notamos, en relación con *Las manos de mamá*, que su análisis concuerda con el juicio de González Peña: caótica, confusa, fantasmagórica, doble perspectiva de niña y adulta, etc., que son algunas de las condiciones que lesionaron una propuesta lírica que a veces tendía a la libre asociación de ideas. En su

---

<sup>62</sup> Valeska Strikland Nájera, *Op. cit.* p. 72.

lectura, Parle expresó que *Cartucho* era paradójicamente la más poética y la más violenta novela de la revolución y en relación con su lenguaje, poético y de prosa rítmica, añadió en nota al pie: "la narración entera, intensamente coloquial y rural, está presentada a veces en un particular español mexicano del norte, que refuerza la cualidad doméstica de su mundo ficcional".<sup>63</sup>

### La crítica nacional

En cuanto a la crítica nacional, por 1970, a pesar de que ya había escrito sobre la autora, Abreu Gómez reivindicó su falta de compromiso crítico previo con Campobello, al señalar la energía y calidad de su prosa al lado de la amalgama lengua hablada-lengua escrita que realizó la autora, pero clamó en el desierto, porque ella o no interesaba o realmente era una desconocida. Es la novedad --mórbida por momentos-- de su desaparición, la que sobre todo captaría la atención pública sobre ella y como una derivación, honesta y solidaria con la desgracia personal y literaria de la autora, la de la crítica literaria. En ese momento comienzan a surgir voces que provienen de la lectura objetiva, sin prejuicios estilísticos, que demandan paso a paso desencasillar la obra campobeliana.

A partir de 1985 algunos artículos periodísticos o ensayos breves han resaltado paulatinamente sus méritos; en general provienen del ámbito académico y han abordado con sustancia y brevedad cuestiones que apuntan hacia un caso singularísimo en la literatura mexicana, como es el señalamiento de Ruiz Abreu, que elogia la creación del "antihéroe" en *Cartucho*, valor que maneja la literatura del siglo XX, correlacionado, en nuestra opinión con otras "antiactitudes" de la escritora. Jorge Aguilar Mora, por último, recibe, desde la nueva perspectiva crítica que demanda el fin de siglo sobre nuestra literatura, el impacto de la prosa de Campobello para avalar la escritura de *Cartucho*, apabullada por valores establecidos:

"Ese proyecto decidió que las riquezas vitales de la revolución no debían contaminar el culto linaje literario y que por lo tanto la violencia de la prosa de una Nellie Campobello o de un Rafael F. Muñoz le estorbaba y, aún peor, que desenmascaraban su miedo profundo a la intensidad histórica".<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Dennis J. Parle, *Op. cit.*

<sup>64</sup> Jorge Aguilar Mora, *Op. cit.* p. 46.

## Segunda Parte: *CARTUCHO Y MEMORIAS DE PANCHO VILLA DE MARTÍN LUIS GUZMÁN*

### Introducción

En la narrativa de la revolución se encuentran varios registros del habla dentro del estilo literario de cada autor. Por ejemplo, Azuela creó varios lenguajes al interior de *Los de abajo*; su recurso más utilizado fue la transcripción fonética de distintas formas de pronunciación, que combinada con otras selecciones, recreaba la escala social mediante distintas formas de oralidad. Identificamos que cuando los personajes son de origen campesino, Azuela observó la costumbre del novelista del siglo XIX: mientras más baja es la escala social, existe un énfasis mayor en señalar los vicios de pronunciación y sintaxis respecto de la lengua culta. En el extremo opuesto, el narrador, si bien llega a incorporar expresiones populares y formas "incorrectas", utiliza un lenguaje culto al que suma diversos recursos literarios. En suma, como afirma Mónica Mansour, en Azuela conviven, "distintos grados de lengua escrita y lengua oral con funciones narrativas específicas".<sup>65</sup>

Otro paradigma del lenguaje de esa narrativa se encuentra en la obra de Martín Luis Guzmán. Su calidad expresiva es sorprendente en cualquier momento en que sea leído porque el tiempo no desgasta la fineza de su idioma. Desde el momento en que sus obras se difundieron en el periódico, ya su lenguaje poseía vigor y belleza, así lo hubiera sometido a correcciones posteriores. Por una parte, a través del narrador fluía un castellano apegado al estilo de los clásicos, de la generación del 98 y de nuestros modernistas; y por otra, el oído sensible de Guzmán había escuchado expresiones y maneras de hablar de varios estados del norte de México: Sonora, Sinaloa, Chihuahua, que dejaron huellas en *El águila y la serpiente*. Actitud semejante se refleja, en menor grado, por su contexto posrevolucionario y ciudadano, en *La sombra del caudillo*, v.g., cuando recrea la manera de hablar de Catarino Ibáñez.

Si bien los estilos de Azuela y Guzmán guardan distinciones entre sí, a través de ambos pueden situarse los parámetros del lenguaje utilizado en la narrativa de la revolución: se recrea desde el lenguaje más apegado a la oralidad, de preferencia en labios del campesino mestizo, hasta aquel que se concibe desde la voluntad literaria, en que pesa la personalidad del escritor.

<sup>65</sup> Mónica Mansour, "Cúspides inaccesibles", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, México, SEP-UNESCO, 1988, pp. 251-74.



## I. RECUENTO DEL LENGUAJE DE NELLIE CAMPOBELLO

El origen del lenguaje --con sus méritos literarios-- que Nellie Campobello creó esencialmente para *Cartucho*, fueron expuestos en el capítulo I, como una premisa que dirigió este estudio, de tal modo que en este momento se retoma toda aquella argumentación, habida cuenta de que ahora se posee una visión integral de las modificaciones que sufrió con preponderancia su primera obra, de las relaciones establecidas entre sus diversos escritos, fueren testimoniales, literarios o periodísticos, y de cómo reaccionó la crítica literaria frente a sus dos obras narrativas. El establecimiento de *Tomóchic* como antepasado literario de *Cartucho*, fue tarea que salvamos al averiguar su identidad regional con lo que se logró contrastarla con la de la literatura mexicana *in extenso*, en donde eran evidentes diversas tendencias, que contaban, además, con mayores posibilidades de edición, porque el núcleo de poder literario radicaba en la ciudad de México, como fue la experiencia de *Los de abajo*.

Las modificaciones operadas en *Cartucho* y el estado de la crítica a lo largo de poco más de sesenta años, que seccionamos para comprenderla con mayor claridad, remiten, en su lectura actual, a la incomprensión de esa obra desde su nacimiento, porque su lenguaje no sólo fue un reto para el estilo literario en boga, sino que lo fue también respecto de la visión establecida para la expresividad de la mujer, pues el lector con prejuicios morales no distinguía la distancia entre artista y persona física.

Si la presencia del escritor Martín Luis Guzmán resultó fundamental para sugerir o realizar modificaciones al estilo original de Nellie Campobello, tal presencia demandaba identificar su punto de vista literario, que obró como representante de un estilo aceptado como modelo del saber escribir. En su calidad del mayor prosista de nuestra literatura durante décadas, que transitan velozmente hacia el siglo, si Guzmán lo hubiera querido, ante la lectura de cualquier libro, le hubiera bastado con cerrar sus tapas para desentenderse de él, si no le hallase algún mérito. Por ello, desearía, entonces, sentar una premisa justa: en este trabajo debe aludirse por fuerza a autores y obras, pero sus referencias deben trasladarse a lo que se gestaba en el período que transcurre de 1937 a 1940, durante el cual se afectó la obra de Campobello, con

retoques posteriores, que no significó --sin minimizar la situación, procurando la objetividad-- sino un proceso de formación en la literatura mexicana. Con ello en mano pasamos al asunto de nuestro interés.

