



**INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO
DE RELACIONES CULTURALES**

**Al ritmo de *Cartucho* de Nellie Campobello:
consonancias y disonancias discursivas**

**Tesis que para optar al grado de
Maestro en Estudios Literarios y Musicales**

**Presenta:
Ricardo Secundino Méndez**

**Asesora:
Norma Angélica Cuevas Velasco**

Monterrey, Nuevo León.

Enero de 2017.

A ti, Wendolín, mi compañera de correrías.

*A ti, estimado lector,
por el preciado regalo de tu lectura.*

Introducción

Literatura y música: la elección del canto como hilo de la memoria.	5
--	---

Capítulo I. Cartucho y la crítica posterior a la edición de 1960.14

1.1. La narrativa de Cartucho: recepción crítica y elementos configurativos.	14
1.1.1. La recepción crítica.	14
1.1.2. En torno a la adscripción genérica.	24
1.1.3. Intencionalidad artística de la obra.	30
1.1.4. Estructura de la obra.	34
1.1.5. Estilo y tono.	35
1.2. Relaciones entre la narrativa de la obra y el corrido revolucionario.	39
1.2.1. Los tipos de corridos revolucionarios: tradicional y popular.	39
1.2.2. Cómo se caracteriza el héroe en los corridos.	43
1.2.3. Descriptividad en el corrido revolucionario.	44

Capítulo II. Música y narrativa en Cartucho: el canto y la cita textual de canciones y corridos.47

2.1. “Él”.	47
2.2. “Elías”.	49
2.3. “El Kirilí”.	50
2.4. “Bartolo de Santiago”.	50
2.5. “Agustín García”.	51
2.6. “Los dos Pablos”.	52
2.7. “Los oficiales de la Segunda del Rayo”.	53
2.7.1. Las canciones de los oficiales.	55
2.8. “Tragedia de Martín”.	56
2.9. Resultados.	58

Capítulo III. Configuración de “Abelardo Prieto”.60

3.1. Paul Ricoeur: los tres anclajes.	60
--	----

3.2. Algunas notas sobre la obra de Reidezel Mendoza.	62
3.3. Las funciones del corrido: descriptividad y narración.	64
3.4. El relato de ficción.	64
3.4.1. El corrido.	64
3.4.2. La versión de la prosa.	67
3.4.3. El relato histórico.	73
3.4.3.1. Don Guillermo Baca.	74
3.4.3.2. Abelardo Prieto.	79
3.5. Las acciones de la trama.	83
3.6. Imputación moral de las acciones.	86
3.7. Marcas de intratemporalidad en “Abelardo Prieto”.	87
Conclusiones.	91
 Bibliografía.	 94
 Apéndice:	
“Abelardo Prieto”.	98
“Conmigo”.	101
“A mi montaña”.	102
“Yo”.	104
“Un día que murió mi alma”.	106
“Besos novias encajes”.	108
“Siempre”.	110
“Tenacidad”.	111
“Entretenimiento”.	113
“Así te llevo”.	115
“Date”.	116
“Mi canto”.	117

Introducción. Literatura y música: la elección del canto como hilo de la memoria

He titulado esta investigación haciendo énfasis en el “ritmo” porque es una de las cualidades que estrechan la relación música-literatura, literatura-música. El ritmo del verso y el ritmo narrativo proyectan sentidos que van más allá del uso y manejo del tiempo; tanto en música como en literatura el ritmo sirve para ir al encuentro del otro. Jorge Volpi afirma que el ritmo sirve para unir a las personas, forma lazos colectivos¹.

La música y la literatura sostienen una correspondencia a pesar de utilizar signos que con respecto a cada uno de sus discursos podrían distanciarlos. Me refiero a lo que Barjau llama “artes semánticas” y “artes a-semánticas”:

Desde esta perspectiva podríamos establecer dos grupos: artes semánticas y artes a-semánticas. El grupo de estas últimas lo formarían la música y la arquitectura, artes que no significan (o que significan de un modo especial). Eugenio Trías (*Lógica del límite*) da a estas artes el calificativo de «ambientales» y añade que preparan la llegada del *logos*².

De lo anterior, se puede decir que las artes “semánticas” facilitan más el manejo de argumentos, mientras que las otras, las “a-semánticas” inducen un ambiente³. Estas diferencias hacen posible que para un argumento le corresponda una atmósfera o un ambiente; así, el énfasis de ciertas partes del argumento, valores de uno u otro personaje, escenarios, etc., sea remarcado y prolongado por la música.

Siguiendo a Barjau es necesario asumir que los lazos entre literatura y música nos obligan a incorporar el estudio de la Historia, al menos para la investigación que se despliega en estas páginas. Dice el investigador español: “La música es un arte temporal y está volcada,

¹ Jorge Volpi, «Música y literatura» Cátedra Extraordinaria en Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Web. (10 de diciembre, 2016). <<https://www.youtube.com/watch?v=IX7ioBFLQ54>>)

² Eustaquio Barjau, «Letra y música: teoría e historia» en *Revista de Occidente*. N. 191. Abril de 1997. Web (14 de enero, 2015). <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/2284>>) 67.

³ Con ambiente me refiero a lo que Barjau explica a continuación: “Tanto un edificio como una obra musical inducen un «ambiente», un aura que condiciona, en el que se pone bajo su influjo, un modo especial de sentir y de comportarse.” 68.

por tanto, como la literatura, a reproducir la realidad temporal, la de la acción humana, sobre todo⁴.

La época que me interesa observar a detalle, a partir de las correspondencias entre literatura y música, es la que enmarca el movimiento revolucionario en México de 1910. Situados en la literatura de dicha época, sobre todo la publicada alrededor de 1930, podemos encontrar una constante que me interesa resaltar: las plumas de la Revolución mexicana buscaron reproducir la realidad temporal del movimiento armado, uno de los recursos que adoptaron para lograrlo fue incluir los discursos folclóricos propios de la cultura popular mexicana, es decir, el corrido. Esta inclusión de la canción corridista en un discurso literario favorece el arraigo identitario del lector del S. XXI con el pueblo que participó en las gestas revolucionarias; permite además, comprender los sentimientos que configuran al personaje que canta el corrido. Siendo así –las letras corridistas– un recurso estilístico utilizado por los narradores para entrar en la configuración de la conciencia colectiva a partir de la configuración individual del personaje dentro de la trama.

Corrido mexicano y literatura

El corrido ha influido en parte de la literatura mexicana del siglo XX, no en toda, definitivamente. En las tintas de la Revolución mexicana ha sido un recurso que me atrevo a calificar como imprescindible; incluso hoy seguimos encontrando sus ecos en autores que juegan con sus estructuras y tópicos⁵. Quisiera centrar nuestra atención en la decisión del escritor al citar versos de distintos corridos o canciones populares en su obra y permitirme preguntar ¿Qué pasa cuando el texto narrativo cita letras de corridos? Eguiarte contesta de la siguiente manera: “En lo formal... el corrido intercala un narrador omnisciente junto con una versión directa y viva de los hechos, haciendo hablar a los mismos personajes de los que se van cantando sucesos, de tal forma que el relato se hace más vivo, más ágil, con un tempo

⁴ Barjau, 76.

⁵ Por ejemplo Erma Cárdenas en *Voy a contarles un corrido* (2013) se citan algunos corridos mexicanos, popular e históricamente emblemáticos. Están organizados cronológicamente, la autora profundiza en las lagunas que dejan las letras de los corridos y ficcionaliza mediante la narrativa; es decir, crea cuentos a partir de los corridos.

más ligero”⁶. Si bien la cita anterior se refiere a los elementos formales de un corrido y no a los de una obra meramente narrativa; en la literatura de la Revolución mexicana también se puede hablar de narradores con tendencia a ser omniscientes, aunque esto no sea siempre así. Entonces, al citar los corridos, o dicho de otra forma, al hacer cantar al corrido entre las líneas del texto narrativo, cada canción o corrido resulta un ente abstracto que no es exactamente un personaje, sino todos los personajes: es representación colectiva del pueblo mexicano. Así, la narración se vuelve más viva porque proyecta los valores, perspectivas y sensaciones por las que los personajes transitan ante las acciones de la trama. En palabras poéticas, lo mismo, se podría decir de la siguiente manera: la cita textual del corrido colorea las escenas de la trama, dando así un cromatismo que enfatiza la colectividad.

Ahora bien, una segunda pregunta cabe para profundizar en lo anterior ¿Por qué los escritores hicieron de la cita textual del corrido un recurso estilístico que se repite en las distintas obras del corpus conocido como de la Revolución mexicana? Ciertamente es que el corrido aparece en *Tropa Vieja*, *Viva Madero*, *Los de abajo*, *El águila y la serpiente*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Cartucho*, *Las manos de mamá*, entre otros. ¿Qué hace al corrido un recurso tan buscado por los escritores de la Revolución? Eguiarte dice lo siguiente: “Tanto en la forma poética como en los recursos retóricos, podemos afirmar que el corrido es una manifestación popular, pero no por ello algo populachero, de mal gusto, sino que por el contrario, el corrido tiene un sustrato literario y un valor, no sólo por su forma y estructura, sino también por su contenido y sus implicaciones”⁷. Es por su proximidad a la literatura desde la que se asume al corrido como un potente recurso discursivo; no como una manifestación sonora a explorarse desde los conceptos de la teoría musical o la musicología, sino como prolongación de la esencia popular. Entendiendo lo anterior, la narrativa de la Revolución llama al pueblo mexicano a través de una de sus manifestaciones culturales más arraigadas: el canto de los corridos.

Lo anterior se relaciona con el arraigo de lo propio y forja la identidad de una historia colectiva a la cual se pertenece:

⁶ Enrique Eguiarte, «El corrido mexicano: elementos literarios y culturales» en *Revista Rilce* 16.1, 2000, Web. (13 de diciembre, 2016. <<https://core.ac.uk/download/pdf/25072217.pdf>>) 78.

⁷ Eguiarte, 86.

En un mundo pluralista como el nuestro el gran peligro que corren las etnias, los grupos sociales e incluso las mismas naciones es el de la falta de identidad y por lo tanto, el de la división o el de la segregación y separación. La cultura popular fortalece los vínculos de unión de los habitantes de una determinada región, al tiempo que les proporciona un sustrato cultural que los identifica y los une, haciéndolos sentir parte de la misma realidad, y haciendo posible la comunicación entre ellos, a través de ciertas normas y cánones que la misma cultura popular ha establecido⁸.

Los vínculos entre corrido y literatura de la Revolución mexicana favorecen la preservación de la memoria, fincan una identidad para las generaciones futuras. Parte del legado que trasciende en dicha literatura es el rescate de lugares y personajes que las más de las veces permanecen en el olvido. A lo largo de la Historia de México se han reconocido distintos espacios que conmemoran o fijan acciones notables para la memoria de una tradición e identidad nacional; mientras otros espacios, igualmente significativos, permanecen sombríos. Por ejemplo, al hablar de la independencia de México de 1810, se celebra “el grito” de Miguel Hidalgo que convoca a su pueblo en lo que hoy es Dolores Hidalgo. En torno a la Revolución mexicana, se celebra el levantamiento armado, pero no se reconoce un lugar específico, sólo se habla de un levantamiento. Se menciona al apóstol de la democracia (Francisco I Madero), pero no se reconoce, o se ha olvidado, que fue en San Pedro de las Colonias en donde se concibe el libro que convoca al movimiento armado. En este sentido, Francisco I Madero y “La sucesión presidencial de 1910” concebido en San Pedro de las Colonias, Coahuila, es centro e inicio del levantamiento armado, como Miguel Hidalgo y su “grito” lo fue en Dolores Hidalgo con respecto al movimiento de independencia.

La obra de Nellie Campobello

Nellie Campobello nace en 1900 en el estado de Durango, fue registrada como Francisca Moya⁹. Después de residir en distintas ciudades del norte –Villa Ocampo, Dgo.; Hidalgo del Parral, Chih.; Juárez, Chih.; entre otras– emigra a la ciudad de México junto con sus hermanos. La muerte de su madre es uno de los acontecimientos que más hondo afectaron

⁸ Eguiarte, 90.

⁹ Más datos de su nacimiento e infancia pueden leerse en el prólogo escrito por Juan Bautista Aguilar para *Obra reunida* de Nellie Campobello, publicada por el FCE, 2007.

su vida. Reflejo de lo anterior es evidente por su éxodo a la ciudad de México y en buena parte de su obra literaria.

La primera publicación de Campobello *Francisca Yo! Versos* (1929) fue impulsada por el mecenazgo del pintor Dr. Atl. Este poemario lo destaco como un previo ejercicio para concebir su obra más trascendente: *Cartucho*. En *Francisca Yo!* empieza a gestarse una voz lírica ágil, breve, certera e inocente (más no ingenua); es una voz que germina en lo que más tarde leeremos como la niña Nellie, no la autora, sino la voz narradora de *Cartucho*.

La segunda obra, publicada en 1931 bajo el nombre de *Cartucho* en realidad deberíamos fecharla posterior, ya que las modificaciones hechas por parte de su autora terminan hasta la edición de 1940. La primera publicación varía con respecto a la de 1940. Jorge Aguilar¹⁰ reflexiona sobre algunas diferencias en las dos publicaciones de *Cartucho* (la de 1931 y la de 1940; después de 1940 se conservó igual en *Mis Libros*, publicación que reúne la obra de la escritora duranguense en 1960). Definitivamente son dos obras distintas debido a los cambios sustanciales en títulos de los relatos, puntuación, modificación de argumentos, ausencia y presencia de relatos completos, etc. Para la presente investigación se asume la segunda edición, la de 1940.

Respecto al argumento de *Cartucho*, me resulta difícil ponerlo en una frase. En todo caso escribiría cincuenta y cuatro argumentos y no considero que aún así pueda precisar el contenido de los relatos que componen *Cartucho*. Podría, en cambio, encontrar la manera de llegar a englobar un argumento a partir de las aventuras de Nellie, la niña de la voz narrativa y, aún así lo encontraría incompleto. En cualquier caso se trata de una niña narrando desde la ventana de su casa, o mejor dicho, desde la ventana de su memoria. Al leer *Cartucho* sabemos de Parral en la Revolución, de las tragedias de soldados villistas, de traiciones, enamoramientos, hazañas e incluso de juegos nigromantes. Juegos de una niña que incorpora los muertos que caen frente a su ventana, frente a su memoria. Todo lo anterior, contado fuera de orden cronológico alguno, pareciera preferentemente un caos del recuerdo decorado con elipsis y saltos en el tiempo lógico de los sucesos. *Cartucho* es el reino de la memoria, por su contenido y sobre todo por su forma: caótica y fragmentada.

¹⁰ Ver prólogo a *Cartucho* (2000) editado por ERA. 9-43.

El tercer libro de Campobello, *Las manos de mamá* publicado en 1937, se posiciona entre la poesía de *Francisca Yo!* y la narrativa de *Cartucho*. Es una obra dedicada a la memoria de lo más amado de la autora: su madre, su terruño, la Revolución: su pasado.

Está también *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, producto de las investigaciones de Campobello en torno a las estrategias militares de Francisco Villa y *Tres poemas* que fue la última de las publicaciones de carácter literario¹¹.

Mi propuesta

Uno de los elementos de la trama –o, las tramas de *Cartucho*– gira en torno a la diferencia que la voz narrativa establece entre los personajes que se apropian de la música y el canto y aquéllos que no lo hacen. Enfatizo lo anterior porque constituye el foco de mi análisis y propuesta. Lo que voy a demostrar es que en *Cartucho*, pero sobre todo en “Abelardo Prieto” la elección del canto o del corrido constituye el hilo de la memoria individual y colectiva.

Del análisis hecho a *Cartucho*, debe asumirse la presencia del canto como intertexto de un corrido; en algunos casos será explícito y en otros no. De esta manera cuando la niña narradora dice que uno u otro personaje cantan, se asume que son corridos¹². Se considera la presencia del corrido como recurso estilístico que evoca la expresión musical de una época en su contexto específico; de ningún modo se profundiza en la manifestación de un fenómeno sonoro que exija herramientas metodológicas de la composición o interpretación musical. Dicho de otra forma, al corrido se le verá como expresión de la lírica popular desde una perspectiva literaria.

¹¹ Hubo también, *Ritmos indígenas de México* (1940) escrito en coautoría con su hermana Gloria Campobello y con dibujos de Mauro Rafael Moya. Este texto no aparece en las publicaciones que reúnen la obra de Nellie Campobello. El libro es una investigación divulgativa y didáctica, recoge las experiencias que sus autoras vivieron durante los viajes de las “Misiones Culturales”.

¹² Algunos investigadores han afirmado con mayor rigor que un corrido histórico mexicano debe narrar para cumplir con la definición que lo enmarca. Más adelante, en el capítulo dedicado al marco teórico, me detengo en lo anterior. Por ahora quiero sólo señalar que en las narraciones de *Cartucho*, al no precisar el nombre de la canción o el texto que cantan sus personajes, se deduce que son corridos lo que cantaban.

Como eje principal me propongo señalar las convergencias y las divergencias, entre el corrido y la prosa del relato “Abelardo Prieto”, frente a los datos historiográficos que narran la vida y muerte del Abelardo Prieto histórico. En consecuencia, se podrá identificar la presencia y estilización del corrido en *Cartucho*, fijando la mirada en los procedimientos propios de la intratextualidad, la intertextualidad, así como en los elementos formales que definen la composición y la estructura formal de la obra en cuestión: la voz narrativa y la temporalidad. Así, estaremos en condiciones de apreciar los hilos discursivos que se tejen en torno a la configuración del personaje Abelardo Prieto.

De manera colateral se observarán los relatos de *Cartucho* en los que hay presencia del canto, así como aquellos en los que hay citas textuales de letras corridistas. De manera particular se profundiza en la presencia del corrido en “Abelardo Prieto”, se pondera la configuración literaria del personaje para recuperar la configuración histórica registrada en la investigación del maestro chihuahuense Reidezel Mendoza¹³.

Revisando la configuración de Abelardo Prieto intento recuperar al personaje histórico a partir de las correspondencias con el personaje literario. Logrando lo anterior, atendemos a la invitación que nos hace Nellie Campobello cuando en la ciudad de Morelia, en plena noche del 15 de septiembre, siente el compromiso de recordar a los que se han ido: “Las fiestas patrias son para alegrar a un pueblo ávido de satisfacciones, deseosos de abrazos, gritos, balazos, alcohol y tragedia. Yo no era para el caso; pero mi arrepentimiento me llevó a reflexionar en lo poco que cuidamos la memoria de aquellos que ya han partido”¹⁴.

Las apoyaturas críticas y teóricas de las que me serviré en esta aventura de formación interdisciplinaria se ubican en los terrenos de la teoría literaria y la hermenéutica, pasando

¹³ Las obras de Reidezel Mendoza que se contemplan para esta investigación literaria son: *Bandoleros y Rebeldes. Historia del foragido Doroteo Arango (1878-1911)* (Chihuahua: 2013) y *Guillermo Baca Ronquillo, comerciante, maderista y revolucionario*. (Chihuahua: ICHICULT, 2012). Se han escogido estas dos publicaciones y no otras porque el historiador chihuahuense recupera y organiza los documentos oficiales, telegramas, diarios de prensa, testimonios y entrevistas en torno a la tragedia de Abelardo Prieto y Guillermo Baca. Al final se podrá observar que toda acción narrada por Campobello está sustentada en la investigación historiográfica que Mendoza ha sistematizado, sólo a excepción de los versos que dan cuenta de los presentimientos de Abelardo Prieto, todo lo demás tiene sustento documental o testimonial.

¹⁴ Nellie Campobello, *Obra reunida* (México: FCE, 2007) 359-360.

claro está por la revisión de las fuentes críticas que ya se han ocupado de la obra de la escritora Nellie Campobello. En particular, tendré a la mano la propuesta *triple mimesis* de Paul Ricoeur, teórico especializado en problemas de narratividad. Serán igualmente fundamentales las marcas de intertextualidad presentes en los textos que permitan ir a otros relatos de la misma obra, a otros de la misma autora o a documentos históricos. De esta manera, se podrá obtener una visión más amplia y fundamentada de cómo se configura la trama y el personaje protagonista en el relato “Abelardo Prieto”.

Los elementos estructurales del texto literario como la trama, los planos narrativos, la perspectiva de la voz narrativa, el manejo del ritmo, temporalidad, el espacio, los personajes, entre otros elementos, servirán como punto de correlación para profundizar en una lectura hecha desde los guiños de la música popular en *Cartucho*.

En el primer capítulo abordaré lo dicho por la recepción crítica de *Cartucho*. Enfatizo los elementos configurativos de la obra y sus características de su narrativa. Buscaremos replantear la obra de Nellie Campobello atendiendo su valor literario. Así mismo se consideran las relaciones entre la narrativa y el corrido.

En el segundo capítulo observaremos la presencia del canto –entendido como corrido– en todos los relatos de *Cartucho*. Con esto podremos mostrar cómo se utiliza el canto para configurar a los personajes con fines de preservar la memoria de sus memorias hazañas y tragedias.

Para el tercer capítulo organizaré las acciones que conforman la trama del relato “Abelardo Prieto”. A partir de los “tres anclajes” propuestos por Paul Ricoeur se hará un cuadro comparativo para observar las convergencias y divergencias entre los relatos literario e histórico que arrojan información sobre Abelardo Prieto.

Finalmente, encontraremos las conclusiones que enmarcan los resultados obtenidos.

Posterior a esto dejo el apéndice en el que transcribo el relato “Abelardo Prieto” y los poemas de *Francisca Yo! Versos* que mencionan textualmente el canto. Así se tendrá una lectura más ágil de la presente investigación.

Capítulo I: *Cartucho* y la crítica posterior a la edición de 1960

Este capítulo, que se divide en dos estudios, hace una revisión de lo dicho por la crítica en torno a algunos aspectos literarios de *Cartucho*. Se retoman los temas que más han llamado la atención de los investigadores con el propósito de ir, poco a poco, perfilando la presencia y estilización del corrido en *Cartucho*. Para concretar lo anterior, me sitúo desde una triple perspectiva: histórica, literaria y musical.

El primer estudio atiende el tema de la recepción que ha tenido la obra, pasando por su adscripción genérica y su originalidad. Nos enfocamos en revisar lo que se ha dicho respecto a su intencionalidad discursiva, también nos detenemos en precisar aspectos de su estructura, estilo y tono. A partir de lo anterior, en el segundo estudio, se focaliza la relación *Cartucho*-corrido, para lo cual se consideran las aportaciones de Aurelio González, especialista contemporáneo en investigación del corrido mexicano, y de Ana Marco González, investigadora que ha abordado con mayor agudeza la presencia de la canción y el corrido en *Cartucho*.

Habiendo revisado el trazo de la crítica respecto a la presencia del corrido en la narrativa de *Cartucho*, estaremos perfilados para observar las diferencias a favor de la memoria individual y colectiva en la configuración de los personajes relacionados con el canto y el corrido.

1.1. La narrativa de Cartucho: recepción crítica y elementos configurativos

1.1.1. La recepción crítica

La crítica en torno a *Cartucho*, presenta lecturas desde el feminismo¹⁵, la poética de su narrativa¹⁶, su influencia en posteriores obras¹⁷, la tradición oral¹⁸, los estudios de la recepción¹⁹, el carácter lúdico²⁰, el testimonio y la memoria²¹, entre otros. La investigación de este proyecto se posiciona en la relación música-literatura, literatura-música; las marcas de oralidad y memoria no se descartan ya que se hacen presentes a través del corrido revolucionario.

Las relaciones entre texto y música van más allá de una melodía que busca un texto, o un poema que espera su musicalización; la transdisciplina entre literatura, música y, en este caso, la Historia nos permite considerar una lectura delo literario sin anular la sólida presencia de la música, ambos discursos con fuertes lazos de comunicación complementaria: “[...]cuando hablamos de las relaciones entre música y literatura no debemos pensar únicamente en música cantada. La música y la literatura han contraído otras relaciones que no son las de una melodía con un texto que debía ser cantado con tal melodía. En este sentido

¹⁵ Mary Pratt, «Mi cigarro, mi singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello» Web (24 de agosto 2016).

<<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332004000100007>>), 253-273.

Puede revisarse, de la misma manera a: Sara Poot, «Cartucho de Nellie Campobello: deuda saldada, deuda soldada» Web (15 de marzo 2016).

<http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1500/Cartucho_de_Nellie_no_12.pdf?sequence=1&isAllowed=y>), 25-44.

¹⁶ Begoña Pulido Herráez, «Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana» Web (24 de agosto 2016).

<<http://scielo.unam.mx/pdf/latinoam/n52/n52a3.pdf>>), 31-51.

¹⁷ Jorge Aguilar, «El silencio de Nellie Campobello», en *Cartucho* por Nellie Campobello (México: ERA, 2005), 9-43.

¹⁸ Ana González, «Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en Cartucho de Nellie Campobello» Web (10 de julio, 2016).

<<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/294/296>>) 167-189.

¹⁹ Sara Rivera, «La lectura oculta de la Revolución mexicana en Cartucho, de Nellie Campobello» Web (25 de julio 2016. <<http://148.206.53.84/tesiuami/Sexto%20Lote/revis052.pdf>>) 19-24.

²⁰ Kristine Vanden, «Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz» Web. (8 de mayo, 2016. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v21n2/v21n2a10.pdf>>) 151-170.

²¹ Betina Keizman, «Entre el testimonio y la autobiografía, Cartucho y la construcción de una memoria poética/política», Web (20 de julio 2016).