## 2. CARTUCHO DESDE LA PERSPECTIVA DE MEMORIAS DE PANCHO VILLA DE MARTÍN LUIS GUZMÁN

En tanto Martín Luis Guzmán no se apartó de su prosa original, nadie le regateó méritos artísticos. En su ejercicio ensayístico, *Tránsito sereno de Porfirio Díaz*, iniciado en 1938, aunque publicado veinte años más tarde, fue reconocido como su madurez en plenitud; en cambio, *El hombre y sus armas*, también de 1938, mientras no abandonó las planas del periódico, nadie --hasta donde se sabe-- lo demeritó. De su narrativa previa, el lector conservaba tanto el recuerdo de su estilo elegante y preciso, con atisbos modernistas y clásicos, como la inclusión --cuando lo requería algún personaje-- del habla popular, pero el peso lo sustentaba el primero, que tenía fuertes componentes de un español en que se reflejaba la lectura, por ejemplo de Ortega y Gasset, como cuando utiliza el adjetivo *rigoroso* y no a nuestra costumbre, *riguroso*.

Sin embargo, al retornar a México tras los años del exilio, en que debe haber añorado su lenguaje, en la entrevista que le formuló Rafael Heliodoro Valle,<sup>66</sup> recordaba: "Leyendo a Santa Teresa se encuentra la mayor parte de los giros que usamos en México. No son más que supervivencias del habla castellana del siglo XVI, traídas por los conquistadores. En España creen muchos que son expresiones de origen mexicano..." y con el reconocimiento a la forma, cuerpo y sabor de nuestro idioma, concluye: "Es la superación de lo mexicano. México moderno no es más que el florecimiento de lo español en tierras de América". A los meses de esta entrevista, Guzmán emprendió la publicación de *Memorias de Pancho Villa (El hombre y sus armas)*, alentado quizá por el trabajo de Nellie Campobello, tanto el literario como el de localización del archivo de Villa, alentado quizá por escucharla conversar, quizá gozoso de oír "los giros del siglo XVI" en la expresividad del español de la región de Durango-Chihuahua. En *El Universal* aclaró prontamente su fuente documental en uno de los capítulos iniciales e hizo lo propio en la primera edición de *Botas*, que Guzmán reiteró y amplió:

---

<sup>66</sup> Rafael Heliodoro Valle, "Diálogo con Martín Luis Guzmán", *Universidad*, núm. 4, T.1. May 1936, pp.21-5.

El texto de estas *Memorias de Pancho Villa* se ha establecido, en parte, teniendo a la vista los papeles y documentos del archivo del famoso guerrillero, los cuales obran en poder de la señora Austreberta Rentería viuda de Villa. Hago público mi agradecimiento a dicha señora y también a la señorita Nellie Campobello, a cuyo generoso entusiasmo debo el haber tenido acceso a los papeles de que se trata.<sup>67</sup>

Muchos años después, frente a Carlos Monsiváis, Martín Luis Guzmán habría de recordar nuevamente a quien le proporcionó ayuda para acceder a ellos: "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>68</sup> Como los cuestionamientos sobre los documentos fueron múltiples, debe informarse que Vito Alessio Robles, historiador, publicó en la revista *Todo* del 28 de julio de 1936 --mucho antes de que los vientos se desataran-- que había recibido la visita de Campobello y de la viuda de Villa, quien le mostró "Las memorias de su marido, dictadas a un amanuense, y cerradas hasta el 27 de febrero de 1914, en las que cuenta sus primeros años azarosos y atormentados. Devoré aquellas memorias escritas con toda sinceridad, en las que el genial guerrillero no oculta ni su humilde origen ni sus andanzas por montañas y llanuras, declarado siempre fuera de la ley."<sup>69</sup> Guzmán debió encontrarse con él, pues trató a su hermano Miguel durante el tiempo de la revolución, enterándose de los documentos que poseía la viuda de Villa, por lo que muy probablemente la reanudación de su amistad con Campobello se realizó antes de 1937, puesto que a partir del 7 de febrero de ese año, las páginas dominicales del *Magazine para todos* del diario *El Universal*, reestructuradas seguramente para recibir sus colaboraciones, fueron el medio por el que el público conoció las primicias de *El hombre y sus armas*, primera parte de *Memorias de Pancho Villa*.

Desde luego, la inserción tenía un propósito testimonial, pero Guzmán no previó --así parece-- el malestar que causaría encontrar en su nuevo libro un lenguaje rural, coloquial, a veces arcaizante, en que no

---

<sup>67</sup> La existencia del archivo parece haber estado en controversia durante largos años. José Luis Martínez declara: "existentes según afirmación de Guzmán" en "La obra de Martín Luis Guzmán", *Literatura mexicana del siglo XX*, México, 1949, p. 197. Recuérdese la visita de Campobello a Vito Alessio Robles en 1934, mencionada en el capítulo II, en que informa de tal archivo, del cual ignoramos dónde se encuentra. En todo caso es un requisito histórico y, afortunadamente, la literatura puede inventar que existió, aunque sólo años más tarde, en líneas de Borges, se valorarían semejantes entuertos.

<sup>68</sup> Carlos Monsiváis, "Martín Luis Guzmán, el más grande reportero de la revolución mexicana se ha ido", *Stempel*, ene 5 1977, pp. 8-9. La entrevista provenía de 1967, cuando el escritor celebró sus 80 años.

<sup>69</sup> Vito Alessio Robles, "Las memorias dictadas por el Gral. Francisco Villa", *Todo*, núm. 151, 28 jul 1936, pp. 9-10.



existía la elegancia clásica y modernista que lo había caracterizado y a la que su lector se había apegado.<sup>70</sup> En 1951, para la edición conjunta de los cinco libros, publicados entre 1938 y 1940, que finalmente conformaron *Memorias de Pancho Villa*, Guzmán escribió un detallado prólogo del que extraemos sólo la materia necesaria para nuestro asunto, aunque recordaremos que fue también una defensa apasionada de Villa -- pese al paternalismo con que el escritor a veces lo rodeó-- y un poner alto a rumores que circulaban sobre la autenticidad de su escritura. Atestiguó Guzmán en dicho prólogo, cómo escuchó y puso por escrito el idioma propio de Villa y cómo "por lo que mira al lenguaje y al estilo" tuvo que "dar el tono del habla de Villa" a la parte que los amanuenses "mejoraron" y escribir la parte original que él creó:

...según mi capacidad me lo permitió, al modo como Villa hubiera podido contar las cosas en su lenguaje castellano de las sierras de Durango y Chihuahua, castellano excelente, popular, nada vulgar, arcaizante, y, en Villa, que lo hablaba sin otra cultura que la de sus antecedentes montaraces, aunque con grande intuición de la belleza de la palabra, cargado de repeticiones, de frases pleonásticas ricamente expresivas, de paralelismos recurrentes y de otras peculiaridades. El escribir así supuso para mí este problema: no apartarme del lenguaje que siempre le había oído a Villa, y, a la vez, mantenerme dentro de los límites de lo literario.<sup>71</sup>

Pese a las críticas que afrontó, Guzmán sentía por ese libro cierta devoción, en especial por el lenguaje de Villa, como le enfatizó a Carballo en 1958.<sup>72</sup> De manera que ahora se dispone de la visión de cómo leyó Guzmán a Campobello. Si había admirado el lenguaje de Villa en sus andanzas revolucionarias del norte y había decidido crear uno, identificado con el del caudillo, debió gustar del de *Cartucho*, pero a la vez, juzgó necesario "mantenerlo dentro de los límites de lo literario", y, amante de las correcciones, que nunca abandonó, debió recomendar a Campobello un punto de su decálogo del escritor:

9. No envanecerse con la propia obra considerándola inmejorable. Al revés: prepararse siempre, y aun espolearse, para hallar en toda ella las peores imperfecciones, así de fondo como de forma. No olvidar nunca que hasta lo mejor que uno hizo es siempre perfectible.

<sup>70</sup> En esos años, no existe, hasta donde investigamos, una crítica directa en ese sentido. Se infiere tanto por lo que escribió Abreu Gómez al respecto, como por críticas muy posteriores. Cfr. Ermilo Abreu Gómez, "Las Memorias de Pancho Villa de Martín Luis Guzmán", *Letras de México*, núm. 32, 1o. oct 1938, pp.1-2. *Antología de Martín Luis Guzmán*, Pról. y Sel. de., Oasis, 1970, pp.18-21. Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, 1951, p. 213. Nellie Campobello, "A propósito de *El hombre y sus armas*", *Ruta*, núm. 6, 1938. Andrés Iduarte presenta las *Obras Completas*, Cía. General de Ediciones, 1961, p. xxiii.

<sup>71</sup> Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, México, FCE, V.II, p. 11.

<sup>72</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ermitaño-SEP, 1986, p. 90.

existía la elegancia clásica y modernista que lo había caracterizado y a la que su lector se había apegado.<sup>70</sup> En 1951, para la edición conjunta de los cinco libros, publicados entre 1938 y 1940, que finalmente conformaron *Memorias de Pancho Villa*, Guzmán escribió un detallado prólogo del que extraemos sólo la materia necesaria para nuestro asunto, aunque recordaremos que fue también una defensa apasionada de Villa -- pese al paternalismo con que el escritor a veces lo rodeó-- y un poner alto a rumores que circulaban sobre la autenticidad de su escritura. Atestiguó Guzmán en dicho prólogo, cómo escuchó y puso por escrito el idioma propio de Villa y cómo "por lo que mira al lenguaje y al estilo" tuvo que "dar el tono del habla de Villa" a la parte que los amanuenses "mejoraron" y escribir la parte original que él creó:

...según mi capacidad me lo permitió, al modo como Villa hubiera podido contar las cosas en su lenguaje castellano de las sierras de Durango y Chihuahua, castellano excelente, popular, nada vulgar, arcaizante, y, en Villa, que lo hablaba sin otra cultura que la de sus antecedentes montaraces, aunque con grande intuición de la belleza de la palabra, cargado de repeticiones, de frases pleonásticas ricamente expresivas, de paralelismos recurrentes y de otras peculiaridades. El escribir así supuso para mí este problema: no apartarme del lenguaje que siempre le había oído a Villa, y, a la vez, mantenerme dentro de los límites de lo literario.<sup>71</sup>

Pese a las críticas que afrontó, Guzmán sentía por ese libro cierta devoción, en especial por el lenguaje de Villa, como le enfatizó a Carballo en 1958.<sup>72</sup> De manera que ahora se dispone de la visión de cómo leyó Guzmán a Campobello. Si había admirado el lenguaje de Villa en sus andanzas revolucionarias del norte y había decidido crear uno, identificado con el del caudillo, debió gustar del de *Cartucho*, pero a la vez, juzgó necesario "mantenerlo dentro de los límites de lo literario", y, amante de las correcciones, que nunca abandonó, debió recomendar a Campobello un punto de su decálogo del escritor:

9. No envanecerse con la propia obra considerándola inmejorable. Al revés: prepararse siempre, y aun espolearse, para hallar en toda ella las peores imperfecciones, así de fondo como de forma. No olvidar nunca que hasta lo mejor que uno hizo es siempre perfectible.

<sup>70</sup> En esos años, no existe, hasta donde investigamos, una crítica directa en ese sentido. Se infiere tanto por lo que escribió Abreu Gómez al respecto, como por críticas muy posteriores. Cfr. Ermilo Abreu Gómez, "Las Memorias de Pancho Villa de Martín Luis Guzmán", *Letras de México*, núm. 32, 1o. oct 1938, pp.1-2. *Antología de Martín Luis Guzmán*, Pról. y Sel. de..., Oasis, 1970, pp.18-21. Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, 1951, p. 213. Nellie Campobello, "A propósito de *El hombre y sus armas*", *Ruta*, núm. 6, 1938. Andrés Iduarte presenta las *Obras Completas*, Cía. General de Ediciones, 1961, p. xxiii.

<sup>71</sup> Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, México, FCE, V.II, p. 11.

<sup>72</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ermitaño-SEP, 1986, p. 90.

El examen de los asuntos que giraron en torno a *Memorias de Pancho Villa* nos permite detectar la variación o creación de otra manera de escribir entre 1937 y 1938, en que se admite la recreación del lenguaje popular, "castellano de las sierras de Durango y Chihuahua", que en el caso de Guzmán, difirió de aquel creado un decenio atrás para *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*, en que armonizaba la convivencia de la expresión culta (el narrador, los personajes educados), con la popular, o sea, los personajes de la mera "bola".

Sin embargo, a la propuesta de un estilo diferente, con acentos populares, conversacionales y familiares, que intuitiva y, a la vez, conscientemente había realizado Campobello en su *Cartucho*, interpretamos que el escritor, de acuerdo con lo expresado en las dos transcripciones previas, debió considerar: que en la obra era posible "hallar las peores imperfecciones", por lo cual debiera ser "perfectible", o que era prudente retocar su lenguaje para "mantenerlo dentro de los límites de lo literario", y, además, moralizarlo, como se anticipó en el capítulo IV, término con que identificamos la aplicación de algún interés extra-estético, como la eliminación de personajes históricos en ciertos casos, o el encubrimiento del eros tanático de Campobello; en esas razones, entonces, hemos supuesto que se originaron las modificaciones de *Cartucho*. El valor en juego, en última instancia, fue lo que se entendía por "literario" desde la mentalidad clásica, modernista, ahora declaradamente gustosa de lo popular, por parte del excelente prosista que fue Guzmán, frente a la escritora que aspiró a transmitir los cuentos que imaginó haber escuchado o que escuchó en realidad y que decidió escribirlos, junto con sus recuerdos "tal como los contaba", aspiración que se cumpliría en la narrativa de Juan Rulfo, que deseó "escribir como se habla".<sup>73</sup> Por parte de Campobello, habrá de reiterarse su punto de vista: "Fue mucha suerte el haber tenido el consejo y dirección de un espíritu generoso, maestro en las letras. Los consejos los he escuchado devotamente y en este caso muy particular, sigo guardando profundo respeto hacia quien, en bellas palabras, me brindó su luz".<sup>74</sup>

### 3. CRÍTICA EN TORNO A MEMORIAS DE PANCHO VILLA

Aminoremos el paso: hace falta permanecer por el espacio de unas líneas, reveladoras de la mentalidad de los literatos frente al nuevo lenguaje de *Memorias de Pancho Villa*, porque esta obra de Guzmán fue sujeto de críticas adversas y en ellas puede leerse también lo que se pensó y no se dijo claramente respecto de la obra de Campobello; el asunto crítico se exacerbó, se deduce, porque a la vez los dos autores, cada uno en el tiempo de aparición de sus respectivas obras, estaban proponiendo otra visión

<sup>73</sup> Angel Rama, *Transculturación narrativa de América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 113. (Rulfo declaró en una entrevista: "Es un lenguaje hablado; quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla; así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares").

<sup>74</sup> Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Cia. General de Ediciones, 1960, p.32



ideológica de la personalidad social, militar y política del general Francisco Villa. Un acontecimiento literario único indicaría que en materia de lenguaje, existía al menos una sensibilidad atenta a lo mexicano: en 1948 Salvador Novo montó en versión propia, *Astucia* de Luis G. Inclán, tras preparar dos años antes su edición completa, acompañada de un prólogo en que afirmaba la actualidad de su expresión a un siglo de distancia y el carácter de su autor como novelista mayor.<sup>75</sup>

Las críticas por escrito a *Memorias de Pancho Villa* fueron escasas y casi desconocidas, salvo, por ejemplo, la de José Luis Martínez, de 1950, que la considera un "voluminoso *pastiche*", que propone una de las mayores dificultades literarias: reconstruir un lenguaje y unas formas de pensamiento característicos tanto de los hombres del norte como de la mentalidad especial de Francisco Villa. Sin embargo, aunque Martínez detalla las características del estilo que creó Guzmán, fluye en su perspectiva un concepto literario adscrito a lo culto:

...forja un estilo que se caracteriza por ciertos arcaísmos y peculiaridades lingüísticas empleados por el pueblo del norte de México, por una redundancia constante, por el empleo de fórmulas paralelísticas en las enumeraciones, por el uso incorrecto, gramaticalmente, de algunas locuciones, por una prosopopeya a menudo excesiva y por las muletillas que apoyan los parlamentos de Pancho Villa [...]. Tan complejo aparato revela un arduo trabajo de creación literaria y un propósito plausible de convertir en paladín de la justicia y en sentencioso memorialista al personaje que en la mente popular, es sólo un guerrillero brillante y afortunado; pero difícilmente interesará al lector tanto como las otras crónicas revolucionarias de Martín Luis Guzmán.<sup>76</sup>

A esa época, también corresponde el juicio de Manuel Pedro González:

... Guzmán [...] entonces hubo de manifestarme que el esfuerzo de imaginación que le costaba imitar la peculiarísima manera de expresarse de Villa era realmente agotador. En esto consistió el error artístico de Guzmán: en renunciar a su propio estilo narrativo, tan fluido y rico, tan refinado y épico, para tratar de imitar el del caudillo, tan diametralmente opuesto y que tan mal se condice con el suyo propio. Empeño demasiado arduo para un escritor culto y elegante que jamás ha condescendido a emplear las formas del populismo lingüístico mexicano.<sup>77</sup>

En 1959, un miembro de la joven generación, José Emilio Pacheco, en una entrevista, efectuó un balance sobre los novelistas de la revolución, del que se extrae el asunto de nuestro interés:

<sup>75</sup> Salvador Novo, "Actualidad de *Astucia*. Inclán y sus críticos", *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964, pp. 639-52.

<sup>76</sup> José Luis Martínez, *Op. cit.* pp.197-8.

<sup>77</sup> Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951, p. 213.

Guzmán es el novelista más importante de Hispanoamérica. Estilísticamente, es el mayor de todos. Su estilo es intemporal. Prefiero *El águila y la serpiente*, aunque reconozco en *La sombra del caudillo* la mejor novela escrita hoy en México. Las *Memorias de Pancho Villa* sería una obra maestra si Guzmán hubiese empleado el estilo directo que utiliza en *Muertes históricas*. [...] De Mariano Azuela he leído 3 ó 4 novelas. Es mejor que descanse en paz [...]. Lo importante de la revolución, literariamente hablando, son los libros de Guzmán y Vasconcelos; lo demás es folklore y reportaje. *El resplandor* de Mauricio Magdaleno es significativo porque en cierto modo prefigura a Revueltas y Rulfo. De Rafael F. Muñoz lo notable no son sus libros villescos, sino su ejemplar biografía de Santa Anna. No conozco a Jorge Ferretis ni a Nellie Campobello. Tal vez no los leeré nunca, pues me importa más lo que escriben los jóvenes...<sup>78</sup>

Aquellas críticas sobre *Memorias de Pancho Villa* que no ocuparon ninguna página, con seguridad provinieron de "literatos de café, es decir, de academia viva, reñida"<sup>79</sup> que también obran en cuenta y se infiere que así ocurrió, por la defensa en favor de Guzmán que se intuye bajo algunos comentarios o ensayos de Ermilo Abreu Gómez y Andrés Iduarte.<sup>80</sup>

Es palpable, entonces, que la irrupción del lenguaje popular, fuera porque provenía de un autor prestigiado o de una escritora desconocida, incomodaba todavía a los críticos del año 1950, pues no armonizaba con los valores literarios vigentes, una de cuyas viejas convenciones parecía estar relacionada con la existencia de un narrador culto, aun si aparecían personajes populares que se expresaran "impropiamente". La aparición de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, con cuentos que provenían de 1945 y otros años, sorprendió. Su crítica inicial, debida a la pluma de Salvador Reyes Nevares, escritor duranguense, le otorgó un espaldarazo; entre otras virtudes, sensiblemente captadas, opinó que:

...el uso del lenguaje popular no llega en ella a las vulgaridades en que con frecuencia incurren nuestros escritores [...]. Prosa llana que no aspira sino a copiar los giros de la gente del campo, y a reproducir el estilo de pensamiento que sus giros envuelven [...]. La prosa de Rulfo resulta popular porque repite, más que el léxico de nuestro pueblo, la sintaxis del mismo [...] No amontona palabras folklóricas sino de uso familiar...<sup>81</sup>

Reyes Nevares cerraba el acre diálogo que Francisco Pimentel había iniciado en 1892, cuando en su *Historia crítica de la poesía en México* transcribió sus opiniones en el debate sostenido con Ignacio M. Altamirano respecto de la literatura nacional:

<sup>78</sup> Emmanuel Carballo, "Los jóvenes enjuician a los viejos escritores", *México en la Cultura, Novedades*, 29 mar 1959, p. 2.

<sup>79</sup> Ramón del Valle Inclán, citado en *Revista de Occidente*, Madrid, T. 51, ene-mar 1936, p. 88. La cita, irónica, continúa "Nadie se ha preocupado más por la literatura que un literato de café. En ninguna parte se ha sabido más, no de la historia literaria, sino de literatura, de lo que ha sido literatura en todos los tiempos, que en las tertulias de literatos malos".

<sup>80</sup> Ermilo Abreu Gómez, "Las *Memorias de Pancho Villa*", *Ruta*, núm. 32, 1o. oct 1938, pp. 1-2.

<sup>81</sup> Salvador Reyes Nevares, "Los cuentos de Juan Rulfo", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 244, 22 nov 1953, p. 2.

...de aceptar las modificaciones que el pueblo ha impuesto al castellano, llegaríamos a tener "una jerga de gitanos, un dialecto bárbaro, formado de toda clase de incorrecciones, de locuciones viciosas, cosa que no puede admitir el buen sentido, llamado en literatura buen gusto". [...] Por otra parte, Pimentel puntualizó qué cualidades debería tener, en su opinión, la literatura nacional: la. El autor mexicano ha de escribir en castellano puro, aunque siéndole permitido introducir algunos neologismos convenientes. El castellano es, de hecho, el idioma que domina en la República mexicana, es nuestro idioma oficial, nuestro idioma literario...<sup>82</sup>

*Memorias de Pancho Villa* ha sido una obra relegada pese a que acusa la herencia clásica, segunda naturaleza en Guzmán, como el tinte homérico en la descripción de los ejércitos que marchan a la contienda. En 1967, Helena Beristáin, lingüista y maestra universitaria, avalaba, por haber "frecuentado los rumbos de las serranías de Durango", las cualidades de su castellano, y opinaba, además que:

*Memorias de Pancho Villa* es un libro magnífico. Ninguno tan laborioso, ninguno aderezado con tan amorosa obsesión. Móviles estéticos afirma haber tenido Guzmán al redactarlo, y a fe mía que pocos asuntos pudieran proporcionárselos mejores [...]; porque nadie escribe como habla. El más rudo campesino, cuando hace una carta familiar, deja de ser espontáneo y adereza reflexivamente su idioma hasta donde le es posible. ¿No había de procurar otro tanto un ingenio natural tan aquilatado, sólo por ser rústico? Un rústico de inteligencia nada vulgar ¿hubiera descuidado la redacción de una obra destinada a justificar sus actos ante la posteridad? Es claro que no.<sup>83</sup>

Pasados los años, entre ellos el de 1968, a la muerte de Guzmán, Pacheco recordó:

Guzmán volvió a México [...] para escribir sus libros no podía estar fuera del mundo observable de la política y en su interior, perdía libertad crítica. Dedicó su mayor esfuerzo a la figura del caudillo que a cambio de perder la guerra civil ganó casi por entero la literatura: las *Memorias de Pancho Villa* constituyen una obra cuya ambición sólo han venido a igualar en estos días las últimas novelas de Fuentes y Del Paso, aunque en direcciones muy distintas. Guzmán renuncia a su estilo incomparable para hacer hablar al propio Villa en una empresa literaria a la que no debieron ser ajenas las novelas de Graves y que produce un curioso efecto de ventriloquía. Por más que Guzmán nunca llega a estar en pleno dominio artístico de esa trasposición del dialecto rural que fue el gran acierto de Rulfo y si bien a diferencia de sus otros libros, se notan aquí la carpintería literaria y el esfuerzo, la destreza del narrador sobrevive a los obstáculos que se impuso a sí mismo. Inconclusas y todo, las *Memorias* son el más perdurable monumento que se ha erigido a Pancho Villa y ningún otro de los grandes jefes revolucionarios dispone hasta hoy de un mausoleo semejante.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", *Historia general de México*, México, Colmex, 1977, Vol. 3, pp. 326-7.