<http://ffyl1.uncu.edu.ar/IMG/pdf/03_keizman.pdf>) 35-40.

cabría hacer una tipología muy extensa de modos de entrar en contacto música y literatura...²²

El mismo Barjau se cuestiona cuál sería la justificación para incorporar la música a un texto literario, y ante esto resuelve de la siguiente manera: “¿Porqué se le pone música a un texto? [...] Para subrayar lo que el texto dice, para potenciar el valor expresivo de éste, para inducir en el oyente los sentimientos que el texto está destinado a suscitar”²³. Subrayar lo que el texto narrativo dice y potenciar su valor expresivo se asoma como una invitación para considerar los versos del corrido que si bien no son exactamente la música, sí son parte fundamental de un género específico en la música mexicana: el corrido revolucionario. Para evitar ir por caminos que el texto no sugiere será necesario observar también aquellos relatos de *Cartucho* en los que están presentes elementos textuales del corrido y de la canción.

Cartucho se ubica dentro de la literatura de la Revolución mexicana, la cual varía en cuanto a su adscripción genérica, año de publicación, perspectiva ideológica, entre otras diferencias. Sin embargo, coincide en cuanto a su carácter narrativo, principalmente²⁴. José Luis Martínez hablando al respecto dice:

Caracteriza a estas obras su condición de memorias más que de novelas. Son casi siempre alegatos personales en los que cada autor, a semejanza de lo que aconteció con nuestros cronistas de la Conquista, propala su intervención fundamental en la Revolución de la que casi todos se dirían sus ejes. El género adopta diferentes formas, ya el relato episódico que sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo; otras veces, se prefiere la perspectiva autobiográfica y, con menos frecuencia los relatos objetivos o testimoniales²⁵.

²² Eustaquio Barjau, «Letra y música: teoría e historia», en *Revista de occidente* (abril de 1997), 67-85.

²³ Barjau, 72.

²⁴ Quiero decir que se escribió más desde la narrativa que desde la poesía o el teatro. La importancia de señalar la tendencia a la narrativa tiene que ver con el tipo de metodología que se ha de abordar para la presente investigación.

²⁵ José Luis Martínez, *México. 50 años de Revolución* (México: FCE, 1962), 336.

En *Cartucho* de Nellie Campobello están presentes las anteriores características mencionadas por Martínez. Tiene elementos memorialísticos, relatos episódicos, escenas de caudillos, rasgos autobiográficos o testimoniales, y también, asume al pueblo como protagonista. Además de lo anterior, la presencia del corrido revolucionario surge por entre la memoria y la narración, al punto de resultar relatos en los que la voz narrativa es complementada por citas textuales de versos corridistas. Con lo dicho, llamó mi atención “Abelardo Prieto”; en él encuentro todos los elementos configurativos ya mencionados, pero además, otros muy particulares que lo hacen distinto al resto de los relatos y que más adelante discutiré. Así, surgió la pregunta que da pie a esta investigación: ¿Cómo se configura el personaje Abelardo Prieto en *Cartucho*?

La primera aproximación que tuve a la obra de Nellie Campobello fue *Cartucho*. Encontré seductora la fuerza de su violencia explícita e inocente, el manejo fugaz del lenguaje, la voz narrativa infantil y su configuración fragmentaria. Sin embargo, más allá de todo lo anterior, despertó mi curiosidad una frase que deja en el cierre del relato “Abelardo Prieto”: “Los que todavía recuerdan a Abelardo cantan la tragedia. Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas. Los Herrera no cantan, sus cuerpos cobijaron balas que no iban dirigidas a ellos...”²⁶. Después de varias lecturas, encontré sentido a la cuestión de las deudas entre hombres y a los asesinatos que después traen sus consecuentes venganzas; pero, ¡el canto!: hacía tremendo ruido en mi aproximación. Definitivamente debía haber un juego oculto tras la condena que deja sobre los Herrera: ¡ellos no cantan! Primeramente, observemos que el verbo está en presente, es una acción en pleno proceso; ocurre desde un tiempo atrás y continúa durante el presente, prolongándose al futuro. Ubicados en un relato de características realistas es imposible asumir que algún muerto pueda cantar y, si los muertos no cantan, entonces estamos ante palabras que nos intentan decir algo más. Así, llegué a la siguiente pregunta: ¿Qué sentidos proyecta “cantar” en el relato “Abelardo Prieto”?

La relación literatura-música ha sido poco abordada en los estudios críticos de *Cartucho*. Enfatizo que no ha sido ignorado del todo, por ejemplo: investigadores como Ana

²⁶ Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha armada en el norte de México* (México: ERA, 2000), 151.

González y Aurelio González han explorado las marcas de la música en la prosa de Campobello. Así pues, de esta relación interdisciplinaria nació la inquietud por develar lo que Nellie deja al final de “Abelardo Prieto”. Lograrlo, exige ir más allá de las similares configuraciones estructurales entre los relatos de *Cartucho* y el corrido revolucionario. Por eso fui a buscar en las otras historias dentro de la misma obra, para ver si encontraba algún indicio que ofreciera un posible sentido al “cantar”. ¡Cantar o no cantar!: tenía que llevar a alguna idea de felicidad, o de olvido: ¡o de algo! Expuesta por la narradora en algún rincón de sus textos tenía que estar la respuesta.

A lo largo de *Cartucho* hay relaciones entre la música y la narrativa: citas textuales de canciones, de corridos y, una que otra referencia al acto de cantar. Esto no ofrecía un sentido certero. Cuando Campobello describe el carácter de algunos villistas como Él, Kirilí o Martín López, muestra la disposición de cada personaje al canto, pero nada más. Las ocasiones en que cantan son: porque están borrachos²⁷, por nostalgia²⁸, para confesar su amor²⁹, entre algunas otras. Entonces, salí de *Cartucho* y llegué ante *Las manos de mamá*; al estar constituida por una predominante prosa, al hacer cantar a sus personajes y por las citas textuales de corridos intuí una probable vía para saber porqué los Herrera no cantan en “Abelardo Prieto”. Lo anterior, se vino abajo al ubicar los años de publicación de ambas obras: *Las manos de mamá* es posterior a *Cartucho*. Resultaría absurdo encontrar indicios de los probables sentidos que hay en una obra que aún no ha sido escrita. Ajustando criterios de búsqueda me posicioné frente a *Francisca Yo! Versos*; publicada un par de años antes que *Cartucho*. A pesar de ser poesía y no narrativa, podría arrojar luz a las dudas planteadas por el sentido del canto en *Cartucho*. De inmediato surgieron rasgos de proximidad entre ambas obras, a pesar de su distancia genérica. Hay consonancias entre *Francisca Yo! Versos* y *Cartucho*, por ejemplo: en la brevedad de su enunciación; el arte menor junto a la frase corta y directa de la prosa. Otra convergencia se presenta al identificar al hablante poético infantil, por un lado; mientras que por el otro tenemos una voz narrativa infantil. Finalmente, ambos textos están conformados por tres secciones (*Francisca Yo! Versos*, *Yo en faceta* y *El-yo-amor*; *Hombres del Norte*, *Fusilados* y *En el fuego*). Al revisar las frecuencias en que aparece

²⁷ Campobello, 49.

²⁸ Campobello, 52-53.

²⁹ Campobello, 54-55.

el canto en *Francisca Yo! Versos* se puede observar que no es accidental, aparece al menos en los siguientes poemas: “Conmigo”; “A mi montaña”; “Yo”; “Un día que murió mi alma”; “Besos novias encajes”; “Siempre”; “Tenacidad”; “Entretenimiento”; “Así te llevo”; “Date” y “Mi canto”. Sin duda, los sentidos, ambientes y manejos del canto en estos poemas arrojarán información valiosa para entender la presencia del canto en el relato “Abelardo Prieto”. De esto me ocuparé más adelante, por ahora, vuelvo a los aspectos relacionados con la recepción crítica de la obra.

Es importante recordar que esta no es una investigación que fijará como prioridad analizar las marcas textuales del canto o del cantar, entre las obras de Campobello. Es, mejor dicho, una investigación que busca identificar la configuración de Abelardo Prieto a partir de convergencias y divergencias entre la literatura, la música y la historiografía. Para lograr profundizar en la configuración del personaje considero necesario reconocer el género al que pertenece *Cartucho*. Respecto a ello, la crítica lo ha llamado “novela”, “estampas”, entre otros. Ana González apunta que es:

Testimonio excéntrico en relación al conjunto narrativo de la Revolución Mexicana, *Cartucho Relatos de la lucha en el Norte de México (1931)* de Nellie Campobello ha sido objeto de acercamientos críticos de signo dispar, los cuales muestran una notable falta de consenso tanto en lo relativo a la adscripción genérica del texto como en lo que se refiere a su poética rectora [...] lo cierto es que la obra de la narradora mexicana resulta de difícil clasificación y compleja interpretación³⁰.

Asumiendo la compleja interpretación, atinadamente señalada por González, se propone una revisión a partir de las relaciones que tiene *Cartucho* con la historiografía. Tomaremos como punto de partida la letra del corrido en “Abelardo Prieto” para comprender a fondo, la configuración del personaje con el mismo nombre. En cuanto al género, una cosa es certera si asumimos el subtítulo que deja Campobello, estamos ante la lectura de relatos: “Relatos

³⁰ Ana González, «Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello.» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* Web. (10 de julio, 2016. <<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/294/296>>) 168.

de la lucha en el Norte de México”. De lo anterior, entonces, el acercamiento crítico será desde la narratología.

La importancia del corrido revolucionario en *Cartucho*, es abordada por Ana González, quien argumenta una relación literatura-música:

La relación del texto de Campobello [*Cartucho*] con la música popular, y en concreto con la tradición del corrido, es mucho más íntima y sustancial, y se manifiesta además de dos formas diferentes: de un lado, se hace patente en virtud de la vecindad temática y estilístico-discursiva de la prosa con patrones propios de la poética corridística; por otro lado, la escritora convoca abiertamente a las melodías populares mediante la cita intertextual de fragmentos de baladas, así como de canciones nortañas.

La reelaboración de pautas de la narración oral popular próximas a las que guían la concepción narratológica del corrido, es en parte responsable como señalábamos de la querencia de las estampas por la frase corta, el ritmo ágil, la ausencia de digresiones, la unión paratáctica de los enunciados, la preferencia por un léxico de tipo concreto, el apoyo en enumeraciones, repeticiones y exageraciones o el recurso a lo formulístico³¹.

Siguiendo a González, se asumen los intertextos entre el corrido y la narrativa de Nellie ya que se corresponden. La presencia de versos de índole corridística afecta directamente la composición del relato y justifica la intertextualidad³². En “Los oficiales de la Segunda del Rayo” y “Abelardo Prieto” hay evidencia de lo anterior. De esto mismo, González dice:

Canciones y corridos entran a la prosa a través de su convocatoria intertextual. En la parte final de *Cartucho* se citan por ejemplo los corridos de Abelardo Prieto y Martín López, se incorporan fragmentos de una canción popular de Chihuahua y de otra de la autoría de Campobello en torno a los jóvenes de la Segunda del Rayo, la calle donde transcurre la infancia revolucionaria de Francisca y el núcleo espacial desde donde irradia la narración. ¿Cuál es la función de estas citas? En primer lugar, los

³¹ González, 179.

³² Véase, por ejemplo, el relato «La plaza de las lilas» en *Las manos de mamá* de Nellie Campobello, (Durango: UJED, 2005). Aunque posterior a “Abelardo Prieto”, deja marcas de intertextualidad con el corrido “La valentina”: de esta relación se va construyendo la trama.

corridos ofrecen a la autora una plataforma alternativa para incorporar a su texto voces de reconocida ajenidad, capaces de certificar su interpretación de los hechos y de hacerlo además desde el punto de vista regional que el libro reivindica y busca recuperar...³³

Habiendo, entonces, relaciones estructurales entre la literatura de Campobello y el corrido revolucionario: ¿Cuál sería la justificación para hacer coincidir la historiografía y la narrativa? Ana González responde a esto:

La presencia de corridos en el texto escrito adquiere por todo esto una cariz reivindicativo: la apelación a la voz con su ilusión de inmediatez, fortalece los lazos de pertenencia a una comunidad amenazada por un orden externo y más fuerte, recurriendo así la escritora a la virtualidad del folklore para actualizar el sentido de la *Gemeinschaft* o colectividad aglutinada en torno a lazos afectivos, intereses y vinculaciones culturales comunes³⁴.

En dicho fortalecimiento de los lazos de pertenencia a una comunidad amenazada por un orden externo, las marcas de oralidad en la música revolucionaria se vislumbran como una vía para la restauración de la memoria e identidad. De esto González continúa exponiendo que: “El canto se presenta entonces como el espacio de lo no institucionalizado, vía para la restauración de una memoria y una identidad que no han sido silenciadas y que sin embargo son defendidas como fundamentales para la comprensión de la verdadera historia de México”³⁵.

Las primeras publicaciones de Campobello, correspondientes a la década de 1930 y 1940, no fueron bien recibidas por la crítica como las posteriores a la década de 1960. Las causas de lo anterior se le han adjudicado a la postura política que asumió la autora o a la falta de criterio de los académicos. El hecho es que a partir de 1980, los estudiosos de las letras mexicanas retomaron la figura de Nellie Campobello en el escenario de la literatura mexicana. Vanden expone al respecto: “Nellie Campobello publicó tres libros sobre la

³³ González, 185.

³⁴ González, 186.

³⁵ González, 186.

Revolución mexicana, dos volúmenes de relatos y un libro de memorias de Pancho Villa que pasaron prácticamente desapercibidos hasta los años ochenta. El pequeño boom de estudios sobre la autora que ha surgido desde aquel entonces, se explica por los últimos años de su vida”³⁶.

Ciertamente, la polémica ausencia de Nellie Campobello atrajo la atención de la comunidad intelectual, el caso terminó en los tribunales y con una revaloración crítica de los materiales escritos por Francisca Ernestina. Al menos dos fueron las vertientes que tomó el camino de eso que Vanden llama “boom de estudios sobre la autora”. Por un lado, las investigaciones en torno a Campobello exploraron aspectos biográficos con algunos atisbos que destacan la poética de su obra, mientras que algunos otros revisaron a fondo los materiales literarios de la autora, haciendo una exploración crítica que nos permite observar variadas lecturas de su prosa, sobre todo³⁷. De los estudios que destacan el aspecto biográfico de Campobello, sólo por mencionar algunos, encontramos: *Nellie Campobello. La centaura del Norte* (1997) de Irene Matthews, *Las siete cabritas* (2000) de Elena Poniatowska o *Nellie El caso Campobello* (2000) de Clara García. En el otro corpus que, a la inversa, ahonda en reflexiones literarias con pinceladas biográficas tenemos: “La Revolución en la narrativa de Campobello, Castellanos y Poniatowska” (1981) y “Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana” (1979) ambos de Gabriella de Beer; “Narrative Style and technique in Nellie Campobello’s *Cartucho*” (1985) de Dennis Parle; “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello.” (1998) de Max Parra y “Divided against herself: the early poetry of Nellie Campobello.” (1986) de Doris Meyer.

Hay una postura que comparten un gran número de textos críticos respecto a la recepción de *Cartucho*, sobre todo los anteriores a 1980, esta postura asume que la obra ha sido despreciada, minimizada, periférica o incluso malograda. Keizman dice: “*Cartucho*. Relatos de la lucha en el norte de México de Nellie Campobello fue en su origen un libro despreciado, tanto por la bandera política que alzaba como por el hecho de que fuera escrito

³⁶ Kristine Vanden, «Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz» 2010. Web. (8 de mayo, 2016. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v21n2/v21n2a10.pdf>>), 151.

³⁷ Hay otra vertiente que asumió la creación literaria a partir de la vida y obra de Campobello, sirva de ejemplo *La danza de mi muerte* de Sandra Frid. Novela publicada en 2016 que recrea la vida de Nellie a partir de las lagunas de información en su biografía.

por una mujer”³⁸. La bandera política que erige *Cartucho* desprecia el carrancismo y a las instancias oficiales del poder, para en cambio reivindicar el villismo. Es importante discutir esta parte del “villismo”: si bien tiene que ver con Francisco Villa, se encuentra mayor pertinencia al hablar de “los que están con Villa” que del general duranguense³⁹. Los relatos de *Cartucho* en que Francisco Villa figura como protagonista son minoría en proporción a los que narran las muertes de quienes lo acompañaban. Por otra parte, se ha argumentado que *Cartucho* ha sido una obra marginada por ser una mujer quien la concibe. Esto ha de ser observado a detalle porque el mismo hecho resulta fundamento para estudios con perspectiva de género; en estos otros estudios la condición femenina se vuelve detonante para valorar la obra, asumiendo el género de la autora como punto de partida antes que a la obra misma.

Por su parte, Sara Rivera refiere que mientras Campobello vivió, su trabajo se editó tres veces: “[...] frente al pésimo recibimiento de las dos ediciones anteriores o frente a críticas que minimizaban la escritura del libro, su autora publicaría una vez más su obra completa en un volumen de 1960... Aún son pocas las críticas respecto a la obra de Nellie Campobello, biografías en su mayoría: *La centaura del norte*, por ejemplo”⁴⁰.

Es acertada la reflexión de Rivera, debe considerarse además que las plumas con acento biográfico en torno a la figura de Nellie, caen en lo morboso, dado el trágico final de la llamada centaura del norte. En las últimas décadas –1990-2015– han surgido agudos análisis de las obras de Campobello, combatiendo el desconocimiento de la obra y la frivolidad con que se ha abordado. Herráez refuerza lo anterior: “[...] una obra hasta cierto punto poco conocida. Aún cuando en las últimas décadas haya ido creciendo en la consideración de la crítica, no por ello ha dejado de ocupar un lugar más bien periférico en

³⁸ Betina Keizman, «Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política», Web (20 de julio 2016. <http://ffyl1.uncu.edu.ar/IMG/pdf/03_keizman.pdf>), 35.

³⁹ En el prólogo de Aguilar para *Vámonos con Pancho Villa* se argumenta que el “vámonos” equivale a un “estar con”. O sea, un “ser con”; implica complicidad, construcción de una identidad a partir del “estar con Villa” o bien “ir con el general Villa”. Apunta también a una dirección, un sentido: con villa se hace sentido.

⁴⁰ Sara Rivera, «La lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello» Web. (24 de agosto de 2016. <<http://148.206.53.84/tesiMiami/Sexto%20Lote/revis052.pdf>>), 19.

el canon de obras y autores de la llamada Novela de la Revolución Mexicana, un espacio sin duda habitado por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán”⁴¹.

De acuerdo a lo anterior, si *Cartucho* no ha tenido una atención crítica suficiente; ¿A qué se debe a esto? ¿Por qué *Cartucho* se ha mantenido en un lugar periférico en cuanto a su recepción? Aguilar ofrece una respuesta: “Es cierto que *Cartucho* no ha tenido el reconocimiento que merecen su singularidad y maestría narrativas; pero, dada la naturaleza de la república literaria mexicana en el siglo XX, donde la única cualidad permanente es el olvido de su propia tradición, el caso de *Cartucho* no es excepcional”⁴². Para Aguilar, la recepción de la obra aludida es un problema que radica en la literatura nacional del siglo XX, colmado de olvido por naturaleza. Cuando dice “la república literaria mexicana”; ¿Se refiere a los políticos, promotores culturales, críticos, editores, docentes, estudiantes y por supuesto a los lectores? Si se responde afirmativamente, entonces, Aguilar encuentra a todos los mencionados con una cualidad permanente –o enfermedad permanente–: “el olvido de su propia tradición”. Esto último resulta interesante e incluso irónico porque contra eso lucha *Cartucho*, busca rescatar su propia tradición, haciendo literatura para lograrlo: escribir es preservar la memoria, la historia y la tradición.

Ahora bien, sería a caso prudente preguntarnos ¿Hay algo en la obra que nos dificulta su apreciación? Rivera escribe: “El carácter disperso de *Cartucho*, su voz narrativa oscilante, su contenido altamente violento dificultan la recepción, comprensión y gusto por la obra”⁴³. Para Sara Rivera la poca recepción se debe al contenido de su trama y a las características narrativas que la constituyen. Apunta una dirección que nos remite a la obra misma y resulta prudente precisar lo siguiente: si la obra posee una singularidad y maestría narrativa como lo sostiene Aguilar y un contenido violento, carácter disperso y oscilante voz narrativa como

⁴¹ Begoña Pulido Herráez, «Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana.» en *Discursos y conflictos* (Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2011), Web. (24 de agosto, 2016). <<http://scielo.unam.mx/pdf/latinoam/n52/n52a3.pdf>>) 32.

⁴² Jorge Aguilar, «El silencio de Nellie Campobello.» Prólogo en Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (México: ERA, 2005), 13.

⁴³ Sara Rivera, 21-22.

dice Rivera: ¿Es a caso que la crítica anterior a 1980 no tuvo las competencias necesarias para apreciar y discernir *Cartucho*?

A Campobello se le ha leído para entender la Revolución mexicana a través de la literatura, para observar la construcción de una identidad regional o para demostrar la influencia en autores como Rulfo. *Cartucho* establece diálogos entre lo factual (histórico) y lo artificioso, que incitan a múltiples interpretaciones. Cualquiera que sea su lectura, en la mayoría de los estudios prevalece la relación realidad-ficción. En busca de una aproximación pertinente a la obra, ayudaría preguntarse: ¿Cuál es la frontera entre el acontecimiento histórico y la ficción en el libro?⁴⁴ ¿Es necesario asumir a *Cartucho* como obra literaria más que como un referente histórico? Establecer el género de *Cartucho* otorgaría luz para conseguir una aproximación que nos evite caer en imprecisiones metodológicas. Resolviendo si pertenece a narraciones literarias como podrían ser la novela, el relato, el cuento; o si pertenece a los géneros memorialísticos como la autobiografía, el testimonio, las memorias, el diario, entre otras posibilidades, ciertamente se encontrarían algunas de las múltiples herramientas para analizar la obra.

1.1.2. En torno a la adscripción genérica

Al revisar la obra de Campobello, el lector enfrenta juegos o trampas por las que se puede caer en deslices. ¿Qué deslices? Aquellos en los que se asume a *Cartucho* como documento histórico o documento social⁴⁵, elementos estos que se escudriñan para completar

⁴⁴ En el apartado de las conclusiones regresaré a esta pregunta para responder cuáles son los recursos configurativos que marcan la frontera entre realidad y ficción del personaje Abelardo Prieto. Por ahora me adelanto proponiendo que la elección del corrido apunta hacia la respuesta.

⁴⁵ Gustavo Faverón, «La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello.» en *MESTER* (2003), 53-71. Faverón se plantea este mismo cuestionamiento para salir librado de cualquier desliz: “¿Es esta guerra civil de *Cartucho* una revolución ficcional, un retrato referencial de lo visto y vivido por la autora, o una pintura de la Revolución Mexicana —la real— desde los ojos de un narrador ficticio? Y si es esto último, ¿qué camino deberíamos seguir para estudiar la Revolución Mexicana en *Cartucho* sin resbalar en el inocente pero habitual ejercicio de leer la obra de Campobello como si fuera un más o menos acertado libro de historia?”. 58.

la biografía de su autora. Al lado de lo anterior, existen otros críticos que usan la pluma de Nellie para alimentar un discurso ideológico⁴⁶.

Faverón para definir el género de la obra, lo hace con cautela: “Cartucho fue publicado en 1931, en Jalapa, México, definido, por un subtítulo engañoso, como un libro de “relatos de la lucha en el norte”⁴⁷. El crítico empieza prudentemente y se apega al texto, busca en el subtítulo y al compararlo con el contenido de la obra reconoce diferencias entre lo que el subtítulo refiere y lo que el texto muestra. Entonces, por ese carácter “engañoso”, ¿Es factible asignar un género a *Cartucho*? Aguilar responde a esto: “Es difícil atribuirle un género a las obras, a todas las obras, de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad; sin pretender borrar las fronteras entre lo ficticio y lo histórico”⁴⁸. Aguilar coincide con Faverón, para el primero es difícil atribuirle un género, mientras que para el segundo resulta complejo asumir el carácter de “relatos” como el subtítulo dice. Una salida nos ofrece Aguilar y nos invita a no “borrar las fronteras de lo ficticio y lo histórico”. Tendríamos que ir entonces por las vías de la narrativa histórica y las literarias. Sin embargo, nos encontramos en el mismo lugar respecto al género de *Cartucho*: ¿Es relato histórico o es relato de ficción? Keizman reconoce las dificultades para encasillar a *Cartucho* en un género, sin embargo asume el compromiso y entra a diferenciar las características que el texto ofrece para intentar resolver:

Campobello oscila entre los ejes irreconciliables de la autobiografía y del testimonio, ambos al servicio de la reescritura, de la invención y de la transmisión de una “memoria”. Lo hace sobre el puente colgante de un ejército de recursos propios de la ficción, el relato de la madre como relato original que se entronca con otras voces imprecisas que son la fuente de lo que se narra, la edad desplazada de su experiencia infantil, la creación de un lenguaje que simula la percepción infantil, la recreación estética de la muerte, los personajes héroes, la materia de los relatos y la coexistencia

⁴⁶ Faverón, 57. Al respecto dice: “Un error de la crítica —error incluso con respecto a las ideas menos subversivas sobre el estatuto de lo autobiográfico— ha sido confiar en exceso en las afirmaciones textuales, paratextuales y extratextuales que Campobello ha dispuesto aquí y allá sobre el carácter no sólo autobiográfico sino de veracidad testimonial de *Cartucho*.”

⁴⁷ Faverón, 55.