<sup>83</sup> Helena Beristáin, *Reflejos de la revolución mexicana en la novela*, México, Ed. autor, 1967, pp. 82-8.

<sup>84</sup> José Emilio Pacheco, "Martín Luis Guzmán 1887-1976" en Andrés de Luna, *Martín Luis Guzmán*, México, CSR, 1987. Proviene de *Proceso*, núm 9, 1 ene 1977.



Veinte años después de Beristáin, diez después de Pacheco, el escritor Fernando Curiel, maestro universitario, valoró las cualidades de esta obra narrativa:

Un monumento literario y político. Literario, en cuanto transmuta materiales documentales y remembranzas, en una maquinaria verbal deslumbrante. Político, en tanto que restituye, revive, una figura obliterada, a contrapelo de la leyenda, por la ideología oficial. Me refiero, sí, a las *Memorias de Pancho Villa*. Con una intensidad y aplicación que desea abolir los años agitados de 1916 a 1925, irresponsables desde el punto de vista del oficio de escritor --escritor ateneísta--, Guzmán va entregando a la estampa los libros que refundidos, construyen la muralla villista contra la que se estrellan, y pulverizan, las oleadas del olvido.<sup>85</sup>

Los argumentos que hemos presentado en torno a *Memorias de Pancho Villa*, permiten ubicar que el lenguaje popular inscrito en una obra concebida como literaria por su creador, difícilmente habría alcanzado validez estética por parte de la crítica mexicana antes del año 1950, año de la obra de F. Rand Morton, de quien se infiere que leía y conocía bien el castellano para haber externado juicios sobre el lenguaje de Campobello, transcritos en páginas anteriores. La aproximación que este crítico logró respecto a la autora, sin ser brillante, es, sin embargo, importante porque señala, entre otros puntos, su intención en forjar un estilo nuevo, sin ornamentación, que se tiene que leer como si fuera lenguaje hablado; es de suponer que, al ser heredero de una cultura ajena a la nuestra, no participó en el juego de la crítica literaria mexicana por una parte, y por otra, en su haber cultural no se contaba con los prejuicios de una lengua a la que se cuidó en demasía para mantenerla apegada a lo "correcto", con olvido de la tradición de su antigua lírica popular. La lengua materna de Morton, el inglés, que ha cultivado baladas y distintos registros del habla, hacía tiempo que había incorporado los giros conversacionales, por ejemplo, en su poesía, de manera que esa perspectiva le permitió leer con flexibilidad y sin patrones pre-establecidos, las dos obras de Campobello.

Por último, la aparición durante los años treinta de dos obras como *Cartucho* y *Memorias de Pancho Villa*, heredó a la literatura mexicana la puesta en escena de dos sensibilidades artísticas en que se estableció una simbiosis irrepetible, quizá, porque si Guzmán representó el ideal clásico, proveniente del ateneísmo, para modificar *Cartucho*, no es menos cierto que cuando la leyó y la escuchó leyéndola, la pequeña obra de 1931 tuvo el poder de revelarle cómo debía concebir el lenguaje de su nueva obra; que resultase o no una obra maestra, como la crítica le reprochó entre líneas, entre conversaciones o

---

<sup>85</sup> Fernando Curiel, *La querrela de Martín Luis Guzmán*, Tesis FFyL, UNAM, 1987, pp. 190-1.

abiertamente, fue harina de otro costal, puesto que se gestaban, mientras tanto, los caminos hacia la prosa rulfiana.

Frente a esas circunstancias, *Cartucho* obtuvo un lugar, que hoy es dable privilegiar, porque fue escrito resguardando su fidelidad con la cultura regional que la originó, o sea, que poseía una intención literaria distinta, exenta de una deliberada concepción culta, de modo que los temperamentos refinados encontraron una obra tan descaradamente auténtica en sus imágenes y en su lenguaje, que eso impidió, en el pasado, su justa valoración.

## RECAPITULACIÓN

Conforme se escribía este ensayo, el lenguaje de *Cartucho* y *Las manos de mamá* resonaba en cada palabra; así de persistente se mantuvo aquella primera impresión de la obra narrativa de Nellie Campobello, y así nuevamente retornaba a aquella inquietud inicial sobre el destino de esta obra rica y pionera en la literatura mexicana contemporánea. En principio, considero que este trabajo logró establecer razones suficientes, mas no totales, para suscitar la revaloración de la escritora que, respecto de la creación proveniente de mujeres, abre el siglo XX en México.

Sensible al lenguaje y con una innata creatividad, Nellie Campobello transitó hacia su determinación como escritora con un bagaje literario frugal a la vez que sustancioso. Si se le compara con los escritores que sobresalen durante el lapso de su creación narrativa, brota su verdad incuestionable: carecía de aquello que fue formación natural en los escritores, el acceso amplio a la lectura o al estudio literario, por una parte, y por otra, aunque trató a numerosos escritores y artistas de la época, no se identificó con ningún grupo intelectual o generación literaria. Su ausencia de escolaridad, la vivencia de la guerra y el procurarse por sí el nutrimento literario, contrastan con el coraje de haber creado, a pesar de sus carencias, una obra literaria "imperfecta" y magnífica, en que radica su primer valor.

Parte de la falta de reconocimiento a la autora estribó en haber quedado inscrita de un plumazo, porque sí, en una clasificación temática de la literatura sin haber examinado su lenguaje, definido con frecuencia como pintoresco, a causa de la herencia de los prejuicios cultos del siglo XIX en contra del español mexicano. Debido a ello y a una concepción romántica del papel de la mujer escritora, como la sentimentalidad y el culto a la patria, el hogar y el altar, los lectores y los críticos no pudieron detectar conscientemente los méritos literarios de la obra, aunque *Cartucho*, en particular, ejerció una fascinación paralizante sobre ellos.

Nellie Campobello rescató las imágenes naturalistas de una obra de la literatura realista unida a su historia regional, *Tomóchic*, las presentó bajo un nuevo lenguaje, el de la conversación familiar y de las mujeres --por ello el gusto por dos obras provenientes de la cultura oral, la *Biblia* y *Las mil y una noches*--



y creó un personaje infantil desconcertante por siniestro, para integrar cuentos y relatos breves, concentrados, cuando se gestaba en México una nueva manera de escribir el cuento por parte de numerosos escritores: es un período, casi decenal, que precede a la cuentística de José Revueltas, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Por medio de sus cuentos y relatos, Campobello transmitió las vivencias del hombre anónimo de la revolución, por eso su obra posee carácter popular y un profundo sentido humano; y, por último, creó algunos motivos estéticos, insólitos en una mujer, como fueron la violencia, la crueldad, la mugre y la erotización de la muerte, presente en su deleite por observar el semblante de quien se dirigía a ella o el cuerpo de los caídos; de ahí que Campobello describiera con vigor inusitado las escenas de la guerra. ¿Por qué no aventurar, entonces, que el placer de la mirada de la muerte la impulsó a vivir?

Ante semejante legado, podría considerarse que la revaloración de Campobello espera a que su obra se estudie en relación con las escritoras de la época, y a que se establezca cómo antecedió a las autoras que, posteriormente, privilegiarían lo estético por encima de actitudes de otra índole, como las familiares, morales o religiosas. Espera, también, a que se le reconozca como un eslabón fundamental en la búsqueda incesante de un lenguaje que reflejara el de la conversación. Espera a que se rectifiquen los juicios sobre su cultura del norte y se testimonie cómo ella fue portadora de una conciencia sobre el hombre.