⁴⁸ Aguilar, 33.

de la precisión documental con la manifiesta elaboración de una verosimilitud de matriz diferente en la que la poesía se revela como portadora privilegiada de la construcción de la realidad, una elección poética que es, en Campobello, una elección política⁴⁹.

La autora llama al texto “autobiografía” y también “testimonio”, lo anterior justificado a partir de la reescritura de una “memoria”. Tenemos, entonces, una reescritura de los acontecimientos revolucionarios acaecidos en Hidalgo del Parral, utilizando los lenguajes del relato histórico. La certeza de lo anterior se pone en duda al utilizar una voz narrativa infantil que se desplaza entre un yo adulto y un yo niña, además de entregar la voz a los personajes de los relatos. Las características de la voz narrativa en *Cartucho* le dan una dimensión poética, lo cual la coloca, ahora, en el plano del relato de ficción. Será fundamental no perder de vista, desde aquí las peripecias de la voz narrativa. Como puede verse, las afirmaciones de Aguilar y Faverón tienen certeza en tanto que es difícil asignar género a las obras de Campobello y el término “relatos” resulta inabarcable. Al intentar determinar uno u otro género, *Cartucho*, se escurre y escapa a otra aparente adscripción, pero luego cuando parece encontrarsele un género, vuelve a escurrirse, como en un juego de escondidillas. Mientras más se pretende darle un género más escurridiza se vuelve la obra, como Gándara o Kirilí, escapando de los carranzas frente a la ventana de La Segunda del Rayo. Quizá este punto geográfico, esta calle de Parral, pueda darnos un norte y ver si es posible encontrar un género. Si otorgamos relevancia al punto geográfico desde el que se narra *Cartucho*, podríamos estar entrando en los terrenos de la crónica o de la microhistoria.

Esta posible crónica renunciaría al macrorelato de la Historia, ya no estaríamos hablando de la Revolución mexicana con todos sus personajes y escenarios, sino que focalizamos a la lucha armada en el norte de México y específicamente, a la que se dio en Hidalgo de Parral, narrada desde La Segunda del Rayo. Hasta aquí, suena razonable asumir el término crónica, en tanto que es una narración local. También funciona llamarla la “microhistoria” de Nellie Campobello porque parte de las historias que la madre cuenta a su hija. *Cartucho* da cuenta de la infancia de Nellie enmarcada en el movimiento revolucionario,

⁴⁹ Keizman, 40.

por ello es la “microhistoria” de Nellie Campobello. De lo anterior Keizman y Pulido Herráez mencionan lo siguiente. Keizman afirma: “*Cartucho* construye una crónica familiar, un relato autobiográfico desplazado, cuyas historias circunvuelan Parral”⁵⁰. Para Keizman, la obra es una crónica familiar con desplazamientos temporales en la voz narrativa, mientras que para Begoña Pulido es microhistoria: “La de Nellie Campobello es la microhistoria de la Revolución mexicana por dos razones, por recoger la historia de los anónimos, del pueblo, y proporcionarles un nombre, una identidad, un ser, aunque sea por un tiempo efímero pues son los relatos que rodean y preceden a la muerte”⁵¹.

Al tiempo que se van exponiendo otros formatos para dar con el género de *Cartucho*, se amplían las posibilidades de nombrarlo. Y es que una nueva argumentación sobre su adscripción a algún género no desbanca las anteriores, para nada; no se trata, en este caso, de una obra que le falten los elementos para cumplir con las especificaciones de una u otra determinación architextual, sino que cabe simultáneamente en varias definiciones. Si leemos la propuesta de Keizman, la de “una crónica familiar”, sí cumple con ello, mientras que si observamos la de Pulido, también, es “microhistoria de la Revolución mexicana”. Sara Rivera López refuerza la apuesta por “microhistoria”, si bien no lo hace puntualmente, sí reconoce que el mundo es La Segunda del Rayo, en esa calle la memoria reproduce una y otra vez los acontecimientos de Parral y su Revolución, de Nellie y sus muertos: “El mundo es la Segunda del Rayo, la humanidad completa se alberga en esa cuadra; el tiempo se perpetúa en la memoria que produce cíclica, eternamente, los acontecimientos de la guerra”⁵². En Sara Rivera, se asoma, también, la idea de relatos que crean un mito o leyendas de los guerreros revolucionarios, por sus características fragmentarias y la presencia de elipsis a lo largo de la trama o tramas.

En este estudio se ha hablado de crónica, testimonio, memorias, microhistoria y sobre todo de la imposibilidad de asumir un género específico. Ahora, surge la idea del carácter visual de los relatos y algunos autores como Begoña Pulido comparan a *Cartucho* con un álbum de fotos: “*Cartucho* puede ser leído como una colección de fotografías, un álbum de

⁵⁰ Keizman, 36.

⁵¹ Herráez, 36.

⁵² Rivera, 24.

fotos de la anti-épica de la Revolución, o de la otra Revolución, la no triunfante”⁵³. Asimismo, Ana María Sánchez lo llama álbum: “Este álbum, no sólo es la niñez de la protagonista, sino también la vida de todo el pueblo mexicano en esta Revolución”⁵⁴. Lo que Ana María Sánchez plantea como un álbum que se extiende a la vida de todo el pueblo mexicano pierde fuerza por lo abarcativo que hay en “todo el pueblo mexicano”. A pesar de ello, esa visión de *Cartucho* considerada como álbum es interesante porque el álbum generalmente es familiar, intimista, fragmentario y tiene unidad, sus imágenes dan cuenta de la vida del universo familiar. Un álbum familiar acomoda las imágenes con un parcial sentido cronológico y con una cierta aleatoriedad en el orden que se les da. De manera que no importa tanto la sucesión exacta de las imágenes sino lo que nos dicen, así como las sensaciones y diálogos que desata su visualización. Así funciona también *Cartucho* y en esto, concuerdo con Ana María Sánchez y con Begoña Pulido al llamarlo “álbum”.

Ahora, retorno a uno de los cuestionamientos planteados: ¿Es *Cartucho*, histórico o ficcional? Al reconocer la obra de Nellie como una reescritura de la realidad en la que se intenta saber del movimiento revolucionario nos encaminamos a una investigación de tipo histórica, Faverón comenta al respecto: “si la autora propone una historia que reescribe la realidad, la crítica debe responder reevaluando el libro a partir de la realidad”⁵⁵. El problema en lo anterior es que podría despertar una que otra controversia epistemológica por el manejo de la voz narrativa que Campobello otorga a sus relatos, dicho manejo le da un valor poético y por ende nos lleva al plano ficcional.

La voz narrativa de los relatos de *Cartucho* no siempre corresponde a una niña; en ocasiones es notable que quien narra es una adulta, luego regresa y busca también a otros actores o personajes para compartir la voz. Con lo anterior aparecen tensiones que se advierten al determinar el género de la obra, ya sea como histórico o ficcional, Ana González dice: “Existe de hecho una fluctuación constante en *Cartucho* entre ambas instancias narradoras y evaluadoras, la infantil y la madura, y un contrapunto consecuente entre el

⁵³ Herráez, 49.

⁵⁴ Ana María Sánchez, «La narración en *Cartucho*. Relatos de la lucha en el norte (Nellie Campobello).» en *MACLAS*. New Jersey: 1998. Web. (20 de julio, 2016). <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-61182186/la-narracion-en-cartucho-relatos-de-la-lucha-en-el>>), 102.

⁵⁵ Faverón, 69.

ejercicio memorialístico-testimonial y el crítico”⁵⁶. De esta dificultad para ubicar en uno u otro plano de “realidad” o ficción, Faverón sugerirá lo siguiente: “Parte de la fusión entre memoria vivida y relato transmitido se resuelve justamente al considerar la naturaleza múltiple de la voz narrativa”⁵⁷. En la voz narrativa podremos encontrar pautas para obtener lecturas que nos aproximen a *Cartucho*.

En esta difuminada frontera entre realidad y ficción resulta muy atinado reflexionar sobre lo que Faverón se cuestiona: “¿la discusión sobre la línea divisoria entre ficción y testimonio está, entonces, fuera de juego en *Cartucho*?”⁵⁸. Para nada está fuera de juego discutir la frontera genérica entre ficción y testimonio, de hecho abarcar las posibles convergencias y divergencias de ambos discursos enriquece igualmente los estudios sobre la Revolución mexicana y los de *Cartucho* como obra literaria. Aguilar habla al respecto de la siguiente manera: “*Cartucho* está justamente en todos esos vértices críticos de nuestro discurso histórico-literario: es quizás el libro más extraordinario donde se funden –sin solución de continuidad la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar”⁵⁹. De acuerdo con Aguilar, en *Cartucho* caben las lecturas enmarcadas entre el discurso histórico-literario, por eso resultaría limitado enmarcar la obra en un solo género. Eso sí, perfilar la obra desde alguno de los posibles géneros que se han mencionado ayuda ampliamente para obtener herramientas sólidas en el estudio de la obra, ya sea desde una perspectiva histórica o ficcional.

Los resultados de este breve paseo por distintos autores en la búsqueda de un género para *Cartucho* no han arrojado una adscripción en la que haya consenso. Lo que sí se puede obtener con seguridad es que el manejo de la voz narrativa en la obra empuja a los terrenos de la ficción literaria, por lo cual una aproximación desde la narratología se apunta pertinente.

1.1.3. Intencionalidad artística de la obra

Es fundamental estar seguros que *Cartucho* ofrece originalidad en su propuesta narrativa, esto la posicionaría en el reconocimiento que no tuvo luego de sus primeros tirajes

⁵⁶ González, 170.

⁵⁷ Faverón, 57.

⁵⁸ Faverón, 58.

⁵⁹ Aguilar, 15.

y abrirá nuevas preguntas al lector del siglo XXI. En consonancia con lo anterior, Ana María Sánchez comparte lo siguiente: “La originalidad de la autora se fundamenta en su forma de presentar los temas de la violencia y la muerte, a través de la autobiografía de su niñez”⁶⁰. Es importante resaltar que no es tanto el tema de la violencia y la muerte lo que da originalidad a “Los relatos de la lucha en el Norte de México”, dicho tema es también tratado por Muñoz en *Vámonos con Pancho Villa* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*, además lo aborda Urquiza en su *Tropa Vieja* o Rosa de Castaño con *Coyote*⁶¹. Sería riesgoso, más debatible, afirmar que el manejo de la violencia contenida en *Cartucho* es una de las aportaciones de la obra, porque en la narrativa revolucionaria si algo prevalece es precisamente el contenido violento. Por lo tanto, la presencia de la violencia más que una originalidad resultaría en todo caso un elemento casi imprescindible al hablar de acontecimientos revolucionarios. Al caso, se puede afirmar que *Cartucho* no destaca por lo anterior. Lo que sí es original en *Cartucho*, y es referido por Ana María Sánchez, es la forma en que presenta el tema de la muerte y la violencia: desde la “autobiografía de su niñez”. No entraremos en detalles para determinar si es o no autobiografía, en lo que sí hay concierto es que la originalidad de la obra tiene mucho que ver con la narración en perspectiva infantil que escogió Nellie.

Begoña Pulido también subraya el manejo de la voz como elemento de originalidad: “La voz es por tanto, en primera instancia, una voz muy peculiar, poco común en la narrativa hasta ese momento y ausente de la llamada Novela de la Revolución”⁶². Esta es, quizá, una de las aportaciones más relevantes que entrega Nellie a las letras mexicanas de la primera mitad de siglo XX, su narradora niña. La multiplicidad de voces y su relación con el relato

⁶⁰ Sánchez, 102.

⁶¹ Esta escritora tamaulipeca, Rosa de Castaño (1910?) tiene proximidad con Campobello en cuanto a su atención a las formas orales de expresión de su región y específicamente con el uso del corrido como un eficiente recurso del cual echa mano en la voz narrativa. Urquiza, Muñoz y Azuela también incorporan la canción popular en sus textos, pero Nellie Campobello y Rosa de Castaño van más a fondo, tejen una voz narrativa en mancuerna con la voz popular del corrido. *Coyote* ganó una mención honorífica en el premio nacional de literatura, y en el tomo III del *Diccionario de Escritores Mexicanos del Siglo XX*, citando a Manuel Pedro González se describe a Rosa como una aguda observadora del ambiente e idiosincrasia de la gente del campo norteco.

⁶² Herráez, 38.

oral es característica ineludible de *Cartucho*, la faceta de una voz infantil sorprende por su originalidad.

Ana González apunta a una aportación muy presente y poco explorada en los estudios de *Cartucho*, ella hace un análisis agudo entre la relación con las formas orales presentes en *Cartucho*: “Nellie Campobello acierta a dar forma a uno de los testimonios más originales de la literatura surgida al hilo de la Revolución Mexicana, una suerte de «corrido en prosa» capaz de recoger en un nivel distinto de significación el ánimo de los revolucionarios villistas y sus gentes”⁶³. La perspectiva infantil es importante para González, además de ello señala que la presencia de elipsis, frases cortas y directas, la repetición, la circularidad en las tramas de los relatos y la fragmentariedad acercan a *Cartucho* al corrido. Además, González nos regala una de las más bellas palabras referidas a la obra de Campobello, “una suerte de corrido en prosa”. El sentido de esta frase lleva a señalar la originalidad con la que Nellie aporta un “nivel distinto de significación”, el cual radica en el corrido revolucionario.

En algunas ocasiones, los artistas encuentran innecesario hablar de la intencionalidad de su obra o el sentido que busca, por lo que resulta incómodo preguntar: ¿Qué quiso decir? ¿Cuál fue su intención? No problematizaré al respecto, en mejor caso, se considera lo que la crítica ha escrito a propósito de las palabras dichas por Nellie Campobello, en torno a la intención de su obra. Ella decía haber escrito *Cartucho* para vengar una injuria y esta declaración ha derramado considerable tinta en los estudiosos de su obra. De ello hablo a continuación.

Se asumirán al menos dos vías que buscan responder a la intencionalidad de Nellie con su *Cartucho*: la primera, reivindicar al villismo y la segunda, recuperar el hilo de la memoria individual y colectiva por el recurso de la tradición oral. Los argumentos que tratan la reivindicación del villismo parten de las declaraciones hechas por la misma autora, Ana González escribe: “*Cartucho* se sitúa desde un primer momento en una posición desafiante con respecto a la historiografía y la literatura precedentes, hasta el punto de que Campobello afirmará haberlo escrito «para vengar una injuria» y ofrecer una respuesta a «las novelas que

⁶³ González, 188.

entonces se escribían”⁶⁴. En este sentido, para Keizman, hay también rasgos de reivindicación a partir de la “reparación”:

Pensando los textos testimoniales infantiles, Carine Trevisan (2002) los analizará como narraciones de filiación en que el heredero no está motivado por un deseo de rebelión sino por una intención de reparación, palabra clave, profundamente fiel al espíritu con que Campobello escribe y publica *Cartucho*. Efectivamente, Campobello quiere ante todo reparar una falta. El trabajo de la memoria que se propone en esta “reparación” constituye un proceso de engendramiento estético en que la hija reengendra a la madre y a sus recuerdos tal como le fueron transmitidos⁶⁵.

Moviéndonos entre la necesidad de una venganza –como cita Ana González– y la reparación –como cita Keizman– conviene preguntarse si estamos hablando de una postura política de resistencia o no. Son un buen número los autores que han señalado la perspectiva política que asume Campobello al publicar su obra. Sobre todo han elogiado la firmeza con que defiende al villismo en una época en la que Villa se concebía bandido y no como héroe revolucionario. Begoña Pulido lo expresa de la siguiente manera:

En cuentos como “La voz del general” o “Las lágrimas de Villa” emerge la defensa directa del villismo y del general, con lo cual la presencia de la perspectiva adulta en la narración se hace más evidente y con ello las intenciones de la obra, su deseo de mostrar otra cara del villismo en momentos en que la Revolución caminó a la institucionalización⁶⁶.

Rescato dos puntos de esta cita, el primero y muy breve es que Pulido llama cuentos al texto de Campobello, una vez más es evidente la tendencia a dar un género a *Cartucho*, pero éste como una auténtica bala perdida se escabulle travieso por entre uno y otro recoveco. El segundo punto es sobre lo que Pulido llama “la defensa del Villismo”. Como dice Aguilar en el prólogo que ya he referido dedicado a *Vámonos con Pancho Villa*, el villismo, no es Villa, el villismo es toda la gente que seguía a Villa: Él (Cartucho, el personaje), Kirilí, Elías, Agustín García, Antonio Silva, Felipe Ángeles, Gándara, Rafaela Luna, Gloria, Nellie, etc.

⁶⁴ González, 169.

⁶⁵ Keizman, 39.

⁶⁶ Herráez, 47.

Esos desconocidos son el villismo, a ellos y sus acciones los rescata Campobello en un tiempo en que la Revolución caminaba hacia la institucionalización de la que habla Pulido. Por lo anterior, la defensa del villismo en los que llama “cuentos”, se extiende a los cincuenta y seis publicados a partir de la segunda edición de *Cartucho*.

Siguiendo con la otra vía en cuanto a la intencionalidad, tenemos la recuperación de la oralidad. «Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello», es uno de los estudios más agudos en los que se aborda, entre otros temas, la presencia de las estrategias discursivas y representacionales de la tradición oral en *Cartucho*. En ese estudio, Ana González dice que Campobello busca, firmemente, recuperar la voz colectiva. Para Ana González la recuperación de la voz colectiva se da por las convergencias con el corrido revolucionario, tanto en su estructura como en su intertextualidad. Hay un trasfondo de sumo interés en esto, la presencia de las expresiones orales a través de la intertextualidad del corrido y la multiplicidad de voces que narran hacen eco de las tragedias griegas. Estas últimas daban capital importancia al coro, el cual representaba la voz del pueblo. Además de lo anterior, no podemos dejar de lado “los aedos” quienes narraban sus historias acompañadas de un instrumento como los personajes en algunos de los relatos de *Cartucho*. La relación aedo-corridista puede abrir lecturas de las obras revolucionarias en las que hay marcada presencia del canto. En este eco de las tragedias griegas, se puede decir que Campobello se apropió de ellas y les dio un giro, recreando sus elementos para ofrecernos *Cartucho*.

Cierro este breve espacio sobre la probable intención de la obra citando una vez más a Aguilar: “Campobello está apuntando siempre a un hecho capital: ¿Quiénes fueron realmente los que hicieron la Revolución?”⁶⁷. La respuesta podría dar con la intencionalidad de los relatos, siempre y cuando se acepte su pertinencia. Al fin y al cabo preguntarse por la intencionalidad de la obra no es lo mismo que preguntarse por la intención del autor, aunque esto último también arroje luz a aquello.

1.1.4. Estructura de la obra

⁶⁷ Jorge Aguilar, «Una novela fiel» Prólogo en Rafael Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa* (México: ERA, 2008) 26.

Pensemos por un momento en un lector no versado en teoría literaria, un lector que disfruta la narrativa, pero no profundiza analíticamente (o metodológicamente) en sus lecturas. La primera dificultad con la que se enfrentaría este lector al aproximarse a *Cartucho*, aparecerá después del tercer o cuarto relato. La fugacidad con que pasan las historias y sus personajes, le obligará a reacomodarse en su sillón un par de veces, sospechará de una misma narradora que es Nellie (la niña). Dudará, también, si se trata de relatos aislados y experimentará entonces, la sensación de un laberinto. Laberinto porque este lector podría interpretar que los relatos son capítulos que constituyen una inusual novela, o tal vez, una especie de colección de cuentos, esto sin dar con una certeza. Conforme avanza, si es que no ha decidido abandonar su lectura, identificará que además de la narradora hay otro elemento constante, repetitivo, casi ritual: todos se mueren. El lector está leyendo a una niña “médium” que convoca las voces de los muertos en Hidalgo del Parral, los llama una y otra vez para volverlos a matar. El lector asiste a un gran funeral narrativo que se repite una y otra vez hasta su final. Válido resulta preguntarse ¿Hay algún tipo de unidad en la obra? Para Ana María Sánchez sí la hay, su postura es la que sigue: “[...] no me parece que cada viñeta sea completamente independiente, en el sentido de que los episodios no tengan relación entre sí. La autora ha utilizado una técnica fotográfica (o cinematográfica), pero todos los cuadros tienen el mismo denominador (la Revolución) y ésta es la que los une de alguna forma”⁶⁸.

Si hay unidad narrativa entre los relatos de *Cartucho* no será a partir del desarrollo de un personaje y su historia como sí lo es en el resto de la narrativa revolucionaria. Al respecto Sara Rivera señala: “[...] la unidad del libro no se manifiesta desde esa línea clásica del personaje único y una historia definida, sino por otros caminos más sutiles y complejos. La unidad del macrorrelato se da con los cronotopos geográfico-antropomórficos, la muerte (como tema central); es decir, a partir de un nivel simbólico en el que el exterminio ocupa el lugar principal”⁶⁹.

La unidad que menciona Rivera, entre el macrorrelato y cada una de las historias o relatos que lo componen, tiene una relación a partir de su estructura. En el macrorrelato hay cortes temporales que afectan la disposición global de *Cartucho*: se pasa de una historia a

⁶⁸ Sánchez, 98-99.

⁶⁹ Rivera, 23-24.

otra, de una muerte a otra, luego en algún momento los personajes vuelven en la tercera sección del libro (Gándara, Kirilí, Martín, entre otros)⁷⁰. En el universo particular de cada relato abundan las elipsis, la narradora va contando según lo que vio o lo que recuerda de lo que le platicaron. Esta mutua presencia de elipsis o lagunas trae consigo dos cosas, la primera que da frescura al relato, como si nos estuvieran contando de viva voz cada historia y la segunda, establece una relación entre los relatos particulares y el conjunto de la obra. Ana González refuerza lo anterior cuando dice: “Repetitivos resultan también en *Cartucho* tanto la forma de organizar los relatos como el diseño macro-estructural del conjunto”⁷¹. Es entonces, una estructura circular la que tienen los relatos de *Cartucho*. La misma Ana González estudia la proximidad con el corrido gracias a esa estructura circular. Así, a partir de las características estructurales se abre camino firme al coqueteo entre la narrativa de Nellie Campobello y las formas orales de expresión del norte de México, puntualmente el corrido.

1.1.5. Estilo y tono

Como se ha visto hasta aquí, *Cartucho* transita entre el documento histórico y la obra ficcional, entre el dato y la descripción legendaria, entre una voz narrativa adulta y otra infantil. Estas bifurcaciones son las que han diferenciado la obra de Campobello de otros autores que también escribieron a partir, o sobre la Revolución mexicana.

Ante tales bifurcaciones, la voz narrativa trasciende como elemento de unidad entre el discurso histórico factual y el artístico ficcional. Los rasgos que le otorgan a *Cartucho* un lugar primordial en la literatura no sólo revolucionaria, sino de la narrativa mexicana del siglo XX descansan en el estilo y tono de sus relatos. Dichos rasgos están contenidos en el manejo de la voz narrativa y en la complicidad que hace ésta con los personajes, los convida al acto narrativo. Ahora bien, lo que hace extraordinario a *Cartucho*, Ana María Sánchez lo describe con mayor precisión: “Los rasgos fundamentales de esta narración son: realismo, brevedad y sencillez. El lenguaje de la narradora, como niña, es directo, sin adornos”⁷².

⁷⁰ Esta reaparición de los personajes es referida por Ana María Sánchez con las siguientes palabras: “Algunos personajes aparecen varias veces y cuando los vemos por segunda vez, ya sabemos algo más de su historia y eso nos ayuda un poco más a comprender lo que puede estar pasando.” 99.

⁷¹ González, 180.

⁷² Sánchez, 98.

Destaca en Sánchez el reconocimiento de una voz infantil, el lenguaje directo y sin adornos desde la visión de una pequeña, esto sí es uno de los rasgos que diferencian estos relatos de cualquier otra de las narrativas revolucionarias. Nellie Campobello busca una perspectiva infantil a conciencia y ello es logrado no por lo que se cuenta sino por el cómo lo cuenta.

Continuando con el estilo de la obra, que como se dijo, es lo que marca una de las diferencias considerables en “Los relatos de la lucha en el Norte de México”, la misma Sánchez resalta: “Otro rasgo muy importante dentro del estilo son las descripciones de los personajes. Estas son analizadas desde la perspectiva de ella como niña. Se fija en lo que más le llama la atención de la persona y es por ahí por donde comienza el relato”⁷³. Esta cualidad de abrir la narración o la presentación de sus personajes a partir de lo primero que llama la atención a la niña, acentúa dos aspectos de entre varios posibles: primero, el compromiso por compartir “cuentos verdaderos” y el segundo, en la proximidad con el corrido al empezar narrando de manera semejante.

Los “cuentos verdaderos” en contraposición a “fabricación de leyendas”, extraído de la dedicatoria dejada por Campobello⁷⁴ es muy discutible, porque al final Nellie también fabricó leyendas. Sin embargo, lo relevante de los “cuentos verdaderos” radica en que esa pretensión de verdad, vertida en la prosa de *Cartucho* ha sido respaldada por posteriores investigaciones historiográficas. En su momento se mostrará cómo en “Abelardo Prieto”, por ejemplo, todas las acciones, personajes, fechas y lugares están respaldados por documentos históricos.

Begoña Pulido señala que en la elección de una voz infantil, radica el pacto de sinceridad, de verdad. Señala, además algunas consideraciones en torno al tono de la obra: “Con la elección de una niña instaure un pacto de sinceridad, de verdad de aquello que se cuenta, sin necesidad de recurrir a una estilización realista. La otra cuestión ligada a este asunto es la del tono, que reside justamente en jugar con la ausencia de una conciencia adulta. Al provenir de una fuente que suponemos infantil, su tono pretende rescatar la ingenuidad y

⁷³ Sánchez, 100.

⁷⁴ “A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor leyéndolas” en: Campobello, 44.

sencillez características de una voz que no es adulta todavía, no inmersa en el orden y la racionalidad propios de la edad adulta”⁷⁵.

En el caso de *Cartucho* resulta pertinente hablar de sinceridad más que de verdad, sobre todo al considerar el término de “verdad” como una subjetividad que se instaura “políticamente” desde una postura villista. Ahora, respecto al tono que pretende rescatar la ingenuidad y sencillez, resulta ser uno de los principales logros de la obra, además de ser una genialidad de la autora. Nellie pudo haber escogido defender al villismo desde sus relatos usando una voz adulta, sin embargo hubiera sido poco interesante, tal vez con tintes románticos, dejando de lado la frescura que sí logra con la niña narradora⁷⁶. Francisco Luis Urquiza, por ejemplo, en su *Viva Madero* asume una voz adulta. El resultado que logra es un tono decimonónico, adorna la figura de Francisco I Madero al límite de intentar forjar una leyenda de mártir, como las que Nellie denomina para “adormecer”.

Es necesario asumir cautela al afirmar que la voz de Cartucho es infantil: no, para nada lo es en definitiva. Begoña Pulido dice: “parece que escuchamos la voz de una niña y sin embargo es un tono profundamente trabajado, buscado, y bajo el cual se percibe el narrador adulto”⁷⁷. Esta voz adulta se traviste de niña, juega con la locución de su memoria y como se dijo antes, es sumamente traviesa. Se trata de una cuestión de tono, el uso de una voz que viaja por las distintas voces (adulta-niña) es también, prolongación de sentido de los rasgos que se vienen mostrando: pacto de sinceridad, sencillez y fugacidad. Acentúa también el carácter de memorias, así como la búsqueda de una voz narrativa distinta a lo que se venía leyendo en las letras mexicanas de las primeras décadas del siglo XX. Con esta genialidad de una voz narrativa que busca en su propia memoria y cuenta los episodios infantiles así como van surgiendo, Nellie renueva la prosa de la Revolución mexicana.

Así, entonces, hay prudencia en reconocer que no es una voz infantil, sino una evocación que proviene de una voz madura. Keizman lo argumenta de la siguiente manera:

⁷⁵ Herráez, 42.

⁷⁶ Sería interesante establecer una revisión de *Tropa Vieja* en relación con *Cartucho*, considerando que cada uno de estos textos se sitúa desde una marcada postura carrancista, para la primera y villista para la segunda: los choques entre villistas y carrancistas desde la literatura.

⁷⁷ Herráez, 44.

[...] se trata de una impostura doblemente engañosa porque si bien todo relato de reconstrucción de la infancia es siempre “procedimiento” en el sentido en que es el autor adulto quien reelabora una perspectiva-niño —un lenguaje, un ritmo del relato y un ordenamiento del mundo de matriz infantil— este artificio está potenciado en *Cartucho* porque la coartada del recuerdo también falla: Campobello ya no era una niña en la época en que trascurrieron los sucesos que son el centro de los relatos, cuando tendría alrededor de quince o dieciocho años y no los cinco o seis que tácitamente le atribuye el texto⁷⁸.

Las palabras de Keizman presentan una lectura interesante, han de asumirse con precauciones en tanto que no se pierdan las fronteras que determinan a *Cartucho* como testimonio o ficción literaria. Si se asume que es un testimonio, entonces, cabe perfectamente la argumentación de Keizman, en este estudio se asume a la obra como ficción literaria, antes que testimonio, memoria o dato histórico. En ese sentido la reflexión de Keizman puede ser orientadora si se recoge la parte que afirma: “todo relato de reconstrucción de la infancia es siempre ‘procedimiento’” y se explica a continuación. La tercera sección de *Cartucho*, “En el fuego”, es narrada desde una perspectiva adulta; la voz infantil se desvanece, ya no tiene la fuerza de la primera y la segunda sección. Aunado a lo anterior, si se sostiene que los relatos no son del todo independientes, sino que son también una totalidad, entonces al final de “los textos o el texto” estamos en presencia de la voz que origina el relato: Nellie, la adulta. Así pues, no es tanto impostura, ni falla como lo dice Keizman, sino que es en todo caso un procedimiento magistralmente logrado; destaca más bien el aspecto lúdico de Campobello, es traviesa y logra engañar a quien no pisa sobre aproximaciones firmes.

Retomando las cualidades que constituyen el estilo de *Cartucho* según Sánchez, y específicamente el segundo aspecto mencionado anteriormente, la proximidad con el corrido se hace presente a partir de las descripciones de los personajes hechos por la voz infantil. Para lograr esta relación, tendríamos que identificar los lazos de proximidad, los cuales radican en las estructuras. Pulido menciona: “La raíz del estilo de Nellie Campobello es el contraste, la distancia entre lo que se dice y cómo se dice, que provoca en el lector una gran inquietud, y un sistema de metaforización que se aleja decididamente del realismo y que lo

⁷⁸ Keizman, 36.

emparenta con posiciones más arriesgadas, vanguardistas [...] Asimismo, los pequeños relatos suelen tener la estructura cerrada del cuento, son textos redondos”⁷⁹.

1.2. Relaciones entre la narrativa de la obra y el corrido revolucionario

El siguiente estudio hace un recorrido por tres artículos de Aurelio González: «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?»; «Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos» y «Descriptividad en el corrido tradicional». Dicho autor ofrece algunas herramientas útiles para comprender mejor lo que Campobello hace con el manejo del corrido en su *Cartucho*. Como se vaya profundizando en las propuestas de Aurelio González, se recogerán las ideas de Ana Marco González plasmadas en su texto «Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en Cartucho de Nellie Campobello». Con lo anterior se pretende contextualizar la relación entre el corrido revolucionario y la narrativa presentes en *Cartucho*.

1.2.1. Los tipos de corridos revolucionarios: tradicional y popular

En el primer artículo mencionado, «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?»; Aurelio González pone en perspectiva las principales tendencias que han asumido los investigadores más reconocidos en estudios del corrido mexicano en torno a su temática y lugar de origen. Afirma que el corrido revolucionario se constituye como género independiente del romance decimonónico a partir de 1910. Dice Aurelio González al respecto: “El corrido, como su antecesor el romance, está relacionado con el contexto histórico en el que nace. Podemos decir que en México están indisolublemente asociados el corrido y la Revolución de 1910”⁸⁰. Por su parte, Ana Marco González profundiza en esta mutua gestación entre Revolución mexicana y el corrido. Pocos críticos de Nellie Campobello han revisado agudamente los intertextos entre ambas

⁷⁹ Herráez, 39.

⁸⁰ Aurelio González, «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?» en *Caravelle Web* (18 de junio de 2016). <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/43012697/Como_vive_el_corrido_mexicano_Aurelio_Gonzalez.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1478665468&Signature=a%2FDvHQyFwsyFiDTrlXmMi3J%2FWDw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DComo_vive_el_corrido_mexicano_Aurelio_Go.pdf>), 24.

narrativas, la de *Cartucho* y la del corrido revolucionario. Si bien se ha reconocido una proximidad entre ambos (sobre todo a partir del estilo y tono que hay en la narrativa de *Cartucho*) es Ana Marco González quien profundiza en tal posibilidad de análisis literario.

Dejando de lado las relaciones entre estilo y tono, desde los primeros relatos de *Cartucho* hay una convocatoria fugaz al canto. Se utiliza para configurar a los personajes narrados. En los relatos hay también, incluso, algunas frases que son parte de corridos y frases que no pasan de una cuarteta, se quedan en uno o dos versos. Ahora bien, la presencia del corrido, su cita textual y en la que asume una función mayor dentro del relato aparece en la tercera sección del libro, Ana Marco González lo refiere:

[...] canciones y corridos entran a la prosa a través de su convocatoria intertextual. En la parte final de *Cartucho* se citan por ejemplo los corridos de Abelardo Prieto y de Martín López, se incorporan fragmentos de una canción popular de Chihuahua y de otra de la autoría de Campobello en torno a los jóvenes de la Segunda del Rayo, la calle donde transcurre la infancia revolucionaria de Francisca y el núcleo espacial desde donde irradia la narración. ¿Cuál es la función de estas citas? En primer lugar, los corridos ofrecen a la autora una plataforma alternativa para incorporar a su texto voces de reconocida ajenidad⁸¹.

Así, nos abrimos paso a una de las funciones del corrido en *Cartucho*. No es una moda, no se trata de seguir el camino trazado por *Los de abajo* en donde también había frases de corridos pincelando la narración. Su función es, como mejor lo dice Ana Marco González, incorporar voces de reconocida ajenidad. La niña de “La Segunda del Rayo” difícilmente podría interactuar con Guillermo Baca, con Abelardo Prieto o con el mismo Villa, como para recoger las tramas de sus historias. Pero, el registro oral del corrido sí le ofrece la oportunidad de aproximarse a los personajes que narra, los invoca, como voces alternativas de la narración: los aproxima al lector. De esta forma teje el hilo que recupera la memoria de los personajes olvidados por la Historia. Por eso Nellie hace cantar a sus personajes porque con ello rescata la memoria colectiva de su época y las memorias individuales de cada tragedia narrada.

⁸¹ Ana Marco González, 185.

Al aproximar las “voces ajenas” se abre un umbral que permite reconocer los valores del personaje; el lector que representa la colectividad se identifica y entonces dicho personaje se torna héroe. Aurelio González habla al respecto: “...el corrido canta a héroes individuales que simbolizan los valores colectivos de ese momento”⁸². Aurelio González menciona un carácter “épico”, en su artículo, afirma que hay dos tipos de corridos, por lo menos: el épico y el novelesco. El héroe individual que simboliza valores colectivos de un determinado momento sería el del corrido épico⁸³; mientras que el héroe de carácter secundario, al margen del discurso oficial sería de tipo novelesco⁸⁴.

A partir de lo anterior, sobre todo la idea del “héroe novelesco”, Aurelio González menciona: “Hay otro grupo de cantores de corridos que también conservan una memoria histórica de la Revolución, pero esta memoria muchas veces no se proyecta a través de los grandes héroes nacionales, sino de los personajes locales, que incluso en algunas ocasiones se opusieron a las figuras dominantes”⁸⁵. Dicho de una manera creativa y un tanto romántica, dentro de estos cantores que narran personajes locales se coloca Nellie, sobre todo si recordamos las palabras de Ana Marco González cuando dice que *Cartucho* es un “corrido en prosa”.

Ya situados en la correspondencia intertextual con el corrido, cabe mencionar que hay un texto que Campobello deja casi al final de su obra: “Tragedia de Martín”; aparece inmediatamente después de “Las hojas verdes de Martín López”, texto en el que se narra la muerte del soldado cuyo nombre hace honor al título. La situación con “Tragedia de Martín” es que resulta ser en realidad un corrido que circuló en hojas sueltas, Antonio Avitia lo registra en su tomo III de *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. 1916-1924*. En *Cartucho*, “Tragedia de Martín” está plasmado de distinta manera a otros corridos citados en relatos previos, es decir, no está en octosílabos acomodados en cuartetos y en un formato de letra distinto al tipo del cuerpo del texto, ya sea por cursivas o con espacios entre

⁸² Aurelio González, 24.

⁸³ Ejemplo de la figura épica serían: Francisco I Madero, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, etc.

⁸⁴ Héroes de tipo novelesco serían: Martín López, Abelardo Prieto, Kirilí, etc.

⁸⁵ Aurelio González, 28.

párrafos. Lo anterior levanta una sospecha o bien, resalta algo importante del texto, pero si busca esto entonces, ¿qué quiere enfatizar Campobello dejando un corrido acomodado como relato sin advertencia alguna? Retomando el ejercicio en que imaginamos un lector común que no acostumbra ahondamientos o cuestionamientos críticos de sus lecturas, esta diferencia pasará desapercibida por dos razones: la primera, porque cada vez que aparece un título nuevo el lector se enfrenta a otro relato y no a una pura letra de canción, es decir lee relatos no un cancionero; la segunda, porque el texto no aparece por versos octosílabos y cuartetas separadas por espacios entre ellas como sí sucedía en relatos previos que citan fragmentos de corridos. Lo anterior puede ser fácilmente descifrado si se lee a “Tragedia de Martín” en voz alta, parecerá un poema, pero no lo es exactamente, es un corrido.

Más adelante se observará el sentido de la “descriptividad” en el corrido planteado por Aurelio González, en ello radica la respuesta al acomodo de “Tragedia de Martín” justo después de “Las hojas verdes de Martín”, por ahora se atenderá al porqué Nellie Campobello no cita la fuente del corrido. Es pertinente preguntarlo porque habitualmente la niña Nellie, como voz narradora, siempre da el crédito a quien le contó aquello que compartirá en su historia: ya sea su madre, un poeta, un soldado o una conversación en la que es testigo involuntario. Entonces ¿por qué en “Tragedia de Martín” no se cita la fuente de donde trajo tales versos? Sabemos que no son versos de la autoría de Nellie Campobello. Tampoco ficcionaliza la letra como en “Abelardo Prieto” ni en “Los oficiales de la segunda del Rayo”, lo que hace es tomar una hoja suelta y transcribirla tal cual, inmediatamente después de “Las hojas verdes de Martín”. En tal dirección Aurelio González expone: “El estilo del corrido aunque es popular, no siempre se desarrolla en forma tradicional tal como ha definido Menéndez Pidal: como un proceso de conservación y variación. Esto implica que el transmisor de un texto no necesariamente aplica mecanismos de creación poética, sino que simplemente lo reproduce tal como lo oyó”⁸⁶.

Lo que dice Aurelio González es que en los tipos de corridos que él mismo plantea (épico y novelesco, que también puede llamarlos tradicional y popular) había tendencias distintas. Los de tipo épico o tradicional solían ser publicados y distribuidos en hojas sueltas, éstos eran memorizados y se respetaba el texto tal cual lo presentaba la hoja. Por otro lado,

⁸⁶ Aurelio González, 29.

estaban los de tipo novelescos o populares que pasaban de boca en boca resultando un proceso de conservación-recreación, cada cantor o usuario incorporaba versos, los quitaba o modificaba, resultando así distintas versiones de un mismo corrido. “Tragedia de Martín” obedece al primer tipo; Campobello, a través de su obra recrea ese contexto en el que cantores y público memorizaban y compartían las historias que conocían a partir de las hojas impresas. Hay en esta elección una marca más para observar la memoria de una colectividad.

1.2.2. Cómo se caracteriza el héroe en los corridos

Ahora se abordará una aportación considerable en el estudio del corrido planteado por Aurelio González en: «Caracterización de los hérores en los corridos mexicanos». Como antes se mencionó se resalta la diferencia entre el corrido épico y el novelesco. Dice el autor que el corrido de tipo épico aparece en momentos de crisis en los que se vierten los valores de la colectividad en las acciones de un personaje conocido, generalmente son de carácter nacional y guardan fines propagandistas: “La narración de los corridos va a tener entonces dos tipos de héroes: épicos y novelescos, aunque sus características en muchos casos van a ser compartidas”⁸⁷. Por su parte, el corrido novelesco se detiene en describir algunas características de la personalidad del héroe, dice Aurelio González: “la «novelización» en la caracterización del héroe es lo que permite la integración a la imaginación popular una vez que desaparece el clima épico o de crisis en el cual se daban expectativas distintas”⁸⁸.

Los corridos que aparecen en *Cartucho* tienen características novelescas, no son para nada personajes de impacto nacional, que forman parte del discurso oficial, son más bien de interés regional y que luego, la comunidad lo hace suyo para representar su sentir frente a la realidad compartida⁸⁹. Ana Marco González expone en relación a la presencia del corrido en

⁸⁷ Aurelio González, «Caracterización de los hérores en los corridos mexicanos» en *Caravelle* Web (18 de junio de 2016. <http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1999_num_72_1_2836>), 84.

⁸⁸ Aurelio González, 95.

⁸⁹ Hay un juego de interpolación sumamente interesante en el manejo que Nellie da a “Tragedia de Martín”; esto desde los planteamientos de Aurelio González en cuanto a los tipos de corrido épico-novelesco y, los usos que se le daban en materia de memorización o modificación de la letra. Con Martín López, Nellie usa un personaje novelesco, secundario, regional; pero la forma en que maneja el corrido “Tragedia de Martín” es a la usanza del héroe del tipo épico. No modifica la letra del corrido, la memoriza y la deja tal cual en su libro de relatos. Dicha interpolación lleva al héroe regional-secundario a un tipo de héroe épico, nacional: reivindica su memoria.

Cartucho: “La presencia de corridos en el texto escrito adquiere por todo esto un cariz reivindicativo: la apelación a la voz, con su ilusión de inmediatez, fortalece los lazos de pertenencia a una comunidad amenazada por un orden externo y más fuerte, recurriendo así la escritora a la virtualidad del folclore para actualizar el sentido de la *Gemeinschaft* o colectividad aglutinada en torno a lazos afectivos, intereses y vinculaciones culturales comunes”⁹⁰.

Por su parte, Aurelio González sugiere los elementos que caracterizan al héroe novelesco, menciona por ejemplo: la religiosidad, la valentía, la lealtad, la presunción, la relación con el padre o la madre, la generosidad, lo enamoradizo, el machismo, la afición al alcohol, la venganza, la crueldad, el orgullo, etcétera. Los personajes de *Cartucho* coinciden con lo anterior, de esta manera Nellie incita a un replanteamiento de los héroes al margen de los propuestos por el discurso político de su época, superponiendo a los regionales como Kirilí, los hermanos López, Gándara por sobre de aquellos nacionales como Carranza o Madero.

1.2.3. Descriptividad en el corrido revolucionario

Por último, se analiza aquí la “descriptividad” en el corrido según Aurelio González. En su artículo «Descriptividad en el corrido tradicional», señala las cuestiones del género y origen del corrido, luego propone dos tipos de corridos a partir de la investigación de Menéndez Pidal: tradicional y popular. Posteriormente hace una invitación a considerar la narrativa del corrido como primera instancia, Aurelio González escribe: “Si partimos de la consideración que el corrido es un texto esencialmente narrativo y que esta característica es definitoria del género, la descripción será entonces un recurso secundario”⁹¹. Lo que propone el autor es que si el texto no cuenta una acción, entonces no es corrido. La descripción en el corrido tiene la función de prolongar el sentido de las acciones, caracteriza al personaje, hace evidente los valores del personaje, esto con la intención de encontrar vínculos de identidad con el público. Siempre en primera instancia el corrido se sustenta en una acción, de ahí la descripción aparece en segundo término, no en sentido contrario. Aurelio González toma

⁹⁰ Ana Marco González, 185.

⁹¹ Aurelio González, «Descriptividad en el corrido tradicional» *Caravelle*. Web (2 de julio de 2016. <http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1327>), 497.

como ejemplo el “Corrido de Chihuahua” para demostrar que aún cuando se le llama “corrido” no llega a serlo por no contar una acción, sino que sólo describe una percepción de Chihuahua.

Asumir que un texto es corrido cuando la acción prevalece sobre la descripción es cuestionable y requiere de lecturas que en el presente estudio no se harán. Lo que sí se retoma de Aurelio González es la “descriptividad” como un agente que propicia el arraigo en la memoria popular. Aurelio González plantea esto de la siguiente manera: “lo primero que encontramos al revisar textos de corridos es que la descripción es un recurso empleado como una síntesis, útil para subrayar el sentido global o los valores de un personaje determinado”⁹². En *Cartucho* la descriptividad está presente en las letras de canciones que cita su autora, en “Los oficiales de la segunda del Rayo” está la que compone Federico Rojas y “la de todos”. Ambas canciones no narran, sino que describen: por lo tanto según las afirmaciones de Aurelio González no entrarían en el estricto género del corrido histórico. Por su parte, Campobello no los llama corridos, como tal vez tampoco lo haría Aurelio González (sino sólo canciones). Ana Marco González concuerda con esta lógica y distingue las letras de “Los oficiales de la Segunda del Rayo” como canciones, tampoco les da el nombre de corridos.

Para terminar con esta contextualización se recoge una comparación entre *Cartucho* y el corrido, procedente de la pluma de Ana Marco González en donde señala las coincidencias que justificarían una aproximación al estudio de esta relación: “ambos coinciden en su predilección por la frase corta, el ritmo ágil, la escasa digresión, la unión paratáctica de los enunciados, la preferencia por un léxico de tipo concreto, el apoyo en enumeraciones, repeticiones y exageraciones o el recurso a lo formulístico”⁹³. Por lo tanto, ahondar en las convergencias y divergencias planteadas por *Cartucho* como obra literaria encamina a considerar el acontecimiento histórico, el personaje ficcionalizado y la letra de canciones y corridos como directrices de la presente tesis.

⁹² Aurelio González, 498.

⁹³ Ana Marco González, 187.

Capítulo II. Música y narrativa en *Cartucho*: el canto y la cita textual de canciones y corridos

En cada una de las tres secciones en que se agrupan los relatos de *Cartucho* –I. Hombres del Norte, II. Fusilados y III. En el Fuego– la presencia de la música tiene una aportación determinante a la narrativa de la obra. La excepción a lo anterior es, “Fusilados”, en ningún relato hay presencia de citas textuales de corridos, ni acciones alusivas al canto. “Hombres del Norte” presenta referencias textuales al canto en cinco de los siete relatos que la componen, mientras que “En el fuego” se cita las letras de canciones y corridos en cuatro relatos. La relación narrativa-música dentro de los cuatro relatos de la sección “En el fuego” se maneja distinto al de las dos anteriores: hay una transformación en la voz narrativa. El recurso narrativo llama a la canción y al corrido para contar en complicidad; a través de esta mancuerna la voz narrativa sede parte de sus funciones. Por las referencias a dichas expresiones musicales se da voz a personajes, se presentan escenarios, se expresa la preocupación y la sospecha. Así entonces, la relación con la música contenida en la tercera sección “En el fuego”, da significativo empuje a eventos sustanciales de la Revolución en Parral como por ejemplo: el inicio de la lucha armada –“Abelardo Prieto”– y las muertes de personajes relevantes –“Los oficiales de la Segunda del Rayo” y “Tragedia de Martín”–.

A continuación haremos algunas observaciones respecto a la presencia del canto y las letras de canciones y corridos en los relatos de *Cartucho*; para ello consideraré solamente las referencias textuales que aparecen en el texto. Omito hablar sobre el relato “Abelardo Prieto”, más adelante se dedica un capítulo entero a su análisis en el que profundizo a detalle. Al fluir por este recorrido, en cada relato se podrá observar cómo es que la elección del canto de corridos otorga diferencias sustanciales a los personajes en relación a aquellos personajes de los otros relatos que no cantan en *Cartucho*. En cada relato que se aborda a continuación contestaré a la siguiente pregunta: ¿Cómo se relaciona la elección del canto con el hilo de la memoria?

2.1. “Él”

Leer este relato genera la sensación de caminar por un laberinto. En un relato tan corto, a penas mayor a una cuartilla, se juega con la palabra “cartucho” y sus posibles sentidos

dentro de la historia. La intriga por resolver la identidad del protagonista surge si nos despojamos de todas las referencias previas en torno a la obra, sin prejuicio alguno de cualquier tipo. Primero, se nos presenta en el título del relato a un “Él”; luego, habla de un “Cartucho”; al final habla de “Nosotros Cartuchos” y de un “cartucho”. Además de lo anterior, está en nuestra memoria el título de portada: *Cartucho*. Entonces, ¿se refiere a un cartucho como bala? ¿Lo apoda Cartucho? Cuando dice “Él” ¿se refiere a Cartucho? ¿O se refiere también a otros soldados? ¿Se refiere a nosotros lectores? ¿Se refiere a *Cartucho*, el libro?

“Él” ubicado al inicio del recorrido que nos tiene preparado la niña narradora, parece la historia de un personaje querido, íntimo. El primer párrafo cuenta cómo llega a la casa de Nellie: distante, formal, sólo da las gracias y se despide; el segundo, revela el origen del apodo: “Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que él era un cartucho por causa de una mujer”⁹⁴. Estas palabras relatan una acción conmovedora de “Cartucho” con la música como detonante. Si bien es una mujer la que causa el llanto del guerrero, es por el canto como nos enteramos del amor que lo afecta. El potencial de la música como recurso para estilizar los caracteres del personaje tiene una fuerza que identifica a “Cartucho” con el lector: todos hemos cantado a causa de un amor. Así se extiende el hilo de la memoria colectiva, a través de la mimesis que genera el canto.

José Ruiz, el que filosofa, también genera una simpatía que co-relaciona al lector y al personaje Cartucho:

Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó. Entonces José Ruiz, de allá de Balleza, le dijo:

-Cartucho ya encontró lo que quería.

José Ruiz dijo:

-No hay más que una canción y ésa era la que cantaba Cartucho.

José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle.

⁹⁴Nellie Campobello, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. (México: ERA, 2000), 47.

-El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos.

Dijo en oración filosófica, fajándose una cartuchera⁹⁵.

Cuando dice “¿Nosotros?... Cartuchos.” No habla sólo de “Él” sino de cualquier otro personaje, como los muchos que pueblan la obra de Campobello. Es un silogismo que si se lee con atención fusiona los horizontes de la realidad del lector con la ficción de los personajes: Él es Cartucho, el que no dijo su nombre, un cartucho. Cartucho cantó, era siempre una misma canción. Nosotros, los lectores también cantamos, como Él. “¿Nosotros?... [somos] Cartuchos”. Por lo tanto, nosotros los personajes, nosotros los lectores y Él somos todos *Cartucho*.