En lo concerniente a la presencia del escritor Martín Luis Guzmán en las modificaciones operadas en *Cartucho*, indudablemente que, al haberlo leído, valoró la fuerza de su lenguaje, al que prestó atención auditiva y literaria tan dedicada, que lo movió a explorar un cambio en el suyo propio. Sin embargo, la concepción literaria clásica de Guzmán sustituyó o eliminó partes expresivas del texto de Campobello, de manera que la pequeña obra prescindiría de su frescura original sin haber mejorado notablemente su estilo, pues incluso así, la crítica no le prestó nueva atención. Deseando obrar correctamente -con la generosidad de un maestro, como lo demuestra su larga amistad con Campobello- Guzmán, el más alto representante de la prosa clásica de México, disminuyó el contenido lingüístico y cultural de *Cartucho*, con lo que restó importancia a su contenido histórico en el sentido más amplio, pues se perdieron distintas menciones regionales, autobiográficas, emotivas e históricas, propiamente dichas. Por el lado de Campobello, ella procuró crear un estilo con el que aspiraba a alcanzar un tono de conversación; por momentos, se aferró a

considerar su obra sólo como un documento, causa, a su vez, de otros cambios, en que pretendió apegarse a la realidad objetiva, que tampoco obraron con fortuna.

Es loable en Campobello haber propuesto una originalidad creativa desde sus carencias escolares y educativas, magnificadas por la guerra, y que desde una evidente frugalidad literaria, se haya convertido en la primera narradora del siglo XX en México; por ello consideramos que entre 1931 y 1940, la historia de la literatura mexicana asistía a una definición de lo estético desde dos posiciones diferentes, que no obtuvieron una respuesta intrínseca, desde el corazón de nuestra literatura, sino hasta 1953, con la aparición en conjunto de los cuentos de Juan Rulfo. Ese período requeriría de nuevos estudios que logran ubicar la visión literaria y los problemas de otros escritores, porque sospecho que es de tránsito hacia nuevas formas de nuestra literatura .

Hasta 1958, la respuesta del lector de *Cartucho* y *Las manos de mamá*, tuvo una resonancia débil, pese a que existieron voces que señalaron algunas de sus cualidades. La edición del profesor Antonio Castro Leal, la entrevista de Emmanuel Carballo (1958) y la edición de sus obras completas (1960) la rescataron del olvido en que se la mantuvo para reactivar una corriente de interés por parte de profesores y críticos norteamericanos, generada durante los años 30, cuando la narrativa de la revolución se encontraba en apogeo. Ahora, en el extranjero, particularmente entre profesores de universidades norteamericanas, se ha prestado renovada atención a Campobello, aunque varios de ellos han explorado temas extra-literarios en su obra. La crítica mexicana le ha prestado atención esporádica aunque sustantiva durante los últimos diez años; por ello confío en que habrá de aportar nuevas perspectivas a esta obra singular de nuestra literatura.

Por lo anterior, es imprescindible emprender una edición crítica de *Cartucho* y *Las manos de mamá*, con objeto de que subsista el testimonio de su obra original; sin duda, los nuevos lectores habrán de aportar formas de valoración acordes con los cambios estéticos y sociales. A casi un siglo de su nacimiento, auguro para Nellie su renacimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE NELLIE CAMPOBELLO:

- Yo*, por Francisca, México, LIDAN, 1929, (Palabras del Dr. Atl).  
*Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, México, Integrales, 1931.  
*Las manos de mamá*, México, Juventudes de Izquierda, 1937.  
*Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México, EDIAPSA, 1940.  
----- y Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, Presentación de Raymundo Mancisidor, dibujos de Mauro Rafael Moya, México, Oficina Editora Popular, 1940.  
*Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, México, EDIAPSA, 1940.  
*Las manos de mamá*, Ilustr. José Clemente Orozco, México, Villa Ocampo, 1949.  
*Tres poemas (De abra en la boca)*, México, Cía. Gral. de Ediciones, 1957.  
*Mis libros. Obras completas*, Pról. de ..., ilustr. de José Clemente Orozco, México, Cía. Gral. de Ediciones, 1960.

### Traducciones:

- Cartucho. My Mother's Hands*, Trans. by Doris Meyer and Irene Matthews. Intr. by Elena Poniatowska. Austin, University of Texas Press, 1988.

### Artículos periodísticos:

- "*Copelia en el Ballet Theatre*", *El Universal Gráfico*, México, 4 sept 1942, p. 22.  
"El combate de Tierra Blanca", *Todo*, México, núm. 97, 9 jul 1935, pp. 14-6.  
"El Pancho Villa que no conoce el mundo. Dos cartas de amor del guerrillero", *Todo*, México, núm. 119, 10 dic 1935, pp. 11-2.  
"La muerte de Tomás Urbina", *Todo*, México, núm. 25, 20 feb 1934, p. 20.  
"La toma de Torreón por el Gral. Villa" *Todo*, México, núm. 148, 30 jun 1936, pp. 9-10.  
"Los hijos del general Villa necesitan que se acuerde de una vez la pensión solicitada", *El Universal Gráfico*, México, 4 dic 1935.  
"Martín Luis Guzmán, a propósito de *El hombre y sus armas*", *Ruta*, México, núm. 6, 15 nov 1938, pp. 42-3.  
"Perfiles de Villa", *Revista de Revistas*, México, núm. 1160, 7 ago 1932, pp. 14-5.  
"Villa siguió las normas de Napoleón en el ataque a Casas Grandes", *Todo*, México, núm. 95, 25 jun 1935, pp. 14-6.  
"Apuntes sobre la danza de la antigua Grecia y de los aztecas", ms. 3-5 sept 1968 (Programa de mano).

### ARCHIVOS CONSULTADOS:

- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", CNCA-INBA  
Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, CNCA-INBA

### PERIÓDICOS Y REVISTAS CONSULTADOS:

- Diarios norteros. Selección o sólo números existentes en la Hemeroteca Nacional:  
*El Colmillo*, San Antonio, Texas, 1917.  
*El Correo de Chihuahua*, Chihuahua, 1898-1899, 1904, 1910-11.  
*La Evolución*, Durango, 1907.  
*La Nueva Era*, Parral - Chihuahua, 1910-11.  
*El Padre Padilla*, Chihuahua, 1910-11.  
*El Telégrafo*, Chihuahua, 1911.  
*La Voz de la Frontera*, Chihuahua, 1911.

### Ciudad de México:

- El Nacional Revolucionario*, selección de 1930 y 1931.



*El Universal*, dic 1936 y 1937.  
*El Universal Gráfico*, selección de 1926 a 1929.  
*El Universal Ilustrado*, selección de 1926 a 1932.  
*Revista de Revistas*, selección de 1929 a 1932 y 1938.  
*Todo*, 1934-36.

#### **BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA:**

- Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna*, México, Era, 1990.  
Beristáin, Helena, *Reflejos de la revolución mexicana en la novela*, México, Ed. de autor, 1967.  
Buelna, María Elvira, "La novela del folletín durante la revolución mexicana (1911-1917)", *Polvos de olvido*, México, UAM-A-CNCA-INBA, 1993, pp.185-315.  
Castro Leal, Antonio, *La novela de la revolución mexicana*, México, SEP-Aguilar, 1988, 4 vols.  
Coronado, Juan, "La narrativa de la revolución mexicana", *Thesis*, núm 13, abr 1982, pp. 44-51.  
Dessau, Adalbert, *La novela de la revolución mexicana*, México, FCE, 1980.  
Gamboa de Camino, Berta, "The novel of the Mexican Revolution", en *Renascent Mexico*, Ed. Hubert Herring y Herbert Weinstock, New York, 1935, pp. 258-74.  
González, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951, pp. 288-90.  
Leal, Luis, *Cuentos de la revolución*, UNAM, 1976.  
----- *Historia del cuento mexicano*, México, Studium, 1956.  
----- "La revolución mexicana y el cuento" en Edmundo Valadés, *La revolución y las letras*, México, CNCA, 1990, pp. 89-117.  
Magaña Esquivel, Antonio, *La novela de la revolución*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1964, 2 vols.  
Moore, Ernest R., *Bibliografía de novelistas de la revolución mexicana*, México, s.i., 1941.  
Monsiváis, Carlos, "La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la revolución mexicana", *Historias 8-9*, ene-jun 1985, pp. 159-177.  
Morton, F. Rand, *Los novelistas de la revolución mexicana*, México, Cultura, 1949.  
Portal, Marta, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.  
Rodríguez Coronel, Rogelio, *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 119-26.  
Rutherford, John, *La sociedad mexicana durante la revolución*, México, El Caballito, 1978.  
Von Ziegler, Jorge, "Novelistas o novela de la revolución mexicana", *La palabra y el hombre*, Xalapa, ene-jun 1985, pp. 128-132.

#### **TESIS Y ENSAYOS SOBRE NELLIE CAMPOBELLO:**

- Cázares Hernández, Laura, "El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*", *Signos*, Anuario de Humanidades, México, UAM-Iztapalapa, 1988, pp. 405-14.  
-----, "Nellie Campobello: novelista de la revolución", *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 183, abr-jun 1991, pp. 51-6.  
Fernández de Castro, José Antonio, "Sobre una amapola que canta" en *Barraca de Feria*, La Habana, Montero, 1933, pp. 93-100.  
Martínez Reynosa, Emilia Elena, *Nellie Campobello y su obra literaria*, México, Tesis FFyL, UNAM, 1965.  
Matthews, Irene "Daughtering in War: Two "case studies" from México and Guatemala", en *Gendering war talk*. Ed. Miriam Cooke, Angela Wollacott, Princeton, Princeton University Press, 1993.  
Ramírez Paulín, Ma. Dolores, *La prosa narrativa femenina contemporánea en México*, México, Tesis FFyL, UNAM, 1963, pp. 44-6.  
Strikland Nájera, Valeska, "La obra de Nellie Campobello", Chicago, Tesis Ph.D., Northwestern University, 1980.

#### **HEMEROGRAFÍA SOBRE NELLIE CAMPOBELLO:**

- Abreu Gómez, Ermilo, "Las manos de mamá de Nellie Campobello", *Letras de México*, núm. 24, 1o. 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. 2-3.

- "Villa en la historia y en la leyenda", *Romance*, núm. 18, 15 nov 1940, p. 18.
- Alessio Robles, Vito, "Las memorias dictadas por el Gral. Francisco Villa", *Todo*, 151, 28 jul 1936, pp. 9-10.
- Anónimo, "Amor en el torbellino", *Tiempo*, 17 feb 1950, p. 29.
- "El renacimiento del ballet en México", *El Universal Ilustrado*, núm. 531, 14 jul 1927, (p. 44 bis).
- "Fragmento de *Cartucho*", Bulletin of the American Friends of Mexican People, Nueva York, Verano 1937, núm. 4, pp. 3-5, Trad. L. Hughes. (No consultado).
- "Gráficas de la semana", *El Universal Ilustrado*, núm. 596, 11 oct 1928, p.35.
- "La escuela de ballet del Ballet de la Ciudad de México", *Tiempo*, 12 dic 1955, pp.44-54.
- "Las últimas fiestas sociales", *El Universal Ilustrado*, núm. 547, 22 sept 1927, p.23.
- "Nellie Campobello", *Política*, 1o. dic 1961, p. 79.
- "Papel Impreso", *La Razón*, 8 oct 1932, p. 1.
- Revista *Ibero Amerikanisches Archiv*, Berlín, Año VIII, núm. 3, oct 1934.
- "Ultimos libros mexicanos de o sobre México", *El Libro y el Pueblo*, SEP, 1o. mar 1932, p. 35.
- Argüelles, Juan Domingo, "Las manos de mamá", *El Universal*, 18 ene 1992.
- Cano, Elsa, "Las manos de mamá", *Excelsior*, 8 mar 1992.
- Carballo, Emmanuel, "Las obras completas de Nellie Campobello", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 608, 6 nov 1960.
- "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.
- Castellanos, Rosario, "La novela", *México en la Cultura, Novedades*, núm. 616, [30] dic 1960.
- Dávila, Patricia, "El Comité Pro rescate de Nellie Campobello denuncia el silencio de las autoridades sobre su paradero", *Proceso*, 3 abr 1995, p. 63.
- "Investigación del Museo Carrillo Gil: los secuestradores de Nellie Campobello comercializaron las escenografías que le hizo Orozco", *Proceso*, 8 may 1995, pp. 66-9.
- Demaria, Armando, [De Maria y Campos], "Teatro Plástico Revolucionario", *Todo*, 3 sept 1935.
- De Beer, Gabriela, "La revolución en la 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, mar-abr 1979, pp. 212-19.
- "Nellie Campobello's Vision of the Mexican Revolution", *The American Hispanist*, IV, mar-apr 1979, pp. 34-5.
- Del Río, Carlos, "De las bailarinas y el baile mexicano", *Revista de Revistas*, núm. 1147, 8 mar 1932.
- Escalante, Evodio, "Imagen de Nellie Campobello", *El Financiero*, 8 nov 1993, p.8.
- Galindo, Sara, "Nellie Campobello, narradora de la revolución mexicana", *El Nacional*, 28 nov 1990.
- Glantz, Margo, "Nellie Campobello", *El Universal y la Cultura, El Universal*, 31 ago 1985, pp. 1-3.
- González Peña, Carlos, "La tragedia en unas manos", *El Universal*, 13 jul 1950, p. 3
- Guzmán, Martín Luis, "Nellie Campobello y *Las manos de mamá*", *Revista de Revistas*, núm. 1452, 20 mar 1938.
- Keller, Gary D., "El niño en la revolución mexicana: Nellie Campobello, Andrés Iduarte y César Garizurieta", *Cuadernos Americanos*, núm. 3 may-jun 1970, pp. 142-51.
- Leredo, Pablo, "La escuela de danza", *Revista de Revistas*, 10 jul 1932.
- Manzanos, Rosario, "Habla por primera vez la juez que llevó el caso de la desaparición de Nellie Campobello hace 10 años: 'Me la quitaron vilmente de las manos'", *Proceso*, 17 abr 1995, pp. 68-9.
- Manzanos, Rosario y Patricia Dávalos, "Caso Nellie Campobello: el INBA hizo lo suyo, la investigación se quedó a la mitad, es el turno del Ministerio Público, dice Gerardo Estrada", *Proceso*, 10 abril 1995, pp. 62-3
- Meyer, Doris, "Nellie Campobello's *Las manos de mamá*: a Rereading", *Hispania*, 68, núm. 4 Dec 1985, pp. 747-52.
- Monterde, Francisco, "La actualidad literaria", *Letras de México*, núm. 23, 16 ene 1938, p. 4.
- Núñez Alonso, Alejandro, *Cartucho*, *El Universal Ilustrado*, 5 nov 1931, núm. 756, pp. 28-9.
- Parle, Dennis J., "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Cartucho*", *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 32, núm. 2. 1985. pp. 201-11.
- Rabel, Malkah, "Nellie Campobello y *La novela de la revolución mexicana*", *México en la Cultura, Novedades*, , núm. 509, 14 dic 1958, pp. 2-6.
- Roberto el diablo, "El problema del libro mexicano", *Revista de Revistas*, núm. 1155, 3 jul 1932, (p.8).
- "Con qué sueña usted", *Revista de Revistas*, núm. 1165, 11 sept 1932, (p. 26).

- Romero James, Carmen, "Novelas, novelistas y cosas novelables" en *Correo*, Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, Washington, DC. 1937 (Sept 1936, núm. 8 pp. 4-6. (No consultado).
- Ruiz Abreu, Alvaro, "A pesar del desastre, la literatura: Campobello", *El Nacional*, 3 jun 1991.
- "Héroes y villanos en la novela de la revolución", *La Cultura en México, Siempre!*, 16 abr 1986, pp. 36-9.
- Salazar Mallén, Rubén, "Nellie Campobello", *Jueves de Excelsior*, 14 feb 1985, p.3.
- Segura, Felipe, "La señorita Nellie", *Universidad de México*, núm. 510, jul 1993, pp.43-5.
- Uribe-Echevarría, Juan, "La novela de la revolución mexicana", Ed. y nota de Andrés Henestrosa, *Las letras patrias*, núm. 4, oct-dic 1954, pp. 5-59. Publicado originalmente por *Anales de la Universidad de Chile*, año XCIII, núm. 20, 4o. trimestre, 1935.
- Vargas Valdez, Jesús, "Piden al Presidente, al CNCA, y al INBA encontrar a Nellie Campobello para rendirle un homenaje nacional", *Proceso*, 27 may 1991, pp. 48-51.