Otro recurso presente en la narración es la primera persona del plural que involucra al lector en la experiencia del personaje. Campobello adopta un recurso similar al que se usa en la música: el crescendo por aumentación. Este recurso da mayor intensidad al sonido agregando gradualmente los instrumentos o voces. En “Él” se va dando un crescendo por aumentación a partir de la narración en tercera persona singular (él) que pasa a la primera persona en plural (nosotros). Lo anterior equivale a una progresión orquestal, de esto Belkin dice: “Las progresiones orquestales más comunes son los crescendos y disminuendos [...] Tales progresiones pueden contribuir significativamente a crear ímpetu y un sentido de dirección”⁹⁶. El ímpetu que se genera en el relato “Él” da un sentido de dirección hacia el nosotros, busca la comunidad. A través del recurso musical descrito se abre sentido a la identidad y la memoria colectiva.

2.2. “Elías”

En “Elías” la referencia a la música cumple una función meramente descriptiva. Aparece al final como parte de un cuadro en el que el personaje, borracho, se retira cantando. En este personaje el canto no es para llorar las penas de un amor, ni para elogiar la belleza de una dama, mucho menos para contar las hazañas de algún revolucionario; es simplemente una actividad como la de cualquier borracho que canta de alegría. No se sabe qué canta, es

⁹⁵ Campobello, 47-48.

⁹⁶ Alan Belkín, «Orquestación Artística», Web. (20 de octubre, 2016).
<<http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>>, 18.

en el mejor de los casos la conversación de un jinete consigo mismo. Este relato es uno de los pocos que no termina con la muerte del protagonista, simplemente nos cuenta que se va cantando: “Un día, muy borracho, pasando por la casa a caballo, se apeó. Se sentó en el borde de una ventana. Pintó muchos monos para regalárnoslos. Luego escribió el nombre de todos y dijo que iba a ser nuestro amigo. Nos regaló a cada uno una bala de su pistola. Tenía el color de la cara muy bonito: parecía un durazno maduro. Su asistente le ayudó a subir a caballo. Se fue cantando. Ese día él había hecho un blanco”⁹⁷.

Se va cantando, se va vivo: Elías no es asesinado en el relato, al contrario es él quien hace blanco. En este caso la memoria individual del villista queda preservada en *Cartucho* como un hombre a caballo que canta, que perdura.

2.3. “El Kirilí”

El carácter del personaje Kirilí es enfatizado por su canto. Es extrovertido, dado a la parafernalia y disfruta ser el centro de atención: “*Kirilí* portaba chamarra roja y mitazas de cuero amarillo. Cantaba ostentosamente, porque se decía: “*Kirilí*, ¡qué buena voz tienes!”⁹⁸. Tanto en “Elías” como en “Kirilí” el canto, para nada cumple una función menor: es parte esencial en la configuración de cada personaje. Siendo relatos breves en los que cada frase está escogida con exactitud, al final queda una imagen en la mente del lector; como los trazos de los rayos en una oscura noche de tormenta, es sólo un instante ese dibujo de luz, pero queda por unos momentos en la memoria de quien lo percibe. Así también, la elección del canto en estos personajes nos da un trazo preciso de su alegría, vivacidad, elocuencia y valentía.

2.4. “Bartolo de Santiago”

En “Bartolo de Santiago” la cita textual de una canción, “Desterrado me fui”, sintetiza la historia del personaje. El mismo Bartolo se reconoce como un desterrado, lo acepta y lo vive: se identifica con la canción, significa su condición: como si hubiese sido escrita para él. En este relato la cita textual de la canción del destierro subraya la labor de abigeo que

⁹⁷Campobello, 49.

⁹⁸Campobello, 50.

desempeñaba el personaje. Ahora, no sólo hablamos del canto como un elemento que describe el carácter de un personaje, sino de un intertexto que conjuga las acciones del personaje y las significa:

Bartolo cantaba el “Desterrado me fui”. Decía que si su hermana se había huido era porque era piedra suelta. “Le maté al primero para que se busque otro. Rodará, siendo lo que más quise en mi vida.”

Se hizo novio de Anita. Ella lo aceptó por miedo, “él era el desterrado por el gobierno”, él lo cantaba con los labios apretados, y cuando le empezaban a salir las lágrimas, se echaba el sombrero para adelante.⁹⁹

Al cierre del relato, Anita le comparte a Marina el lugar donde Bartolo se sentaba a mecer sus piernas: “...y le enseñé el lugar donde él se ponía a mecer sus piernas: –Allí cantaba, yo desde esta piedra lo veía”¹⁰⁰. Cuando Anita recuerda al ausente Bartolo la imagen que surge es la de éste cantando. Una vez más, como en “Él” (primer relato de *Cartucho*) el canto se vincula con la memoria y el recuerdo.

2.5. “Agustín García”

En esta historia hay un choque de fuerzas que se interponen entre Agustín García e Irene, quien involuntariamente alimenta el amor del soldado. Agustín conoce a Irene en la casa de Nellie; él oculta su pasión por la jovencita de catorce años hasta que una noche aparece cantando a las afueras de la casa de Irene. Agustín quería robarse a la adolescente, por eso le llevaba serenata. El canto tiene mayor relevancia respecto a los anteriores relatos porque la serenata expone el interés de García por Irene: “En la noche se escuchó una serenata y una voz que parecía conocida cantó: “Bonitas fuentes son las corrientes, las que dependen del corazón”. Luego cantó: “Te amo en secreto. Si supieras”. A Mamá la asustó algo, ya no estuvo tranquila”¹⁰¹.

El canto de Agustín, por un lado, sirve a la narrativa del texto para definir los deseos del protagonista; por el otro, convierte a la madre de Nellie en la fuerza antagonista que

⁹⁹ Campobello, 52.

¹⁰⁰ Campobello, 53.

¹⁰¹ Campobello, 54.

impedirá el hurto de la joven sobrina. Es por el canto como se despierta la sospecha en la madre y ella también, por el canto, propicia las condiciones para salvaguardar a su sobrina: “A las dos noches llegó muy apurada. Irene tenía como catorce años, era sobrina de Mamá. Se oyó un tropel. Mamá ansiosa le ordenó que se metiera por una chimenea y procurara llegar hasta la azotea y se fuera hasta la casa de doña Rosita —una señora amiga de Mamá, que tiene cabellos rojos—. Ya estaban rodeando la casa. Mamá se puso a cantar alto”¹⁰².

Al final del relato, Agustín no se sale con la suya y encuentra consuelo en la canción: “El general Agustín García había ido a robarse a Irene y se contentó con la guitarra. Se puso a cantar: "Prieta orgullosa, no te vuelvo a ver la cara". Y meciendo sus piernas se acabó un cigarro y una taza de café...”¹⁰³. Siguiendo las referencias textuales de los títulos de las canciones tenemos el esquema discursivo del cual se irán desprendiendo o al cual se irán asociando las acciones de los personajes. La primera canción que cita la narradora es “Bonitas fuentes son las corrientes, las que dependen del corazón” el título presenta la hipótesis temática: un hombre enamorado o, por lo menos, un hombre que desea a una mujer. La segunda canción es “Te amo en secreto. Si supieras”: la confesión del amor¹⁰⁴. Por último, “Prieta orgullosa, no te vuelvo a ver la cara”: desdén o amor no correspondido, el protagonista asume su derrota orgulloso.

Una vez más, la canción asume un doble papel mediador en *Cartucho*. Por un lado fluye en conjunto con la voz narrativa y por el otro se convierte en el fusil con que los personajes atacan y defienden sus propios intereses. En esta batalla entre Agustín García y la madre, esta última hace disparos más certeros y su “canto alto” le da las dianas del triunfo que resguardan la inocencia de su sobrina Irene.

2.6. “Los dos Pablos”

¹⁰² Campobello, 54.

¹⁰³ Campobello, 54.

¹⁰⁴ Siguiendo el sentido literal de las palabras “Te amo en secreto. Si supieras” Podría asumirse que no hay confesión en tanto que un amor secreto deja de serlo una vez que es revelado. Sin embargo, en el texto sí funciona como confesión porque al ser una serenata hay un receptor; así, el secreto se hace público.

El canto es usado para estilizar una imagen con la que Nellie honra la memoria de Pablo Mares.

Por otro lado, si se lee en voz alta y haciendo una modulación de voz creativa surgen las marcas de poesía dentro del texto que es en primera instancia prosa. Por momentos mantiene un constante ritmo silábico en los versos, es libre. “Los dos Pablos” ofrece relación con la música gracias a la presencia del ritmo en sus versos, sostiene una sutil invitación a leerse en voz alta.

2.7. “Los oficiales de la Segunda del Rayo”

En este relato me detendré un poco más que en los anteriores. Revisaré la configuración¹⁰⁵ de “Los oficiales de la Segunda del Rayo” en relación con el todo al cual pertenece –me refiero a *Cartucho*–; después abordaré algunos aspectos concernientes a las citas textuales de las letras de canciones que aparecen. Así, podremos observar qué diferencias se dan en la configuración de los personajes que sí cantan.

Desde el título “Los oficiales de la Segunda del Rayo” resaltan, por una parte, los personajes que hicieron posible la Revolución en Hidalgo del Parral y, por otra, el espacio de la ficción. La Segunda del Rayo es el espacio-eje de la obra completa. Ciertamente, no todo lo narrado a lo largo de los relatos ocurre en La Segunda del Rayo; también hay acciones sucedidas en otros sitios por ejemplo en los relatos “Las sandías”¹⁰⁶ y “Las hojas verdes de Martín López”¹⁰⁷. Lo que sí ocurre siempre en La Segunda del Rayo es el acto oral por el que Nellie conoce las historias que narra. Lo último que digo se puede constatar en “Las hojas verdes de Martín López”: “(Así fraseaba un poeta del pueblo que me narró

¹⁰⁵ Asumo el sentido que Paul Ricoeur usa para «configuración» sustituyéndola por «estructura». En el apartado “Identidad Narrativa” de *Historia y Narratividad* dice: “Prefiero hablar de configuración antes que de estructura para subrayar el carácter dinámico de la operación de elaborar una trama. Asimismo, la proximidad que existe entre las nociones de «configuración» y de «figura» posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como *figura del sí mismo*. 220.

¹⁰⁶ El texto dice: “Mamá dijo que aquel día empezó el sol a quemar desde temprana hora. Ella iba para Juárez”. Ver: Campobello, 131.

¹⁰⁷ “Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año? A Martín López se le incrustó en el vientre una bala fría. Esto sucedió después de un combate que daban los villistas al ir sobre la capital de Durango.” Ver: Campobello, 152.

espontáneamente la muerte del general Martín López.)”¹⁰⁸. Por lo anterior, afirmo que La Segunda del Rayo es el centro de la narración, ya sea porque allí suceden las acciones o porque allí, Nellie, se entera de lo que narra.

Después del título –antes de iniciar el relato–, Campobello deja la siguiente frase: “Cuentan que es verdad que se aparecen en la calle...”¹⁰⁹. Las palabras “se aparecen en la calle” más que generar un posible sentido de lo extraño o de lo fantástico, son evocación de la memoria popular de los soldados muertos. El relato se construye entre las voces de Nellie, Gándara y la cita de una canción de Federico Rojas. Así se recuerdan las vidas de personajes que aparecieron en los primeros relatos de *Cartucho*, con una correspondencia entre el canto y la narración. Podemos decir entonces, que la presencia de la canción en “Los oficiales de la Segunda del Rayo” tiene cariz de nigromancia, trae a los muertos de la primera sección de *Cartucho* y por el canto vuelven al convite con los vivos.

Con respecto a la configuración del relato, se puede asumir circular. En el primer párrafo dice: “Estos hombres estaban conformes con su suerte. Su alegría nadie, ni las balas, logró desbaratarla. Ni los desengaños de amor, ni la muerte han podido alejarlos de una calle a donde vienen en las noches”¹¹⁰. Al final del mismo relato cierra de la siguiente manera: “En las noches su canto sigue testereando sobre las puertas, ellos se barajan en la sombra para dejarse ver con la luna; sus cuerpos se alargan, yo creo que quieren parecer fantasmas de cuentos para niños miedosos”¹¹¹. El primer párrafo citado termina narrando que “vienen en las noches”, mientras el último empieza narrando “En las noches su canto sigue testereando sobre las puertas”. La noche acoge las voces de los oficiales caídos. Por el canto de los vivos se recuerda a los muertos (Kirilí, Rafael Galán, El Taralatas, Perico Rojas y otros) inmortaliza a los rebeldes del norte y los vuelve a la vida como fantasmas, no en el sentido de espanto, sino en el de memorias. Nótese la íntima relación entre el sentido de memoria con la elección del canto en los personajes evocados. Por un lado, de los Herrera

¹⁰⁸ Campobello, 153.

¹⁰⁹ Campobello, 143.

¹¹⁰ Campobello, 143.

¹¹¹ Campobello, 147.

no se hace memoria porque no cantan; mientras que por otro, Campobello sí hace memoria de aquellos que cantan.

En cuanto al uso de la voz narrativa, el texto presenta tres voces: la primera es Nellie (la narradora, la niña en la ventana) quien abre el relato, la segunda es Gándara, y la tercera, es la voz lírica de las canciones. Esta enramada de voces que nos dan cuenta de las tragedias en Parral, otorgan al relato una voz plural, comunitaria. Muchachas, niños, soldados y civiles reunidos para cantar y saber de las vidas y muertes de sus soldados villistas acentúa el sentido popular de la narración y recupera los acontecimientos revolucionarios.

2.7.1. Las canciones de los Oficiales

En “Los oficiales de la Segunda del Rayo” hay mayor correspondencia entre narración y canción. En la primera sección de *Cartucho* el canto es parte de las descripciones o acciones propias de los personajes, “Los oficiales de la Segunda del Rayo” marca una diferencia significativa a lo anterior porque contiene las letras completas de dos canciones.

Se narran las tragedias particulares de algunos oficiales villistas. La voz narradora cuenta que cada soldado tenía su canción, la mayoría de éstas era de contenido amoroso, excepto la de Rojas. La canción de Rojas no le canta a una mujer, sino que resalta las diferencias que hay entre ricos y pobres; relaciona a la pobreza con una mancha negra que se lleva consigo: “¡Ah, qué mancha tan negra es la pobreza”¹¹². La mancha negra, visible ante todos, marca al pobre en cada una de sus acciones. Mientras que una falta moral trae cárcel para el pobre; por la misma falta, el rico obtiene impunidad y salvaguarda su honor: “Cuando el pobre las trata de / amores, pelado, atrevido, es / infiel a su amor. / Para el rico no hay cárcel, / no hay pena, / comete una falta, / sale con honor”¹¹³.

La canción de Rojas da un efecto panorámico, muestra el contexto en el que se encuentran los oficiales de la Segunda del Rayo. Es decir, la canción de Perico asume una función descriptiva, hace referencia a la desigualdad reinante en el tiempo que las tragedias villistas ocurren. Este es un recurso interesante porque respeta en todo momento el registro

¹¹² Campobello, 145.

¹¹³ Campobello, 145.

infantil en el que se viene narrando. ¿Cómo denunciar una situación de marginación entre clases si la voz narradora es una niña? Si Nellie, la narradora, asumiera un juicio respecto a problemáticas políticas o sociales de un contexto, entonces, el tono y la coherencia del texto colapsarían. Sin embargo, Campobello lo resuelve mediando con la cita textual de una canción, la que cantaba Federico rojas.

Un par de frases después, aparece la canción que cantaban todos. Esta letra, es también descriptiva, trata sobre los personajes de *Cartucho*: “ahi vienen ya los muchachos, / ahi viene mi Coronel. / Kirilí, Perico, Rafael, Taralatas / Federico, Federico”¹¹⁴. Los versos no citan a Francisco Villa, Felipe Ángeles o Guillermo Baca; cantan a los amigos de Nellie, a los oficiales anónimos que entregan su vida por la Revolución y que terminan en el olvido.

Vimos que una primera parte del relato enfoca su narración en las muertes particulares de los oficiales; seguido de lo anterior, nos ofrece una vista global del contexto en que vivieron los personajes de la Segunda del Rayo, esto a través de la canción de Rojas; posteriormente, la canción de todos “Uy, uy, uy” asume una perspectiva intermedia entre lo particular de cada personaje y la totalidad del contexto, nos enfoca en los oficiales de la Segunda del Rayo.

2.8. “Tragedia de Martín”

Martín López es uno de los personajes que más aparecen a lo largo de *Cartucho*. Hay casos de nobles guerreros como el Gral. Felipe Ángeles, pero Martín tiene un lugar especial en la obra de Campobello. Los relatos en los cuales se hace presente son: “La muleta de Pablo López”, “Las tarjetas de Martín López”, “Las hojas verdes de Martín López”, “Las mujeres del norte”, “Tragedia de Martín” e “Ismael Máñez y Martín López”.

Martín López fue uno de los villistas más jóvenes, fue valiente y arriesgado¹¹⁵. Esta valentía no se presenta como acto de presunción, contrario al caso de *Kirilí*, Martín era un líder: “...no se vayan a rendir, mejor se mueren alzados y así es bonito morir”¹¹⁶. Se le narra

¹¹⁴ Campobello, 146.

¹¹⁵ Su temple se puede leer en “Tragedia de Martín”: “Martín López les decía: ni miedo les tengo yo, y jugando a los balazos, ninguno se le escapó.” Campobello, 154.

¹¹⁶ Campobello, 154.

también, como un soldado que combatía sin piedad, era temible: “...fue un diablo para pelear.¹¹⁷” Sin duda, este adjetivo de “diablo” se lo ganó en hazañas como las que concretó con Máynez, uno de los combates más celebrados en *Cartucho*¹¹⁸.

La muerte de Martín López ocurre en la hacienda La Labor, es gravemente herido y muere durante su traslado a Las Cruces¹¹⁹. Para los carrancistas su muerte representaría una baja considerable en el ejército villista; no sólo causa una merma en los rebeldes, sino en el ánimo de los revolucionarios.

Este relato-corrido “Tragedia de Martín” aparece dispuesto en frases que ligeramente disimulan la letra de un corrido. Está conformado por versos octosílabos, con rima variable y asonante en versos pares. Su tema es la muerte de un reconocido soldado villista. Esto coincide con la definición del corrido que ofrece Vicente T. Mendoza¹²⁰. Por su parte el título que Campobello da al relato –“Tragedia...”– tiene íntima relación con el corrido, Mendoza, dice al respecto: “Los diversos títulos con que son designados los corridos en México son: *romance, historia, narración, ejemplo, tragedia, mañanitas, recuerdos, versos y coplas*. Estas diversas maneras de distinguirlos derivan no de las formas musicales, sino de los asuntos que tratan [...] El vocablo *tragedia* implica para los corridistas el sentido de

¹¹⁷ Campobello, 154.

¹¹⁸ Este combate se narra en “Ismael Máynez y Martín López”: Martín maniobró que daba gusto verlo. El jefe de frente. Martín casi agarrando todo el flanco izquierdo del enemigo. ¡Qué bonito resultó aquello! En toda nuestra campaña de cinco años, contra Carranza, no volvimos a ver juntos tanto chango muerto. Murieron dos mil ochocientos carrancistas. En: Campobello, 161.

¹¹⁹ Aparece parcialmente fechada en el relato “Las hojas verdes de Martín López”. En el mismo relato se puede leer también el temor que infundía en el enemigo: “Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año? A Martín López se le incrustó en el vientre una bala fría. Esto sucedió después de un combate que daban los villistas al ir sobre la capital de Durango. Fue en la hacienda “La Labor” y murió al llegar a Las Cruces. En el acto se supo que había muerto el segundo de Villa. Los carranzas llegaron unos días después y lo desenterraron.” Ver: Campobello, 152.

¹²⁰ En el prólogo de Vicente Mendoza, *El corrido mexicano*. (México: FCE, 1954) IX. dice: “El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de la multitudes”.

accidente, muerte violenta o desastrosa y es frecuentemente usado en casi todos los Estados del Norte del país, especialmente Durango y Chihuahua”¹²¹.

La afirmación de Mendoza engrana sin problema con “Tragedia de Martín”. Ahora bien, hay otro recurso utilizado por Nellie Campobello que perfila aún más su texto a las formas corridistas; la paloma mensajera. El corrido al ser voz popular que informa de acontecimientos notables y de interés común utiliza la figura de la paloma para remarcar el carácter mensajero del corrido:

Por lo que toca a los elementos estructurales del corrido [...] Armando Duvalier, en su estudio “Romance y corrido”, señala seis formas primarias y ocho secundarias; me referiré a la número cuatro del primer grupo o sea *los mensajes* que suelen aparecer al principio, en medio o al fin del relato y que por lo tanto son un elemento característico del corrido. La fórmula más típica es la que principia: “Vuela, vuela, palomita”¹²².

En “Tragedia de Martín” se cumple cabalmente lo anterior, la referencia a la paloma mensajera aparece tres veces, al inicio, a la mitad y al final. La primera dice “Paloma Real de Durango, párate allí en el Fortín.” La segunda sigue con “Paloma Real de Durango, no te canses de volar” y por último cierra con “Vuela paloma ceniza, vete pa'quella humareda”. Los elementos que resalto en “Tragedia de Martín” cumplen con la estructura del corrido, no hay duda de lo anterior. A pesar de que esta tragedia adquiere una solemnidad indiscutible, no será sino en “Abelardo Prieto” en donde el uso de la cita textual de un corrido y la voz narrativa trabajen en conjunto para recuperar la memoria de los revolucionarios parralenses. Martín López posee amplia presencia en los relatos de *Cartucho*, pero Abelardo Prieto se distingue por una poética narrativa que no se repite a lo largo de las tres secciones que integran la obra. De “Abelardo Prieto” me ocupo en el siguiente capítulo, por ahora cierro con lo que revela la presencia del canto en la configuración de los personajes de *Cartucho*.

2.9. Resultados

¹²¹ Vicente Mendoza, IX-XII.

¹²² Mendoza, XX.

La referencia al canto en los primeros relatos (“Elías”, “Kirilí” y “Bartolo de Santiago”) cumple una función descriptiva, esto evoluciona y se refleja con mayor fuerza en el relato “Los oficiales de la Segunda del Rayo”. Por su parte la cita textual de títulos de canciones en “Agustín García” coadyuva a la narración de las acciones, no siendo sólo descriptivo, sino que cumple una función narrativa.

En *Cartucho*, el canto proyecta la fuerza de la voz popular. La canción va dando pinceladas en los primeros relatos de *Cartucho* para caracterizar personajes como *Kirilí*, Elías Acosta, Díaz, entre otros; luego asume una función descriptiva en “Oficiales de la Segunda del Rayo” y al final, evoluciona en “Tragedia de Martín”, siendo éste una cita textual en su totalidad.

Otro de los efectos del canto en los relatos de *Cartucho* es la consagración de los personajes a los terrenos de la memoria; ellos logran su emancipación cuando eligen el corrido como recurso para significar sus hazañas, sus tristezas o sus penas de amor.

Capítulo III. Configuración de “Abelardo Prieto”

“Abelardo Prieto” tiene medular importancia en *Cartucho*. Cada relato de la obra tiene como punto de partida la tragedia de Abelardo, al menos en el sentido cronológico puesto que marca el inicio de la Revolución Mexicana. La voz de *La sucesión presidencial en 1910* que convoca al desconocimiento de las elecciones del 20 de noviembre de ese mismo año, encuentra oídos prestos en Hidalgo del Parral. Un pequeño grupo de rurales y antirreeleccionistas dirigidos por don Guillermo Baca intentan tomar Parral desde el Cerro de la Cruz. Si bien no logran tomar la plaza, lo que sí logran –y quizá nunca lo llegaron a saber– es que encendieron la mecha de uno de los movimientos armados más relevantes de la Historia de México.

Otro elemento digno de atención es el uso dialógico y dialéctico entre la prosa de Nellie y la letra de un corrido. Lo mencionado, es una característica que se da sólo en esta historia de todas las que conforman *Cartucho*. Si bien en otros textos de la misma obra hay presencia de corridos, sólo en “Abelardo Prieto” asume una función narrativa; en los otros es meramente descriptiva.

En este capítulo haré un análisis narrativo de “Abelardo Prieto”. A partir de lo que Paul Ricoeur llama «Mímesis I» en *Tiempo y Narración I* para lo cual propongo una lectura que involucra tres instancias: el corrido, la prosa y la interpretación histórica. Las dos primeras partes están dentro del relato de Campobello; la tercera, surge de las investigaciones del historiador chihuahuense Reidez el Mendoza que aquí organizo, a fin de completar los hechos que conducen a la tragedia del bandolero Prieto.

3.1. Paul Ricoeur: los tres anclajes

Uno de los principales motivos que llevan a Paul Ricoeur a preguntarse por las relaciones entre realidad y ficción, está en el concepto de tiempo que hay en ambas. En la teoría literaria, buscando la objetividad, se ha intentado fincar sólidas fronteras que permitan estudiar la obra de ficción como universo autónomo. Sin embargo, Ricoeur insiste en que toda ficción tiene una referencia surgida de la realidad, la narración concilia las diferencias contenidas entre literatura y la experiencia humana del tiempo. El hermeneuta francés dice: “Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe

una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural”¹²³.

Por muy innovador que sea una composición literaria, siempre guardará un enraizamiento con la experiencia temporal que exige la pre-comprensión del mundo de las acciones: “Cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”¹²⁴.