### **BIBLIOGRAFÍA GENERAL:**

- Abreu Gómez, Ermilo, *Antología de Martín Luis Guzmán*, Pról. y Sel. de..., México, Oasis, 1970
- *Clásicos, románticos, modernos*, México, Botas, 1934.
- "Doctrina literaria I", *Crisol*, núm. 56, 1933.
- "Gaceta de Letras", *El Universal Ilustrado*, 15 sept 1932, p.19.
- "Las Memorias de Pancho Villa", *Ruta*, núm. 32, 1o. oct 1938, pp. 1-2.
- Acevedo Escobedo, Antonio, "Hoy", *Revista de Revistas*, núm. 1159, 31 jul 1932.
- Anónimo, "Libros de 1937", *Revista de Revistas*, núm. 1441, 2 ene 1938, pp.24-5.
- Arce, Manuel (sic), /Miguel/, *¡Ladronal!*, Pról. Dennis J. Parle, México, INBA, 1985.
- Benítez, José María, "El estridentismo, el agorismo y Crisol", en Monterde, Francisco, *Las revistas literarias de México*, México, INBA, 1963, (Primera serie), pp. 145-164.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988.
- Bruce Novoa, John, *La sombra del caudillo. Versión periodística*, México, UNAM, 1982.
- Cándido, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- Cano, Gabriela y Verena Radkau, "Libertad condicionada o tres maneras de ser mujeres en tiempos de cambio, 1920-1940", *Secuencia*, núm. 13, abr 1989, pp. 216-236.
- Carballo, Emmanuel, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*, México, UNAM, 1988 (Textos, 3).
- *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965.
- *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Univ. de Guadalajara, 1991.
- "Los jóvenes enjuician a los viejos escritores", *México en la Cultura, Novedades*, 29 mar 1959, p.2.
- *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ermitaño, 1986.
- 50 años de danza en México*, México, INBA, 1984.
- Curiel, Fernando, *La Querrela de Martín Luis Guzmán*, México, Tesis FFyL, UNAM, 1987.
- Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México-SEP, 1988.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la literatura "revolucionaria"*, México, FCE, 1989.
- Frias, Heriberto, *Tomóchic*, Pról. y notas de James W. Brown, México, Porrúa, 1968.
- García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México*, México, UNAM, 1993.
- García Torres, Guadalupe, *Carolina Escudero Luján, una mujer en la historia de México, testimonio oral*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura-Centro de estudios de la revolución mexicana Lázaro Cárdenas, 1992.
- Garrido, Luis Javier, *El partido de la revolución institucionalizada*, México, SEP-Siglo XXI, 1986.
- González de Mendoza, J.M., "Carlos Noriega Hope y El Universal Ilustrado", en Monterde, Francisco, *Las revistas literarias de México*, México, INBA, 1963, (Primera serie), pp. 34-48.
- González y González, Luis, *Invitación a la microhistoria*, México, SepSetentas, 1973.
- Gorostiza, José, *Obra poética*, México, SEP-UNESCO, 1988.
- Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, México, Promexa, 1979.
- , *Obras Completas*, México, Cía. General de Ediciones, Pres. de Andrés Iduarte, 1971.
- , *Obras Completas*, México, FCE, 1979, V. II.
- Icaza, Xavier, *La revolución mexicana y la literatura*, Conferencias del Palacio de Bellas Artes, México, 1934.



- Iguiniz, Juan B., *Bibliografía de novelistas mexicanos*, México, SRE, 1926, (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 3).
- Instituto Nacional de Antropología e Historia, *La mujer norteña, su vida en el siglo XIX*, México, SEP-Gobierno del Estado de Sonora, 1985.
- Jauss, Hans Robert, *Pour un esthétique de la réception*, Introd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.
- "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp.37-114.
- Katz, Friederich, "La revolución de los vencidos. Movimientos revolucionarios en el norte de México, 1910-1920" Ciclo de conferencias, CNCA-INAH-ENAH, México, 20, 22 y 24 mar 1995.
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales de la revolución*, México, Siglo XXI, 1982.
- López Velarde, Ramón, *Obras*, México, FCE, 1979.
- Luna, Andrés de, *Martín Luis Guzmán*, Comp. e intr. de ..., México, Cámara de Senadores de la República, 1987.
- Mancisidor, José, *Obras completas*, Jalapa, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1980, Vol.V.
- Mansour, Mónica, "Cúspides inaccesibles", en Azuela, Mariano, *Los de abajo*, Ed. crítica, México, SEP-UNESCO, 1988. pp. 251-74.
- Martínez, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1949*, México, Robredo, 1949.
- "México en busca de su expresión", *Historia general de México*, México, Colmex, V. 3, 1977.
- México. SEP, *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública el 31 de agosto de 1931*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931, Tomo II, Documentos.
- México. SEP, *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública el 31 de agosto de 1932*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1932, Tomo II, Documentos.
- México. SEP, *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública el 31 de agosto de 1934*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, Tomo I, Exposición.
- Monsiváis, Carlos "¿Cuántas páginas se necesitan para un aforismo? (Notas sobre el cuento en México. 1934-1984)", *La Cultura en México, Siempre!*, 9 ene 1985, pp. 48-52.
- "Martín Luis Guzmán, el más grande reportero de la revolución mexicana se ha ido", *Siempre!*, ene 5 1977, pp. 8-9.
- "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". en *Historia general de México*, México, Colmex, 1976, V. 4.
- Monterde, Francisco, *Las revistas literarias de México*, (Primera serie), México, INBA, 1963.
- , *Personas, revistas y diarios*, México, UAM, 1982.
- Murguía Rosete, Beatriz, *Biografía intelectual de José Muñoz Cota*, México, Tesis Letras, UIA, 1985.
- Novo, Salvador, *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964.
- Ocampo, Aurora M. de y Ernesto Prado, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, México, UNAM, 1967.
- Ortiz Hernán, Gustavo, *Chimeneas*, México, México Nuevo, 1937.
- Prieto Quimper, Salvador, *El Parral de mis recuerdos*, México, Jus, 1948.
- Rama, Angel, *Transculturación narrativa de América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- Reyes, Alfonso y Héctor Pérez Martínez, *A vuelta de correo*, México, UNAM-Universidad de Colima, 1988.
- Reyes Nevares, Salvador, "Los cuentos de Juan Rulfo", *México en la Cultura, Novedades*, 244, 22 nov 1953.
- Rocha, José G., *La imprenta y el periodismo en Parral. 1er. centenario 1856-1956*, Parral, 1956.
- Rodríguez, Blanca, *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, México, UNAM, 1996, (Biblioteca de Letras).
- Saborit, Antonio, *Los doblados de Tomóchic*, México, Cal y Arena, 1991.
- Segura, Felipe, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, México, INBA, 1991.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Tesis FFyL, UNAM, 1968.
- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.
- Terrazas, Benito, "Martín Luis Guzmán se hizo escritor por necesidad", *Unomásuno*, 30 sept 1987, p. 25.
- Turrent Rozas, Lorenzo, *Obra completa*, Comp. y ficha biobibliográfica de Miguel Bustos Cerecedo, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1973.
- Valle, Rafael Heliodoro, "Diálogo con Martín Luis Guzmán", *Universidad*, núm. 4, may 1936, pp. 21-25.
- Varios autores, *Historia de la educación en México*, México, Ermitaño-Colmex, 1988.
- Villegas, Víctor Manuel, *Arte popular de Guanajuato*, Pról. Martín Luis Guzmán, México, Banco de Fomento Cooperativo, 1964.