Continúa diciendo que para comprender la trama se requiere identificar la acción general de lo que llama rasgos estructurales: “La trama es una imitación de la acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales... Consideraremos sucesivamente estos tres rasgos: estructurales, simbólicos, temporales”¹²⁵. La construcción de la trama consta de tres anclajes: las acciones¹²⁶ (quién hace qué, con quién, por qué y para qué); la imputación moral de las acciones¹²⁷, (el grado

¹²³ Ricoeur, 113.

¹²⁴ Ricoeur, 115-116.

¹²⁵ Ricoeur, 116.

¹²⁶ Primer anclaje: Las acciones implican *fines*, cuya anticipación no se confunde con algún resultado previsto o predicho, sino que compromete a aquel de quien depende la acción. Las acciones, además remiten a *motivos*, que explican por qué alguien hace o ha hecho algo, de un modo que distinguimos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Las acciones tienen también *agentes* que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra *suya*, como su hecho; por consiguiente, se puede considerar a estos agentes responsables de algunas consecuencias de sus acciones... Identificar un agente y reconocerle motivos son operaciones complementarias. Sabemos también que estos agentes actúan y sufren en *circunstancias* que ellos no han producido y que, sin embargo, pertenecen al campo práctico, precisamente en cuanto circunscriben su intervención de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos físicos y ofrecen a su acción ocasiones favorables o desfavorables... Finalmente, el *resultado* de la acción puede ser un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia. Ver: Ricoeur, 116-117.

¹²⁷ Segundo anclaje, los recursos simbólicos: Con arreglo a las normas inmanentes a una cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir juzgarse según una escala preferentemente moral. Adquieren así un valor relativo, que hace decir que tal acción *vale más* que la otra. Estos grados de valor, atribuidos en primer lugar a las acciones, pueden extenderse a los propios agentes, que son tenidos por buenos, malos, mejores o peores. En: Ricoeur, 122.

de valor de las acciones y los agentes); y la preocupación por el tiempo¹²⁸ (uso e implicación de los adverbios temporales).

Se utilizará pues, la propuesta de análisis de Ricoeur como se explica a continuación. Primeramente, separo el corrido de la prosa; a lo que me refiero con esto es que “Abelardo Prieto” se narra en alternancia entre la prosa y la letra de un corrido. Hay en el relato dos voces narrativas, la de la prosa que es con la que se abre la historia y, la del corrido que pertenece a la voz popular. Mi hipótesis plantea que si se separan ambas versiones es posible observar cómo la autora configura al personaje Abelardo en aras de conmemorarlo, distinto a los Herrera quienes no cantan. Establezco que si se atienden las relaciones de convergencia y divergencia entre la literatura, música e historiografía podría reconocerse a mayor detalle la maestría que hay en la pluma de Campobello en este acto de memoria.

Después de lo anterior, organizaré las citas de la investigación histórica de Reidezel Mendoza. Una vez completada la trama en cada una de las tres versiones se somete al análisis de los tres anclajes para identificar convergencias y divergencias. El primer anclaje corresponde a la prefiguración; se precisarán las acciones que constituyen la historia, los motivos que las originan, los propósitos que busca el personaje, los agentes involucrados, las circunstancias y los resultados que conducen al personaje a conseguir la felicidad o la tragedia. En el segundo anclaje se identificarán los valores reflejados en las acciones de la trama. Por último en el tercer anclaje se analizarán los adverbios temporales presentes en el relato literario, con esto se rescatará la preocupación por el tiempo que padecen los personajes.

3.2. Algunas notas sobre la obra de Reidezel Mendoza.

¹²⁸ Tercer anclaje, los caracteres temporales: “Son muy reveladoras expresiones tales como “tener tiempo para”, “tomarse tiempo para”, “perder el tiempo...”, etc. Sucede lo mismo con la red gramatical de los tiempos del verbo y con la de los adverbios de tiempo, muy ramificada: entonces, después, más tarde, más temprano, hasta que, mientras que, mientras, siempre que, ahora que, etc. Todas estas expresiones, de extrema sutileza y fina diferenciación, orientan hacia el carácter datable y público del tiempo de la preocupación. Pero es siempre la preocupación la que determina el sentido del tiempo, no las cosas de nuestro *cuidado*. Ver: Ricoeur, 128.

Reidezel Mendoza es un historiador y escritor chihuahuense, un grueso de su investigación gira en torno a Villa y el villismo. La razón por la que asumo su trabajo es porque ofrece el relato histórico de nuestra investigación literaria. Su estilo le da la espalda a la idea romántica que consagra las figuras del villismo, busca una exploración analítica y reflexiva a partir de los documentos disponibles. Otras de las razones por las que integro las investigaciones del historiador chihuahuense son: su reciente publicación (2012 y 2013)¹²⁹ además de ser uno de los pocos escritores que han investigado, documentado y publicado sistemáticamente las tragedias de Guillermo Baca y Abelardo Prieto.

Es importante mencionar que la obra de Mendoza ha tenido una recepción polémica. Por ejemplo, Pedro Salmerón ha sido –entre algunos otros como Jesús Vargas y Paco Ignacio Taibo II– detractor de *Bandoleros y Rebeldes*. Salmerón escribe en el periódico “La jornada” un artículo que señala a *Bandoleros y Rebeldes* dentro de una postura conservadora, critica que sólo cita fuentes oficiales¹³⁰. Es importante contextualizar las declaraciones de lo anterior para no ofrecer una perspectiva sesgada que demerite la obra de Reidezel Mendoza. Salmerón –a lado de Paco Taibo II, Vargas y otros–, han perfilado sus investigaciones para reivindicar la figura de Francisco Villa; enfatizan sus hazañas, colocándolo como un estratega que defendía y comprendía a los pobres. Para conseguir lo anterior, callan o aminoran los crímenes y actos sanguinarios que realizó Doroteo Arango. Reidezel Mendoza se aproxima a la historiografía para ubicar a Villa fuera de un romanticismo que lo erige al grado de héroe. Como Salmerón lo dice, Mendoza utiliza las fuentes oficiales, pero para entender al Villa humano que acertó como estratega y que también asesino a destajo: Mendoza busca una perspectiva al margen de la izquierda ideológica. Salmerón y Taibo II han creado un grupo de ideología izquierdista en el que niegan y destruyen las investigaciones de historiadores independientes como Mendoza por no compartir sus principios. En otras palabras, a partir de la historiografía: Salmerón diseña un personaje; mientras Mendoza se aproxima a los acontecimientos que hicieron a Villa.

¹²⁹ A pesar de tener poco más de cinco años de publicación, su obra aún continúa presentándose en ferias, foros y conferencias. Al ser de publicación independiente ha tenido un proceso de divulgación gradual.

¹³⁰ Artículo ubicado en: Pedro Salmerón, «Los libros de historia de un panista» Web (10 de agosto, 2016. <<http://www.jornada.unam.mx/2016/05/17/opinion/014a2pol>>), Par. 5.

La presencia de investigaciones de distinta postura ideológica enriquece la bibliografía histórica en torno a los acontecimientos revolucionarios. El maestro Reidezel Mendoza Soriano para nada es un improvisado, tiene una sólida formación como historiador, ha trabajado en importantes Archivos históricos de Chihuahua y además de sus conferencias, tiene una cantidad significativa de libros y artículos publicados. Nuestra investigación se mueve por el lado literario; no es el propósito cuestionar la posible perspectiva ideológica que asume Mendoza en su trabajo, sin embargo tampoco debe ser ignorada.

3.3. Las funciones del corrido: descriptividad y narración

Como lo he señalado en el capítulo II de esta investigación y, siguiendo a Aurelio González, un corrido debe contar acciones o de lo contrario es una canción u otra cosa, pero no un corrido. Decíamos que propone dos tipos de corridos a partir de la investigación de Menéndez Pidal: tradicional y popular. Luego, dentro de los corridos revolucionarios encontraremos dos funciones principales: la narración y la descripción. Cuando un corrido sea principalmente descriptivo prolonga el sentido de las acciones, caracteriza al personaje y enfatiza los valores del personaje. En su función narrativa el corrido siempre cuenta una acción. En lo sucesivo me referiré a estos elementos como la descriptividad o narración de un corrido para identificar los sentidos del texto que revisaremos.

3.4. El relato de Ficción

3.4.1. El corrido

Para configurar la historia del relato, Nellie Campobello toma un corrido con el cual va contando la historia a la par de su prosa. Antonio Avitia lo registra en el segundo tomo de su *Corrido Histórico Mexicano. Voy a cantarles la historia* (1910 - 1916).

A continuación lo organizo separado de lo que narra la prosa para observar qué ofrece respecto a la comprensión de la trama:

Háganse rueda, muchachos,
vengan todos a cantar
la tragedia de Abelardo,
yo se la voy a enseñar.

Salió Abelardo y su padre,
el Capitán y su gente;
tienen que ser aprehendidos
por orden del Presidente.

Salió Abelardo y su padre,
dispuestos para salir,
de su familia y esposa
se fueron a despedir.

Abelardo nos decía:
Me avisa mi corazón
que éstos son preparativos
de una terrible traición.

Abelardo les decía:
Quiero ver su remisión,
le presentaron la carta
de muy buena condición
y en la carta le decían:

No tienes ni qué temer,
entrega todas tus armas,
no te vamos a ofender.

Su padre le dice: Hijo,
no tenemos qué temer.

Si no tenemos delito
ahora lo vamos a ver...

.....[Prosa]

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

.....[Prosa]

Sábado 15 de julio

qué triste quedó la plaza.
A Abelardo lo mataron
en la puerta de su casa.
Su madre lloraba triste
con el corazón partido:
ya mataron a Abelardo
y a Francisco mi marido.
.....[Prosa]
Los cuarteles de la Sierra
se quedaron azorados
de ver a Abelardo Prieto.
Cómo tumbaba soldados¹³¹.

El corrido en “Abelardo Prieto” es la única cita textual en todo *Cartucho* que cumple funciones narrativas a la par de la prosa. La tragedia crea su trama a partir de tres acciones: el arresto, el escape y el asesinato. Otro elemento significativo es la posibilidad de conocer la parte afectiva del personaje y su capacidad de sospecha. En un formato narrativo tan breve como el corrido cada verso es de suma importancia, la presencia de la familia en el corrido no está de más, refuerza los valores de lealtad y honor.

Después de la apertura que hace la voz del corrido, nos sitúa en el momento en que el Jefe de las Armas le propone a Abelardo dejar las armas y dedicarse a otro tipo de actividades “lícitas”. Por ello, el padre de Abelardo le pide calma y presentarse ante la autoridad. Esta negociación que el Jefe de las Armas hace por escrito no es mencionada ni en la prosa, ni en el corrido. En los versos posteriores se puede notar que Abelardo no acepta deponer las armas; escapa de prisión ayudado por Meraz volviendo a destituir las autoridades de comunidades vecinas y exigiendo los “préstamos forzosos”. Para el público que escucha o lee el corrido, al no compartirle la anterior información –me refiero a su regreso al

¹³¹ Campobello, 149 -150.

bandolerismo después del escape—, se le encamina a reconocer el honor y la lealtad de parte de los hombres de Abelardo Prieto.

Antes de terminar el corrido, se nos da parte de la tristeza por la que pasa la madre de Abelardo e incluso se le presta la voz para decir: “ya mataron a Abelardo y a Francisco mi marido”. Siendo el corrido la representación de la opinión del pueblo, juega con la figura materna de Abelardo que llora la muerte de su esposo e hijo para agudizar el dolor de la tragedia y la furia por la traición de los Herrera.

Como dije anteriormente, para un lector que desconoce los acontecimientos históricos que rodean la muerte de Abelardo Prieto, poco le dirá el corrido; sin duda está dirigida a un público informado. Por ello, la necesidad de profundizar en la investigación histórica que vendrá más tarde. Por lo pronto veremos a continuación la versión en prosa; en ella, Nellie Campobello amplía la trama, incorpora a Guillermo Baca para entender porqué quieren matar a Prieto.

3.4.2. La versión de la prosa

En la voz de la prosa hay una inclinación a contextualizar las acciones que llevan a la tragedia de Prieto. De Abelardo se ofrece información biográfica, sus aliados y contrincantes. A continuación reorganizo la versión de la prosa, interponiendo algunos comentarios que permitan reflexionar sobre la configuración del personaje: “Las gargantas de los soldados, más que cantarlas, gritaban las palabras. Abelardo Prieto, un joven de veinte años, nacido en la sierra, junto a Balleza, en el mero San Ignacio, perteneciente al valle de Olivos, se había levantado en armas con Guillermo Baca”¹³². La voz narrativa presenta, primeramente al protagonista —Abelardo Prieto— y a su aliado don Guillermo Baca. Fijemos nuestra atención en: “se había levantado en armas con...”, lo relevante de verbo escogido agregando el *con* reivindica la figura de Abelardo Prieto y lo coloca al mismo tenor que don Guillermo Baca. Como se verá en la versión historiográfica documentada por Reidez el Mendoza, Guillermo Baca es quien encabeza el movimiento rebelde, tanto en su germen ideológico como en el reclutamiento y ataque de la plaza; Prieto es invitado a participar. De lo anterior, resulta una

¹³² Campobello, 148.

emancipación del bandolero Abelardo Prieto; la guerra y la literatura purifican la memoria de quien, para muchos, fue un forajido.

Entender la obra y muerte de Baca es fundamental para comprender las acciones que los Herrera realizan en contra de Abelardo Prieto. ¿Qué sentido cobra el relato al no mencionar los motivos del asesinato de Guillermo? El corrido no menciona a Baca, en la prosa de Campobello sí, pero brevemente. La omisión de las causas y detalles que llevaron al asesinato del comerciante maderista, en su momento, se comentará. Con respecto a la prosa, al callar los motivos que llevan a la muerte de Baca se genera un ambiente favorable para configurar la imagen de un héroe; así como la atención en la figura de Abelardo Prieto. El intento de vengar la muerte de Guillermo es por lo que asesinan a Abelardo, el revolucionario raramuri. En la historiografía don Guillermo Baca es la figura central en la toma de Parral, Abelardo Prieto es el coadyuvante para lograrlo. Campobello le da un giro a lo anterior, posiciona a Abelardo Prieto en el centro de la trama y la muerte de Baca es el factor que lleva al desenlace trágico del primero.

El relato inicia contando las acciones que dieron inicio al movimiento armado: “Fue en el cerro de la Cruz, una mañana de noviembre. Un puño de hombres, con el grito de la revolución y la bandera tricolor, quebraban el silencio del pueblo mandando balazos a todas las rendijas donde estaban los rurales. Parecía que jugaban sobre sus caballos. Corrían por las plazas, iban a los cerros, gritaban y se reían. Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento”¹³³.

La toma de Parral Chihuahua, se dio por episodios, no fue un encuentro en el que llovían interminables ráfagas de balas. Llama la atención la ajenidad desde la que se narra, al final de la cita anterior dice “Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento”. Destaca la posición que asume la voz narradora con respecto a los relatos de la primera sección; en ellos, la niña narradora es un personaje más dentro de la historia, en “Abelardo Prieto” es una narradora externa a las acciones, expone lo que alguien más le contó. Este narrador en tercera persona externo a las acciones, tiene proximidad con el estilo en que se narra el corrido revolucionario; es también en tercera persona y lo que canta es

¹³³ Campobello, 148.

conocido por lo que ha visto o lo que le han contado. El siguiente párrafo del relato habla de Guillermo Baca Ronquillo:

Don Guillermo Baca fue el primer jefe revolucionario del Norte. Protegía a los pobres de Parral. Se acuerdan de él con mucho cariño. Era comerciante, tenía conocimiento con todos los hombres de la sierra y con ellos formó su tropa. La noche del 20 de noviembre se subieron al cerro, al otro día bajaron haciendo fuego y gritando vivas. Al bajar del cerro les mataron al abanderado. Todos salieron rumbo a la sierra. En Mesa de Sandías combatieron. Desapareció don Guillermo Baca. Su caballo apareció solo, la silla tenía manchas de sangre. Nadie lo encontró. Pasaron días y meses, nadie supo nada. En Parral lloraba la gente. En una cueva hallaron los puros huesos de don Guillermo¹³⁴.

Campobello no escribe nada sobre la creación del partido antirreeleccionista, ni sobre los previos intentos de sofocar el levantamiento armado que se preparaba para el 21 de noviembre. Dejar ambigüedades de información en torno a la historia de don Guillermo, genera dos cosas: la primera, el suspenso por saber qué pasó con Baca Ronquillo; la segunda, mantiene la atención en Abelardo Prieto como protagonista de la historia. Mucho de la toma de Parral se debe a la estrategia política de don Guillermo Baca Ronquillo; mientras que Abelardo Prieto era un bandolero, Guillermo Baca entablaba las relaciones con Francisco I Madero para formar el partido antirreeleccionista. Campobello utiliza un personaje secundario dentro de los márgenes de la Historia oficial para narrar un acontecimiento: se coloca desde la periferia. Por ejemplo, en el mismo *Cartucho* hay un relato –“El cigarro de Samuel”– en el que se narra la muerte de Francisco Villa desde el personaje Samuel Tamayo, que en la historiografía es Daniel Tamayo, esta es otra narración desde un personaje que en la historiografía es secundario.

Antes de que aparezca la letra del corrido dentro del cuerpo del texto se narra el funeral de Guillermo Baca. La velación de los restos del comerciante maderista son el epicentro de tensión en el relato: antes del funeral, la voz narrativa contextualiza el espacio, las causas, aliados y rivales de Abelardo Prieto; después del funeral sucede la tragedia. Ese

¹³⁴ Campobello, 148.

grito de Abelardo Prieto a las afueras del Palacio de Gobierno es la razón por la que matan a Abelardo y a su padre: “El pueblo se paró frente a Palacio y allí lo velaron. Cuando lo fueron a enterrar, este Abelardo les gritó a todos que los Herrera eran los causantes de la muerte del Jefe. Abelardo se fue a la sierra. Un día el Jefe de las Armas mandó aprehender a Abelardo”¹³⁵. Cuando el Jefe de las Armas manda aprehender a Abelardo es significativo porque en ese momento se da el cruce entre prosa y corrido. El corrido de Abelardo titulado “Tragedia de Abelardo” inicia con la salida de los oficiales en busca de Prieto y su gente, lo dice el corrido y lo narra la prosa del relato.

Lo que ambas versiones no mencionan es el historial de Abelardo. En la versión historiográfica que más adelante organizaré se podrá leer que Abelardo Prieto era buscado en las distintas cabeceras municipales por hurtar ganado y robar haciendas. Posterior al 21 de noviembre de 1910 y durante la primera mitad de 1911, Abelardo se dedicó a tomar las plazas alrededor de Parral; destituía autoridades municipales y colocaba otros a su voluntad. Además de lo anterior, robaba el ganado, dinero en efectivo, valores y bienes de las casas, haciendas y oficinas gubernamentales. A estos robos de bienes y dinero en efectivo lo llamaban préstamos forzosos, es algo que también practicó Guillermo Baca y Doroteo Arango. Estos llamados préstamos forzosos con los que se solventaban los ataques a las distintas haciendas y municipios de Durango y Chihuahua llevaron al Jefe de las Armas a aprehender a Abelardo Prieto. En ese contexto y bajo esos antecedentes inicia el corrido. Evidentemente, callar el bandolerismo y atracos de Prieto ayuda a configurar un héroe; aunado a ello, los asesinatos de Guillermo y Abelardo enfatizan en mayor grado la traición de los Herrera. Esta imputación moral de traidores sobre los Herrera hasta la fecha ha sido una carga para los descendientes de su familia. Más de una publicación de estos descendientes han tratado de quitarse esa mancha de traidores que cargan en su apellido.

Al final del relato hay un encuentro entre corrido y prosa, podríamos decir que la voz se mantienen proporcional entre ambas versiones, una no tendrá mayor presencia que la otra:

Los encerraron en Palacio, los querían matar. Los Herrera hicieron todo lo posible para que desapareciera Abelardo.

¹³⁵ Campobello, 149.

Los soldados de Balleza, capitaneados por Cornelio Meraz, sitiaron Palacio. Todos tenían el rifle en el hombro y un ojo cerrado. Apuntando ordenaron que les fueran entregados los presos. Todo pasó en unos minutos. La tragedia dice:

*[Letra de Corrido]*¹³⁶.

La versión corridista no menciona la intención de los Herrera por desaparecer a Prieto. La voz del relato amplía esta información, con ello la rivalidad entre los Prieto y los Herrera llega a su punto máximo. Siguiendo la trama del relato y dejando de lado los asaltos, las destituciones de autoridades ejercidas por Abelardo y los “prestamos forzosos”; la tragedia de Abelardo Prieto es consecuencia de esta traición por parte de los Herrera para desaparecer al revolucionario raramuri. Aunado a ello, el rescate que reitera la prosa habiéndola ya citado en la letra del corrido, adquiere un mayor grado de relevancia; al honor y lealtad de la tropa de Prieto se suman la valentía y la precisión de su estrategia.

Las siguientes acciones que se narran omiten el regreso de Prieto a sus correrías, la prosa nos coloca en el momento de su asesinato:

Abelardo y su gente salieron a la sierra. Allí estaban cuando una noche les cayó de sorpresa, en el momento en que el padre y el hijo estaban descuidados, un hombre nombrado Jesús Yáñez. En el ranchito de San Juan, por el río arriba de Balleza, allí murieron asesinados por Yáñez y su escolta. Cuando sucedieron las descargas, Abelardo se tiró al río y cayó en la orilla dentro del agua; los balazos los tenía en la espalda. A su padre lo fusilaron en la puerta de su casa.

[Letra de Corrido]

Yáñez era teniente de la gente de los Herrera. Abelardo tenía, al morir, veintiún años; fue maderista desde 1910. Empezó siendo cabecilla de cuatro amigos y terminó teniendo una tropa¹³⁷.

¹³⁶Campobello, 149-150.

¹³⁷ Campobello, 150

Hay un par de datos que la prosa agrega, condena al teniente Yáñez, lo señala y nombra para dejarlo a la posteridad como el asesino material de la familia Prieto. En este tenor, también emite una afirmación condenatoria a los Herrera: ellos no cantan: “Los que todavía recuerdan a Abelardo cantan la tragedia. Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas. Los Herrera no cantan, sus cuerpos cobijaron balas que no iban dirigidas a ellos; sin embargo, Abelardo Prieto está vengado”¹³⁸.

Esta afirmación “Los Herrera no cantan...” cobra un interesante sentido si se revisa el resto de la obra de Nellie Campobello. Dicha referencia al canto aparece rodeada de alegrías, risas, libertad, el campo y sobre todo de identidad y memoria.

Profundizando en lo anterior, en *Francisca Yo! Versos*, Campobello esparce el canto en una significativa parte de la obra. En poemas como “Conmigo”¹³⁹; “A mi montaña”¹⁴⁰; “Yo”¹⁴¹; “Un día que murió mi alma”¹⁴²; “Besos novias encajes”¹⁴³; “Siempre”¹⁴⁴; “Tenacidad”¹⁴⁵; “Entretenimiento”¹⁴⁶; “Así te llevo”¹⁴⁷; “Date”¹⁴⁸; “Mi canto”¹⁴⁹; en todos ellos la presencia del canto está siempre rodeada de lugares abiertos con aire limpio, árboles, montañas y sobre todo –como dije antes– de alegría, libertad, sonrisas, enamorados y felicidad.

En obras posteriores a *Cartucho* se mantiene lo anterior, *Las manos de mamá* narra: “Sus cejas se movían cuando levantaba la voz para cantar. Yo iba detrás de ella, pero mi voz no llegaba. Entonces me quedaba viéndola, muda de admiración”¹⁵⁰. El canto se relaciona, por una parte con la paz que goza la madre y, con la admiración que la niña siente al

¹³⁸ Campobello, 148-151.

¹³⁹ Nellie Campobello, *Obra Reunida*. (México: FCE, 2016) 38.

¹⁴⁰ Campobello, 41-42.

¹⁴¹ Campobello, 47-48.

¹⁴² Campobello, 51-52.

¹⁴³ Campobello, 53.

¹⁴⁴ Campobello, 60.

¹⁴⁵ Campobello, 68-69.

¹⁴⁶ Campobello, 69-70.

¹⁴⁷ Campobello, 71-72.

¹⁴⁸ Campobello, 82-83.

¹⁴⁹ Campobello, 88-89.

¹⁵⁰ Nellie Campobello, *Las manos de mamá*. (Durango: UJED, 2005) 40.

escucharla cantar. Si reconocemos que en el universo del canto dispuesto por la pluma de Nellie Campobello, se configura un ambiente de risas, tranquilidad y alegría, entonces la ausencia del canto será amargura, angustia, tristeza, traición y soledad. Cuando dice que los Herrera no cantan, está diciendo que en ellos no hay alegría, sino amargura; no hay memoria, sino olvido y muerte; no hay identidad ni historia, sino traición.

En *Tres Poemas*, por ejemplo: hay unos versos titulados “Río florido”, el canto sigue íntimamente vinculado a la memoria, los recuerdos y la historia:

¿Pueden cantar tus corrientes
la historia que fue la historia
de aquel tiempo que fue tiempo
de conquistas y de gloria?
¿No nos dicen también ellas
de nuestra doliente historia?
¿Esta historia que yo canto
en el solar de los Luna
donde se escucha tu voz
cantando un lejano ayer,
un ayer igual a hoy?¹⁵¹

La prosa de Nellie perfectamente puede leerse al margen del corrido, es en sí misma completa; sin embargo, se completa en complicidad integrando la narración del corrido, enfatizando algunos elementos de la tragedia. Por eso digo que el relato es dialógico y dialéctico.

Antes de establecer marcas de convergencia y divergencia entre lírica y prosa integraré el relato histórico, en él regresaré a las versiones anteriores para ir identificando cómo se configura el personaje Abelardo Prieto en *Cartucho*.

¹⁵¹ Nellie Campobello, *Obra Reunida*. (México: FCE, 2016) 322-327.

3.4.3. El relato histórico

A lo largo de la Historia de México, Hidalgo del Parral y sus alrededores han sido potencia económica gracias a su riqueza mineral. Desde la época colonial fue junto con otros puntos como Monclova, una de las minas más importantes del norte del país. El interés en los recursos naturales de la región atrajo inversionistas extranjeros, siendo el parralense la mano de obra que servía en propia tierra al beneficio de otros.

Durante la última década del siglo XIX y en la primera del XX hubo algunas reformas que condujeron a una fuerte crisis económica. La depreciación del peso frente al dólar lastimó principalmente al comerciante regional. Empresas familiares como las de los Madero en Coahuila o las de los Baca en Chihuahua empeoraron poco a poco su situación¹⁵². Igualmente, el despojo de tierras afectó a campesinos locales; los ayuntamientos, basados en la “Ley sobre medida y enajenación de terrenos municipales” usurparon territorios a destajo¹⁵³.

En este contexto, de un porfirismo que pregonaba paz y desarrollo, pero lleno de corrupción e impunidad, surgen figuras como Abelardo Prieto y don Guillermo Baca. Es oportuno destacar que estos dos personajes eran maderistas; la idea de “villismo” aún no germina al arranque del movimiento armado.

La trascendencia de Guillermo Baca debe mérito a la relación con Francisco I Madero, la política de éste sustenta la rebelión del 21 de noviembre en Hidalgo del Parral; asimismo, Guillermo Baca posiciona en la escena a Prieto. Para entender la tragedia de

¹⁵² Reidezel Mendoza escribe al respecto: “En nuestro estado, [Chihuahua] las reformas monetarias y su aplicación, afectaron enormemente los ingresos de pequeños propietarios, comerciantes, mineros y demás oficios ligados indirectamente al sector” Ver: Reidezel Mendoza, *Guillermo Baca Ronquillo, comerciante, maderista y revolucionario*. (Chihuahua: ICHICULT, 2012) 17.

¹⁵³ Caciques, latifundistas y especuladores comenzaron a despojar a campesinos de sus tierras, amparados en la “Ley sobre medida y enajenación de terrenos municipales” que el 25 de febrero de 1905, había promulgado el gobernador del estado, Enrique Creel. Dicha legislación facultaba a los ayuntamientos para deslindar, fraccionar y vender los terrenos municipales o colectivos de todo el territorio chihuahuense, lo que provocó un sinnúmero de arbitrariedades al igual que protestas, pues esta privatización favoreció el acaparamiento de terrenos por parte de vecinos adinerados mediante la intervención de las autoridades locales. Ver: Mendoza, *Bandoleros y Rebeldes. Historia del foragido Doroteo Arango (1878-1911)* (Chihuahua: 2013), 509.

Abelardo es necesario revisar primeramente la de Guillermo Baca Ronquillo, quien introduce al bandolero raramuri al movimiento antirreeleccionista.

3.4.3.1. Don Guillermo Baca

Pocos datos se tienen de la infancia de Guillermo Baca, se sabe que nació en lo que hoy se conoce como Valle de Zaragoza; municipio vecino de Saucillo, Rosales, Allende y Parral, entre otros¹⁵⁴. Guillermo fue uno de los comerciantes que se vieron afectados con las reformas porfiristas, ello lo encausó a fundar el Club Antirreeleccionista de Hidalgo del Parral¹⁵⁵. Esta militancia en dicho club fue una vigorosa resistencia a las elecciones que pretendían sostener en el poder a Porfirio Díaz. La oposición al gobierno federal y la simpatía con la política maderista incomodó a las autoridades locales al grado de arrestar a Guillermo Baca¹⁵⁶. Esta confrontación con las autoridades porfiristas cerró las puertas al diálogo, dando paso a las hostilidades. Guillermo Baca, al no contar con el apoyo de los Jefes oficialmente reconocidos por el gobierno estatal, tuvo que recurrir a familiares y montañeses que vivían al margen de la ley. En este contexto inicia Nellie Campobello su relato, introduce la figura de Guillermo Baca para justificar el motivo por el que los Herrera persiguieron a Abelardo, pero nos deja con la tarea de ir más allá para entender las alianzas que Baca concretó con Prieto para impedir la reelección de Díaz.

El 20 de noviembre de 1910, el jefe Guillermo Baca reunió un pequeño grupo de seguidores que protestaron en contra de las elecciones, esto era la reacción a la convocatoria que don Francisco I Madero hiciera en *La Sucesión Presidencial en 1910*. Subieron al Cerro

¹⁵⁴ Es muy poco lo que se sabe de los primeros años de nuestro personaje. Según el registro de bautismo, su nombre completo era José Guillermo Abel Baca Ronquillo y nació en Pilar de Conchos, hoy Valle de Zaragoza, el 4 de febrero de 1877, hijo de Don Genaro Baca Olivas y de Doña Tomasa Ronquillo Terrazas. Sus padres llegaron a Parral cuando Guillermo tenía apenas dos años y dos meses de edad, por lo que se consideraba parralense “de cuna”. Ver: Reidez el Mendoza, *Guillermo Baca Ronquillo*, 23.

¹⁵⁵ La noche del 10 de julio de 1909 en los altos del edificio que ocupaban las oficinas del “Centro Mercantil”, Guillermo Baca, Pedro T. Gómez y José G. Rocha a la cabeza de un sinnúmero de descontentos de todas clases sociales, fundaron el “Club Antirreeleccionista de Hidalgo del Parral”. Ver: Reidez el Mendoza, 26.

¹⁵⁶ El 27 de junio [de 1910] don Guillermo Baca [y otros] fueron aprehendidos bajo el cargo de sedición... sin embargo, ante la falta de evidencias concretas para ser consignados, los maderistas fueron librados el dos de julio de mismo año. En: Reidez el Mendoza, 29.

de la Cruz y otro día muy temprano descendieron con miras a tomar la plaza: era ya, el inicio de la Revolución en Hidalgo del Parral¹⁵⁷.

Prácticamente fue un encuentro de tiroteos y persecuciones por entre las calles de Parral. No fue un ataque de cientos de hombres bajando del Cerro de la Cruz, a penas sumaban un par de decenas mal armados con rifles Winchester y algunas pistolas. Al final los tiroteos se prolongaron hasta la media noche, malheridos, con algunas bajas y faltos de parque decidieron retirarse a la sierra¹⁵⁸. Reidezel Mendoza cita fuentes¹⁵⁹ que afirman hubo más muertos de los que oficialmente se reportaron: “Según testimonios de la época, después del combate se hicieron inhumaciones clandestinas para evitar que la población se enterara de que en realidad, los defensores de la plaza habían sufrido más bajas de las que el Jefe Político reportó en su parte militar al gobernador del Estado”¹⁶⁰.

Campobello escribe en su relato “Abelardo Prieto”: “Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento”¹⁶¹. El dato historiográfico converge con la prosa en tanto que, para aminorar el levantamiento ante los ojos de los parralenses, se procedió a enterramientos clandestinos y un reporte oficial simulado.

A pesar de ser sólo unas cuantas decenas de hombres mal armados, sin instrucción militar, sin presupuesto y sin una campaña estratégica clara, el ataque de los maderistas encendió los focos rojos del gobierno federal. A penas unas semanas más tarde la región de Parral ya albergaba todo un regimiento para amagar a los insurrectos¹⁶².

¹⁵⁷ Reidezel Mendoza, 33.

¹⁵⁸ El tiroteo esporádico se prolongó hasta media noche... Don Guillermo Baca se retiró a la sierra sin rumbo al frente de diez hombres, en tanto que Juan Bautista Rosales con sólo cinco hombres se encaminó a Santa Bárbara, pues el resto de la partida se negó a acompañarlo por carecer de armas. Reidezel Mendoza, 43.

¹⁵⁹ Rocha Chávez, *Tres siglos de historia. Biografía de una ciudad*. 194-198, Sánchez Lamago, *Historia Militar...*, tomo I, 83; *The Mexican Herald*, “Ten killed at Parral”, jueves 24 de noviembre de 1910.

¹⁶⁰ Reidezel Mendoza, 43.

¹⁶¹ Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (México: ERA, 2000) 148.

¹⁶² Luego del frustrado ataque a Parral y dada la importancia de la plaza, el Presidente de la República, general Porfirio Díaz y a petición del Jefe de la 2ª Zona Militar, general Manuel M. Plata, envió a

Las fuerzas federales iniciaron una persecución implacable en contra de Guillermo Baca, por el mes de diciembre seguían ocultos por entre las montañas en calidad de forajidos. Las condiciones climáticas y la falta de provisiones que garantizaran la salud física de los rebeldes quebrantaron su ánimo, desertando poco a poco cada uno de los participantes¹⁶³.

Los federales tenían acorralados a los maderistas, era cuestión de tiempo para que cayeran muertos o en el mejor de los casos prisioneros. Existe una versión¹⁶⁴ en la que tanto Guillermo como Abelardo piden ciertas garantías jurídicas a cambio de su rendición. De lo anterior Mendoza cita: “Por esos días, [20 de enero] según un telegrama dirigido a la 2ª Zona Militar, Guillermo Baca y Abelardo Prieto ofrecieron rendirse al teniente coronel Arzamendi “y pacificar a los indios de la sierra, si se les ofrece garantías iguales a los que Batopilas”. Sin embargo, no hay más evidencia de la supuesta oferta”¹⁶⁵.

Este dato es omitido en el relato de la escritora y bailarina duranguense. Mencionarlo podría haber afectado con la configuración del personaje: se busca un héroe, mencionar la solicitud de clemencia contradice lo anterior. Incluso en el corrido se busca la imagen de un guerrero valiente, que persigue sus ideales a pesar de lo que sea: “Los cuarteles de la Sierra / se quedaron azorados / de ver a Abelardo Prieto / cómo tumbaba soldados”¹⁶⁶. Decir que en algún momento pidió clemencia derrumba lo anterior.

Guillermo Baca cae herido en un tiroteo cerca de la Estación Mesa de Sandía (punto de contacto con Luis Herrera), es narrado por Reidezel Mendoza de la siguiente manera:

Luego de su incursión por la sierra chihuahuense, la partida encabezada por Guillermo Baca y Pedro T. Gómez, conformada por 26 hombres muy mal armados y desprovistos de provisiones, se retiró a la zona limítrofe de los estados de Durango y Chihuahua. Los revolucionarios se dirigieron a la Estación de Mesa de Sandía, donde

dicha población al 7º Regimiento de Caballería bajo las órdenes del coronel Joaquín Tellez. Este Cuerpo militar que comprendía a tres jefes y 278 de tropa salió de Tlalnepantla, estado de México y arribó a Hidalgo del Parral el 9 de diciembre de 1910. Ver: Reidezel Mendoza, 47.

¹⁶³ Reidezel Mendoza, 62.

¹⁶⁴ Esta versión Reidezel la toma de *Campaña de 1910 a 1911* p. 76; telegrama de la 2ª Zona Militar de la Secretaría de Guerra y Marina, s/f, archivo histórico militar de la SEDENA.

¹⁶⁵ Reidezel Mendoza, 75.

¹⁶⁶ Campobello, 148.

don Pedro T. Gómez depositaría correspondencia y dinero para su familia; en dicha estación trabajaba Luis Herrera Cano [...]

El 28 de enero de 1911 a la altura del kilómetro 84 de la vía del Ferrocarril “Parral y Durango” se encontraba destacamentada una pequeña fuerza auxiliar del poblado de Providencia, Durango que constaba de quince soldados al mando del teniente Rómulo Villanueva. Los empleados de la línea informaron al oficial que como a las seis de la tarde habían visto por el rumbo de la Lajita, a la altura del kilómetro 61 de la misma vía, una partida de aproximadamente 20 revolucionarios. “Inmediatamente me puse en marcha con nueve soldados –afirma Villanueva– y serían las ocho y media cuando nos encontramos en Ornelas, trabándose un combate vigoroso a quemarropa pues tanto ellos como nosotros fuimos sorprendidos de improviso por la obscuridad de la noche”. En el momento en que los Maderistas se prestaban a huir, el caballo de Pedro T. Gómez metió la pata en una tijera formada por dos rieles, atorándose la herradura; en ese instante, los rurales aprovecharon para abrir fuego sobre Gómez, quien cayó del caballo con cuatro balazos y finalmente rematado a golpes [...] El teniente Villanueva reanudó la persecución de los rebeldes, alcanzándolos cerca de la Estación Mesa de Sandía, donde se entabló un tiroteo, en el que resultó herido Guillermo Baca, quien esa noche desapareció. Los rurales recogieron del campo una silla de montar ensangrentada, perteneciente a don Guillermo Baca y dos más que decían ser de Pedro Barrera y Tomás Mireles¹⁶⁷.

El 30 de enero de 1911 un transeúnte, internado entre un bosque rumbo a Mesa de Sandía, se topa con Guillermo Baca quien en estado de salud crítico pide que lo auxilie. Solicita se le comunique a Luis Herrera de su estado para que venga en su ayuda¹⁶⁸. Luis Herrera va a recoger a don Guillermo y lo esconde en una bodega, siendo atendido por un empleado de la compañía ferroviaria. Se conjetura que el empleado descubre una significativa cantidad de dinero en un cinturón con doble fondo que portaba Baca, esto lo reporta a sus jefes Luis Herrera y Refugio Lara. Acompañados de otros sujetos, Herrera y Lara, trasladan a Guillermo Baca a una cueva en la Quebrada Verde. De la siguiente manera lo describe Mendoza: “lo

¹⁶⁷ Reidezel Mendoza, 78-79.

¹⁶⁸ Reidezel Mendoza, 80.

asesinaron disparándole en el rostro y apuñalándolo en el abdomen; cubrieron el cadáver con unas cobijas, se repartieron el botín y finalmente huyeron del lugar”¹⁶⁹. El relato de Nellie sólo menciona el hallazgo de los restos de Baca, sin embargo la investigación de Mendoza nos revela la brutalidad con la que asesinan al jefe antirreeleccionista: le disparan en la cara y abandonándolo en una cueva. Esta brutalidad y traición en contra del jefe Baca da sentido al repudio que Abelardo Prieto siente por los Herrera, explica y sustenta lo que el relato menciona: “Abelardo les gritó a todos que los Herrera eran los causantes de la muerte del Jefe”¹⁷⁰.

Posterior al asesinato de Guillermo, un poco más de dos meses después, el cuerpo del jefe maderista fue encontrado por otro empleado de los ferrocarriles, éste da aviso a los mismos autores del crimen:

El 4 de abril de 1911 don Eduardo de Terrazas, encargado de captar agua para los trenes del “Ferrocarril Parral y Durango”, andaba de cacería cuando accidentalmente se encontró con la pequeña cueva y casi a la entrada, descubrió el cadáver de don Guillermo Baca apenas tapado con dos cobijas, sostenidas con piedras en las orillas. Inmediatamente dio aviso a Mesa de Sandía precisamente a quienes habían cometido el crimen; éstos a su vez dieron aviso a las autoridades municipales que recuperaron los restos y los sepultaron en el cementerio local, donde permanecieron tres meses¹⁷¹.

Mendoza afirma que Herrera fue el primer sospechoso del asesinato del líder revolucionario, sin embargo al poco tiempo se le dejó de investigar¹⁷². En torno a lo anterior hay al menos dos versiones: la primera, asegura que efectivamente Herrera fue el autor intelectual del crimen; por otro lado Celia Herrera, descendiente de Luis Herrera —a favor de su inocencia—

¹⁶⁹ Serrano, Tomás. *Episodios de la Revolución en el Estado de Chihuahua*, S.E., El Paso, Texas. Citado por Mendoza, 80.

¹⁷⁰ Campobello, 149.

¹⁷¹ Reidezel Mendoza, 81.

¹⁷² Herrera era investigado por sus nexos con los revolucionarios; pero pocos días después y sin razón aparente, se le dejó de perseguir por lo que se cree que a cambio de su libertad, Herrera bien pudo haber entregado a los jefes maderistas. Ver: Reidezel Mendoza, 82.

afirma en *Francisco Villa ante la Historia* que Guillermo que Baca muere por su falta de pericia para sobrevivir en el campo¹⁷³.

3.4.3.2. Abelardo Prieto

Abelardo Prieto fue engendrado en ambiente humilde, entre campesinos. Sus antecesores fueron raramuris, es decir: Tarahumaras. Nació en La Sauceda, ejido perteneciente a la cabecera municipal de Huejotitán el 9 de diciembre de 1885¹⁷⁴.

La “Ley sobre medida y enajenación de terrenos municipales” afectó negativamente en la familia de Abelardo Prieto. Cornelio Meraz, tío político de Abelardo Prieto, había tenido un desacuerdo con las autoridades de Balleza denunciando haber sido despojado de territorios que reclamaba de su propiedad¹⁷⁵. Cornelio Meraz es quien libera a Abelardo Prieto en el relato de *Cartucho*, la lealtad que queda manifiesta en el corrido no sólo se debe al de un soldado para con su jefe, sino que hay lazos familiares de por medio.

Al igual que otros –como Doroteo Arango– una vez que Abelardo Prieto creció, se convirtió en abigeo por los alrededores de Balleza, El Tule, Valle de Zaragoza, entre otros. Mendoza argumenta que Prieto jamás buscó una Revolución; él se fue al monte como tantos otros, sí para enfrentar al gobierno y las autoridades locales como modo de supervivencia, jamás como un ideal sustentado en una ideología¹⁷⁶.

Debido a sus actividades ilegales, Abelardo era repudiado y buscado por varios jefes municipales. En El Tule por ejemplo, se solicitó en reiteradas ocasiones la intervención de las autoridades del distrito de Hidalgo para concretar su detención. A pesar de lo anterior, parece que Abelardo Prieto recibía ciertas indulgencias por parte de las autoridades, éstas argumentaban falta de evidencia para procesar al futuro revolucionario¹⁷⁷.

¹⁷³ Reidezel Mendoza, 83.

¹⁷⁴ Entrevista a la profesora Julia Estrada Prieto, Ciudad Juárez, 12 de diciembre de 2007. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes* (Chihuahua: 2013) 509.

¹⁷⁵ Cornelio Meraz fue asesinado en el mismo evento en el que muere Abelardo y su padre: Revisar: Reidezel Mendoza, 509.

¹⁷⁶ Reidezel Mendoza, 509.

¹⁷⁷ Oficio del Jefe Municipal de Balleza Mateo Moreno al Jefe Político del distrito de Hidalgo, 13 de enero de 1910, AHMP. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 511-512.

El acuerdo y coparticipación entre Guillermo Baca y Abelardo Prieto se da meses antes al momento en que nos ubica el relato de Campobello. Mientras Abelardo se dedicaba al bandolerismo, Guillermo se apropiaba de la ideología antirreeleccionista del coahuilense Francisco I Madero; planeaba reclutar hombres para tomar Hidalgo del Parral:

Meses previos al estallido armado, don Guillermo Baca, líder del movimiento maderista en la región de Parral, recorrió los municipios del sur del estado reclutando partidarios, entre ellos a pequeños propietarios, campesinos, mineros, arrieros, empleados, comerciantes, vaqueros, bandoleros e infractores de la ley... Bandidos y abigeos como Doroteo Arango, Abelardo Prieto, Trinidad Rodríguez, Gregorio Beltrán, entre muchos otros, se incorporarían entonces al movimiento antirreeleccionista, carentes de objetivos políticos o sociales, no obstante contribuirían en gran medida al triunfo de la causa¹⁷⁸.

La participación de Abelardo Prieto en el movimiento que intentaba tomar Parral el 21 de noviembre fue reconocida asignándole el grado de Sargento Primero. Ese día peleó bajo las órdenes de Maclovio Herrera, después cuando tomaron Tule, Valle de Rosario, Olivos y Nabogame bajo el mando de Guillermo Baca. Finalmente se separó de Baca el 30 de diciembre, desistiendo internarse en la sierra por falta de las condiciones necesarias que les permitieran soportar el crudo invierno chihuahuense¹⁷⁹.

Cuando Abelardo Prieto recibió los favores que le otorgaba ser jefe revolucionario, al mismo tiempo se agravó su relación –de por sí complicada– con las autoridades de las comunidades aledañas a Hidalgo del Parral. Recorría las comunidades del distrito Hidalgo removiendo autoridades y exigiendo préstamos de efectivo, caballos, armas y provisiones en general¹⁸⁰.

La Jefatura Militar arrestó a Prieto en Parral. Junto con tres de sus compañeros fueron consignados bajo los cargos de saqueo y usurpación de autoridad. Aún teniendo un largo y

¹⁷⁸ Reidezel Mendoza, 513.

¹⁷⁹ Reidezel Mendoza, 514.

¹⁸⁰ Ver: *The El Paso Herald*, “Jefe killed by Parral soldiers. Former Maderista Jefe and Companions had escaped from Jail”, 22 de julio de 1911, p.3. Citado por Reidezel Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 522.

reconocido historial de bandolero se le trató con indulgencia: el general Soto ordenó dejarlo en libertad bajo protesta formal de retirarse a su hogar, dejar las armas y dedicarse a actividades lícitas. Prieto no estuvo de acuerdo y al saber el dictamen, estando aún recluidos, atacaron a la guardia que los custodiaba desarmándolos. Ayudados por Cornelio Meraz y algunos hombres de Prieto emprendieron la huida rumbo a las montañas¹⁸¹.

Abelardo regresó a lo que mejor sabía hacer, reunido con su gavilla continuaron removiendo autoridades porfiristas y expropiando tierras de caciques y hacendados para beneficiar a quienes le simpatizaban: “Abelardo Prieto reapareció de nueva cuenta en su zona de influencia y continuó removiendo a las autoridades porfiristas, además de dedicarse a expropiar tierras y propiedades de caciques y hacendados en beneficio de los pobladores pobres, ex rebeldes y simpatizantes del maderismo”¹⁸².

Reidezel Mendoza argumenta que los habitantes de los pueblos encontraron en Abelardo oídos atentos a las problemáticas de territorio, situación que caciques y hacendados porfiristas no resolvían: “¡Ante la incompetencia y complicidad de las autoridades locales, coludidas en su mayoría con los caciques, los habitantes de los pueblos de la región comenzaron a exponer sus problemáticas al capitán Abelardo Prieto”¹⁸³. A lo anterior Mendoza cita una frase de Prieto que Pedro Salmerón registra en su tesis *La división del Norte*: “si ustedes tienen títulos y documentos, yo tengo balas y carabinas; de aviso al coronel Soto para que venga por mí”¹⁸⁴. Este momento es fundamental en la historia de Abelardo Prieto. Él escapa de las autoridades para ayudar al despojado; en este sentido, tanto el corrido, como la prosa, narran la tragedia de Prieto como una traición al pueblo, al pobre. Por esta razón es que en el relato de *Cartucho* se enfatiza esta aprehensión como una atroz traición.

Abelardo Prieto retaba a la autoridad; una vez más, el general Soto reaccionó con mano rígida enviando 14 rurales dirigidos por Jesús María Yáñez. El 15 de julio muy temprano, de madrugada aún, sitiaron la casa en la que Abelardo se encontraba: “...sitaron

¹⁸¹ *El Correo de Chihuahua*, “Una exposición del Sr. Soto”, 5 de agosto de 1911, p. 3. Citado por Reidezel Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 523.

¹⁸² Reidezel Mendoza, *Bandoleros y Rebeldes*, 523.

¹⁸³ Reidezel Mendoza, 524.

¹⁸⁴ AHRM, vol. 66, citado por Salmerón en *La división del Norte [tesis]* p.125. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 524.

la casa del jefe municipal Cornelio Meraz, en donde había pasado la noche el capitán Prieto. A las cinco de la mañana, Prieto salió de la casa a “hacer sus necesidades” y en ese momento, la escolta de Yáñez abrió fuego, obligándolo a refugiarse nuevamente en la casa”¹⁸⁵. En la prosa de Nellie, no se precisa que Abelardo hacía sus necesidades al momento del asalto; en *Cartucho* se relata que les cayeron de sorpresa, estaban descuidados.

En la misma casa habían pernoctado otros, entre ellos la familia de Abelardo Prieto: padres, esposa e hijos. Abelardo, Francisco (padre del primero) e Ignacio Heredia bien armados resistieron a lo largo de tres horas. Al final, se rindieron y entregaron las armas¹⁸⁶.

Después de lo anterior, Mendoza refiere que en la versión oficial de los hechos, Abelardo se apodera de un rifle y dispara en contra de la gente de Yáñez. Esto coincide con el final del corrido expuesto en *Cartucho*: Abelardo era hábil con el rifle aún estando en desventaja. Heredia resultó gravemente herido; Francisco Prieto fue sometido y fusilado frente a la puerta de la casa; Abelardo intentó huir arrojándose al río junto con una carga de dispararos en la espalda: nunca salió del agua¹⁸⁷.

Los familiares de los asesinados afirmaban que de la muerte de Prieto eran responsables los Herrera, quienes buscaban venganza porque Abelardo los señalaba como culpables de la tragedia de don Guillermo Baca: “...los familiares de las víctimas denunciaron que en realidad fueron fusilados por la espalda y señalaron como responsables e instigadores de tales crímenes –además del general Soto y Jesús M. Yáñez– a los hermanos

¹⁸⁵ Informe de jefe municipal de San Javier, Gaspar González al Jefe Político del distrito Hidalgo, José de la Luz Soto, informando la muerte de Abelardo Prieto y Cornelio Meraz, 17 de julio de 1911, AHMP.; *El Correo de Chihuahua*, “una exposición del señor Soto”, sábado 5 de agosto de 1911, p. 3. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 525.

¹⁸⁶ Informe de jefe municipal de San Javier, Gaspar González al Jefe Político del distrito Hidalgo, José de la Luz Soto, informando la muerte de Abelardo Prieto y Cornelio Meraz, 17 de julio de 1911, AHMP.; *El Correo de Chihuahua*, “una exposición del señor Soto”, sábado 5 de agosto de 1911, p. 3. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 525.

¹⁸⁷ *The El Paso Herald*, “Abelardo Prieto es muerto en un combate cerca de Parral después de escaparse de una prisión donde es acusado de bandolero”, 22 de julio de 1911, p. 1; Informe del Jefe municipal de San Javier, Gaspar González al Jefe Político del distrito de Hidalgo, José de la Luz Soto, 17 de julio de 1911, AHMP; *El Imparcial*, “No se aplicó la ley fuga al maderista Prieto”, 8 de agosto de 1911, p. 3; *El País*, “La verdad sobre la muerte de A. Prieto”, 9 de agosto de 1911, p. 3. Ver: Reidez el Mendoza, *Bandoleros y Rebeldes*, 526.

Maclovio y Luis Herrera, a quienes Abelardo había señalado como responsables del asesinato del líder parralense Guillermo Baca”¹⁸⁸.

Casi un siglo después, la descendencia de Abelardo Prieto sigue recordando la muerte de Abelardo como una traición de los hermanos Herrera. Argumentan que los Herrera entregaron a Baca y a Prieto a cambio de su libertad. Hasta hoy, los restos del revolucionario raramuri no han sido encontrados: “Los hermanos Herrera habían sido compañeros de mi abuelo durante la revolución... ellos lo vendieron luego de haberlo sacado con engaños, cuando se iba a entregar. A mi abuelo Abelardo y a su papá los mataron al poco tiempo. La familia no se enteró hasta tiempo después, que unas señoras encontraron su cadáver insepulto, pero luego no sabemos qué pasó con sus restos y hasta la fecha no sabemos si al menos los sepultaron”¹⁸⁹.

3.5. *Las acciones de la trama*

En el siguiente cuadro expongo las acciones que considero medulares para el análisis de la trama; son veintiocho, que bien pueden extenderse a más o eliminar algunas, sin embargo estas son las necesarias para comprender la configuración del personaje Abelardo Prieto. Cada una de las acciones surge de la organización del relato histórico que expuse anteriormente y del relato de Campobello. Para establecer convergencias y divergencias entre el relato de ficción y el histórico considero el relato literario dividido en dos: la prosa y el corrido, como también así se expuso anteriormente.

Las acciones están organizadas cronológicamente, siendo el inicio la fundación del Club Antirreeleccionista en Parral hasta terminar con el asesinato de los Prieto. Las celdas vacías se somborean en gris para mostrar que en tal relato no se narra la acción enumerada en la izquierda.

¹⁸⁸ *El Imparcial*, “Acusan a José de la Luz Soto y a sus hombres de crímenes inauditos”, 27 de julio de 1911, p. 7; entrevista con Julia Estrada Prieto, Ciudad Juárez, 12 de septiembre de 2007. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 526.

¹⁸⁹ Testimonio de Julia Estrada Prieto, Ciudad Juárez, 12 de septiembre de 2007. Citado por Mendoza en *Bandoleros y Rebeldes*, 528.

Cuadro comparativo de acciones dispuestas en orden cronológico				
Acciones organizadas cronológicamente		Aparecen narradas en:		
		El relato histórico	El relato de ficción	
			Corrido	Prosa
1	Guillermo Baca funda el Club Antirreeleccionista de Parral	SÍ		
2	Guillermo Baca es arrestado por intentar boicotear las elecciones del 20 de noviembre de 1910	SÍ		
3	Guillermo Baca reúne un grupo de reaccionarios para levantarse en armas el 20 de noviembre	SÍ		SÍ
4	Los revolucionarios suben al Cerro de la Cruz	SÍ		SÍ
5	Descenso del Cerro de la Cruz (El ataque a la plaza)	SÍ		SÍ
6	Matan al abanderado	SÍ		SÍ
7	Los revolucionarios se retiran a la sierra	SÍ		SÍ
8	Porfirio Díaz envía un regimiento para amagar la insurrección	SÍ		
9	Guillermo Baca y Abelardo Prieto toman otras plazas	SÍ		SÍ
10	Guillermo y Abelardo intentan rendirse a cambio de garantías	SÍ		
11	Guillermo Baca es herido en asalto	SÍ		SÍ
12	Guillermo Baca es escondido en una bodega	SÍ		
13	Descubren el efectivo con el que viaja Guillermo Baca y lo matan	SÍ		
14	El cuerpo de Guillermo Baca es abandonado en una cueva cerca de Quebrada Verde	SÍ		
15	Encuentran el cuerpo de Baca en la cueva	SÍ		SÍ
16	Traslado del cuerpo	SÍ		
17	Funeral y denuncia pública de Abelardo en contra de los hermanos Herrera	SÍ		SÍ
18	Arrestan a Abelardo Prieto	SÍ	SÍ	SÍ
19	Abelardo y su padre se despiden de su familia		SÍ	
20	Abelardo sospecha de traición y lo comparte		SÍ	

21	Abelardo pide y observa la carta de remisión		SÍ	
22	Se entregan		SÍ	
23	Escape con ayuda de Cornelio Meraz	SÍ	SÍ	SÍ
24	Abelardo regresa con su gavilla a remover autoridades y expropiar tierras	SÍ		
25	Soto manda a Yáñez con 14 rurales en busca de Abelardo Prieto	SÍ		
26	Abelardo es interceptado mientras hace sus necesidades (Campobello dice “estaban descuidados”)	SÍ		SÍ
27	Enfrentamiento entre los hombres de Yáñez y los de Abelardo Prieto	SÍ		
28	Asesinato de los Prieto	SÍ	SÍ	SÍ

La separación del relato de ficción en versión corrido y la otra en prosa ayuda a observar los momentos cruciales de la trama. Hay sólo tres acciones en la que las versiones de la trama convergen: la 18, el arresto de los Prieto; la 23, el escape de prisión; la 28, el asesinato de Abelardo y su padre.

Por otra parte, todo lo que narra la prosa es también mencionado por la versión histórica. Lo anterior revela que todas las acciones narradas en *Cartucho* tienen un sustento histórico, lo cual puede verificarse en la investigación de Reidez el Mendoza. Siendo así, entonces ¿Qué hace a “Abelardo Prieto” literatura y no Historia? Se puede contestar con dos elementos que usa Campobello: el tono de la voz narrativa y la presencia del corrido.

La presencia de la lírica (letra del corrido) marca los elementos de ficción de “Abelardo Prieto”. Una vez más, la revisión por separado entre corrido y prosa permite observar que el uso del corrido otorga elementos de ficción que humanizan las acciones de Prieto. Si se observan las acciones de la 19 a la 22 encontramos que sólo en el corrido ocurren las siguientes acciones: Abelardo se despide de su familia –acción 19–; Abelardo sospecha de traición y lo dice públicamente –acción 20–; Abelardo pide y observa la carta de remisión –acción 21–; Se entregan –acción 22–.

Siguiendo con las acciones exclusivas en la letra del corrido, al narrar que Abelardo se despide de su familia enfatiza los valores del personaje. Siendo que a pesar de contar con un historial de bandido, está dotado de una nobleza que da importancia a su hogar. Con esta

valoración de la familia el corrido genera identidad con el pueblo que consume tal género musical. Por otra parte, la sospecha en la acción 20 y 21 preparan la inminente tragedia que espera al protagonista. La acción 22, cuando se entregan, podría asumirse como falta de coraje o incluso cobardía, sin embargo no es así. El corrido había referido que el padre de Prieto sugiere entregarse para comprobar que no han caído en delito. Así pues, esta acción de entregarse demuestra que son hombres derechos y leales: quien actúa firme conforme a justicia, no tiene porqué esconderse.

Encontramos pues, que la presencia del corrido enfatiza los valores del personaje, humaniza las acciones de Abelardo y acentúa la traición de los Herrera. Otro de los hallazgos en este análisis es que sin la presencia del corrido, a reserva quizá del tono, el relato “Abelardo Prieto” estaría más cerca de ser un documento histórico que literario.

3.6. Imputación moral de las acciones

Señalaré sólo tres momentos que revelan los principales valores del relato: cuando Abelardo inculpa a los Herrera; el arresto y escape; el asesinato de los Prieto.

Los valores que predominan en las acciones de la trama son la lealtad, la traición y el honor. Lealtad y traición se reflejan en las acciones de protagonista y antagonistas: Abelardo y los Herrera. Por su parte el honor será evidente en las acciones y diálogos expresados por agentes como el padre de Prieto y Meraz.

En cuanto a la lealtad, hay evidencia clara de ello cuando Abelardo grita contra los Herrera; los delata culpables de la muerte de Guillermo Baca. Este acto es por el que se justifica la persecución del maderista. Ciertamente se pudo constatar, a través del relato histórico, que Abelardo había ganado muchos enemigos. Era cuestión de tiempo, quizá cosa de un descuido para terminar preso, asesinado o desaparecido. En el relato de *Cartucho* se omiten los actos vandálicos que complicaban la relación jurídica de Prieto, se potencializa la idea de haber sido muerto a causa de la denuncia contra los Herrera en el funeral de Baca. Lo anterior, omitir la mención del historial bandolero de Prieto, favorece el valor de lealtad hacia su antiguo jefe asesinado.

Por su parte los Herrera terminan como los villanos de la narración¹⁹⁰. A través de los datos que cita Reidez el Mendoza se argumenta que los Herrera negociaban con el gobierno federal, eran los informantes. A ello se refiere Prieto cuando dice que los Herrera son los culpables, ellos fueron los delatores del jefe Baca. Hay un acto de traición condenado fuertemente por el relato, los hermanos Herrera pelearon junto a Baca y Prieto el 21 de noviembre en Parral, al final ellos mismos se convirtieron en los verdugos de los maderistas.

Otro de los valores que se ven en las acciones es el del honor. Cuando apresan a Abelardo, Francisco –su padre– lo invita a entregarse, se consideran libres de delito. La mediación que hace el padre al invitar a su hijo Abelardo a entregarse, no sólo evita un tiroteo, sino que también busca resguardar el honor de su familia estando seguro que no encontrarían mancha. Hay también en las acciones de Meraz, un rescate no sólo de Abelardo sino de su honor. Cuando sacan a Prieto de prisión evitan que los obliguen a entregar las armas, con ese escape recupera también su labor de revolucionario y así muere: siendo un orgulloso guerrero raramuri.

3.7. Marcas de intratemporalidad en “Abelardo Prieto”

En el relato “Abelardo Prieto” Nellie Campobello utiliza sólo cuatro adverbios de tiempo: «cuando», «ahora», «ya» y «todavía». La presencia de estos cuatro adverbios permite observar la interacción y la preocupación de los personajes. Los adverbios son dispuestos de una manera que además fungan como coyunturas en la composición del relato.

La preocupación por la medida del tiempo arroja signos importantes para percibir con mayor profundidad la identidad de un personaje y el flujo de la trama. En el relato de ficción, detenerse a observar los signos de preocupación devela las decisiones que los personajes asumen para llevar en una u otra dirección la trama, afectando así al resto de los personajes. Una u otra acción decidida por las circunstancias que rodean a los personajes afectan

¹⁹⁰ Incluso hasta hoy se siguen publicando obras por parte de la descendencia de los Herrera para limpiar la imagen que los ha marcado como traicioneros. Véase, por ejemplo de Raúl Herrera Márquez: *La sangre al río: La pugna ignorada entre Maclovio Herrera y Francisco Villa*. (México: Tusquets, 2014). En este texto se plantea a los Herrera como víctimas de Villa.

directamente la búsqueda de cada uno de ellos, esto provoca relaciones que van conduciendo hasta el final de la narración, Ricoeur lo denomina *La primera dimensión del tiempo público*:

El héroe tiene oponentes y colaboradores. El objeto de su búsqueda es otro o algo que otro puede ofrecerle o negarle. El relato constata que, «en el “ser uno con otro” más próximo, varios pueden decir conjuntamente “ahora”... El “ahora” es expresado por cada uno en el modo público de “ser uno con otro en el mundo” » Esta es la primera dimensión del tiempo público: el carácter interno de la interacción¹⁹¹.

El primer adverbio de tiempo resulta el detonante de la tragedia de Abelardo: “Cuando lo fueron a enterrar, este Abelardo les gritó a todos que los Herrera eran los causantes de la muerte del Jefe”¹⁹². El «cuando» amalgama dos acontecimientos importantes dentro de la trama: la muerte de Baca y la denuncia de los Herrera. Esta denuncia no será gratuita para Prieto, representa el motivo para iniciar la persecución y asesinato del héroe maderista. Así pues, a través del «cuando» la intriga comienza.

En la letra del corrido que utiliza Campobello en “Abelardo Prieto” aparece el segundo el adverbio, «ahora». Cuando el Jefe de las Armas manda aprehender a Abelardo, Francisco, su padre le dice: “*Hijo, no tenemos que temer. / Si no tenemos delito / ahora lo vamos a ver*”¹⁹³. «Ahora» implica ese “ser uno con el otro, en el mundo”. Hay una enunciación en plural, el padre de Abelardo Prieto no se asume solo e invita a su hijo a enfrentar la aprehensión: se asumen libres de delito. Este adverbio de tiempo que utiliza Francisco, además de fijar la interacción entre padre e hijo abre el encuentro ante la gente de los Herrera. Al aparecer el adverbio «ahora» la confrontación es inminente. Las corazonadas de Abelardo Prieto se confirmarán, padre e hijo están expuestos a un riesgo de muerte inevitable. Las fuerzas de antagonistas se medirán y los resultados de ello serán palpables al aparecer el tercer adverbio, «ya».

La muerte de Abelardo Prieto ocurre el sábado 15 de julio, en la letra del corrido dejado por Campobello la voz de la madre lo confirma: “*ya mataron a Abelardo / y a*

¹⁹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (México: Siglo XXI), 2013. 194.

¹⁹² Campobello, 148-149.

¹⁹³ Campobello, 149.

Francisco mi marido”¹⁹⁴. El resultado de la confrontación introducida por el «ahora» consuma la muerte de Abelardo Prieto en el «ya», adverbio que informa el fin de una actividad, en este caso el fin de la vida de Abelardo Prieto. Hasta aquí, el «ahora» presentó las fuerzas contrarias, la búsqueda de colaboradores que participan a favor de los Herrera o de Prieto, al aparecer el «ya» las fuerzas quedan definidas y la búsqueda termina. Pero, ¿quién gana en este encuentro fatal? ¿Es posible vencer a los Herrera haciendo que la muerte de Abelardo Prieto sobreviva en la memoria del lector?

Lo anterior, es la búsqueda de Nellie Campobello, recuperar la memoria de “Abelardo Prieto”, para esto es necesario una venganza en la que se hable, se cante, se narre de él. Así, los Herrera, ni con su dinero podrán evitar la denuncia de Abelardo Prieto y éste seguirá gritando por ahí, por allá o por acá, que los Herrera son los asesinos de Guillermo Baca y de la Revolución en Parral.

La venganza ocurre con el adverbio «todavía»: “Los que todavía recuerdan a Abelardo cantan la tragedia. Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas. Los Herrera no cantan, sus cuerpos cobijaron balas que no iban dirigidas a ellos; sin embargo, Abelardo Prieto está vengado”¹⁹⁵. Asumiendo el significado de «todavía» en el sentido que Campobello lo utiliza nos remite a una continuación de algo que inició en el pasado, así la venganza es posible. Las balas de los Herrera no han detenido la búsqueda de Abelardo Prieto y Guillermo Baca, sino que le han dado fuerza y los que “todavía recuerdan a Abelardo Prieto cantan la tragedia”. El canto es el vehículo de la venganza, un canto que narra tragedias, un canto que es el corrido revolucionario. El levantamiento en armas se actualiza cada vez que alguien canta la tragedia de los Prieto. El adverbio «todavía» es la venganza de Nellie Campobello, por este adverbio Abelardo es recuperado del olvido, para traerlo otra vez a las dimensiones de la temporalidad en donde se sigue forjando la Historia.

En este análisis de los adverbios temporales se puede constatar el efecto de circularidad en la configuración del relato “Abelardo Prieto”: “Las gargantas de los soldados, más que cantarlas, gritaban las palabras”¹⁹⁶. Luego de narrar la muerte del villista el relato

¹⁹⁴ Campobello, 150.

¹⁹⁵ Campobello, 151.

¹⁹⁶ Campobello, 148.

termina igualmente con una referencia al canto, esta referencia conecta con el inicio del relato.

Por otro lado la preocupación por el tiempo es el elemento que da movilidad al tejido entre el corrido y la prosa del relato. Los adverbios «cuando», «ahora», «ya» y «todavía» son los nexos que abren paso a las acciones de los personajes, la trama fluye a partir de estos cuatro adverbios.

Conclusiones

El manejo de los adverbios temporales¹⁹⁷ son las coyunturas que hacen posible el juego dialéctico entre discurso literario, musical e histórico. Esta relación entre los tres discursos, unificada por el manejo de los adverbios hace de “Abelardo Prieto” un relato único, original. La presencia del corrido es de fundamental importancia en “Abelardo Prieto” porque da a conocer los valores del personaje, su lealtad, la familia y la valentía con la que enfrentaba a sus enemigos. Una respuesta que estaba pendiente a la pregunta: ¿Cuál es la frontera entre el acontecimiento histórico y la ficción en “Abelardo Prieto”? Ahora podemos contestarla afirmando que radica en la presencia del corrido. El uso de los adverbios en el corrido revela el mundo interior, el de las preocupaciones e intuiciones de los personajes, permitiéndonos así ir del relato histórico al relato de ficción. El corrido constituye la esencia literaria del relato; sin el corrido, el relato resultaría más una crónica construida con datos comprobables. Por lo anterior, el corrido y los adverbios temporales hacen de “Abelardo Prieto” un texto literario y no un documento histórico.

La separación del relato en prosa y el corrido para someterlo a un análisis comparativo con la investigación histórica de Reidezel Mendoza permitió observar convergencias y

¹⁹⁷ Véase por ejemplo: “**Cuando** lo fueron a enterrar, este Abelardo les gritó a todos que los Herrera eran los causantes de la muerte del Jefe” Este adverbio presenta la acción con la que se desatará toda la tragedia de Abelardo y su padre, es el detonante de las acciones que dan sentido a la trama del relato literario. Además, nos encausa al relato histórico para identificar las circunstancias que llevaron a la tragedia final.

En la segunda cita que planteo se puede observar que a partir del adverbio salen los Prieto de la intimidad del hogar para enfrentar al enemigo en el exterior: “*Su padre le dice: / Hijo, no tenemos qué temer: / Si no tenemos delito / **ahora** lo vamos a ver.*” Se asumen dentro de la legalidad en tanto que consideran haber actuado dentro de los terrenos de la justicia. Este adverbio “ahora”, ubicado desde la letra del corrido nos obliga a revisar la historiografía para saber lo que pasa después de su entrega y antes del escape. Igualmente, revela la confrontación directa ante sus perseguidores.

En el tercer adverbio la historia de Abelardo termina, es asesinado y llorado por su madre: “***ya** mataron a Abelardo / y a Francisco mi marido*”.

El último adverbio dentro del relato: “Los que **todavía** recuerdan a Abelardo cantan la tragedia.” Es sobre el que descansa el acto de Memoria del personaje. Los que **todavía** recuerdan a Abelardo también podría escribirse como: Los que **todavía recordamos** a Abelardo *cantamos* la tragedia. La elección del canto extiende su hilo de la memoria desde una tercera persona indefinida a una primera: nosotros.

divergencias entre literatura-música-historiografía. Los resultados de dicho análisis fueron los siguientes:

La investigación de Reidezel Mendoza sustenta todas las acciones, personajes, lugares y muertes narradas en el relato “Abelardo Prieto”. Lo cual coincide con lo dicho por Campobello en el prólogo a la edición de su *Obra Reunida*: “Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña...”¹⁹⁸

Se pudo comprobar también, que cada una de las tres versiones son autosuficientes para contar la tragedia de Abelardo; pero al configurarse en un solo relato, Campobello enfatiza la unidad poética entre literatura-música-Historia.

Por otra parte, a partir de la revisión de *Cartucho* y *Francisca Yo! Versos*; se puede decir que cuando Campobello hace cantar a sus personajes está proyectando: lealtad, deseos de libertad, emancipación de los pobres, comunión, solidaridad, venganza. Por sobre lo anterior hay un sentido de memoria al hacer cantar a sus personajes, el canto de los corridos no sólo configura a sus personajes, sino que los reincorpora en la Historia y en la memoria colectiva de otras épocas y de otros lugares. Tanto que, Abelardo Prieto de no tener hoy, una sepultura donde recordarle; gracias a la pluma de Campobello es conocido en cualquier parte del mundo en el que haya un libro de *Cartucho* en manos de un lector ansioso de conocer los relatos de la lucha en el norte de México.

En contraste, la negación del canto que elige Nellie en su obra para los Herrera, enfatiza su traición, olvido, repudio y condenación. Así, se deduce que cuando Campobello escribe “Los Herrera no cantan” se trata de una mancha en el apellido que ha tenido que cargar la descendencia de Maclovio y Luis Herrera. Hoy, a más de cien años de los asesinatos imputados a los Herrera, de su descendencia han surgido, al menos, dos publicaciones para limpiar su apellido –*La sangre al río: La pugna ignorada entre Maclovio Herrera y Francisco Villa* y *Francisco Villa ante la Historia*–. Con esto, la ausencia de canto en los Herrera ha trascendido las fronteras entre ficción-realidad –o, literatura-Historia–.

¹⁹⁸ Nellie Campobello, *Obra Reunida*. (México: FCE, 2016) 347.

Queda pendiente para posteriores trabajos, investigar cómo sonaban las melodías de los corridos registrados en *Cartucho*. Hoy es posible escuchar “Marieta”, “Despreciado me voy” o “Si me han de matar mañana...”, pero las tragedias de Abelardo Prieto, de Martín López o la canción de Perico Rojas son desconocidas para un grueso de los lectores del S. XXI. Probablemente una investigación musicológica o etnográfica podría recuperar esas melodías y registrarlas, ya sea en partitura o en grabaciones.

Finalmente, la utilidad de esta investigación servirá para desarrollar un proyecto de intervención pedagógica a nivel doctoral. Las instituciones escolares de educación básica se perfilan como las principales entidades que preservan la memoria de las tragedias revolucionarias; sin embargo, son también las que mayor enajenación propagan. Esta investigación ofrece un sólido punto de partida para el diseño de propuestas pedagógicas que involucren la literatura, la música y la historiografía en las actividades cotidianas que aplican los docentes.

Bibliografía

- Aguilar, Jorge, «El silencio de Nellie Campobello», en *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. por Nellie Campobello. México: ERA, 2005. 9-43. Impreso.
- . «Una novela fiel», en *Vámonos con Pancho Villa* por Rafael Muñoz. México: ERA, 2008. 9-41. Impreso.
- Avitia, Antonio, *Corrido Histórico Mexicano. Voy a cantarles la historia. (1916 – 1924)*, Tomo III. México: Porrúa, 1997. Impreso.
- Barjau, Eustaquio, «Letra y música: teoría e historia», en *Revista de occidente*. N. 191. Abril de 1997. Web 14 de enero de 2016. 67-85.
<<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/2284>>
- Belkin, Alan, «Orquestación Artística», Trad. Camilo Bustamante. 2001. Web. 20 de octubre, 2016 <<http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>>
- Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: ERA, 2005. Impreso.
- . *Las manos de mamá*. Durango: UJED, 2005. Impreso.
- . *Obra Reunida*. México: FCE, 2016. Impreso.
- Eguiarte, Enrique, «El corrido mexicano: elementos literarios y culturales» en *Revista Rilce* 16.1. 2000. Web. 13 de diciembre, 2016. 77-92.
<<https://core.ac.uk/download/pdf/25072217.pdf>>
- Faverón, Gustavo, «La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en Cartucho de Nellie Campobello», en *MESTER* Vol. XXXII (2003): 53-71. Impreso.
- González, Ana, «Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en Cartucho de Nellie Campobello», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. 2013. Web. 10 de julio, 2016. 167-189.
<<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/294/296>>.

- González, Aurelio, «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?» en *Caravelle*. 1988. 23-30. Web. 18 de junio, 2016.
<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/43012697/Como_vive_el_corrido_mexicano_Aurelio_Gonzalez.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1478812977&Signature=%2BEZH1KAbgtWtYZdygamNCAwH7%2BA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DComo_vive_el_corrido_mexicano_Aurelio_Go.pdf>
- . «Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos.» en *Caravelle*. 1999 83-97. Web. 18 de junio, 2016.
<http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1999_num_72_1_2836>
- . «Descriptividad en el corrido tradicional.» en *Caravelle*. 2001. 495-505. Web. 2 de julio de 2016.
<http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1327>
- Keizman, Betina, «Entre el testimonio y la autobiografía, Cartucho y la construcción de una memoria poética/política», en *CILHA*: 2007 Web. (20 de julio 2016.
<http://ffyl1.uncu.edu.ar/IMG/pdf/03_keizman.pdf>), 35-40.
- Martínez, José, *México. 50 años de Revolución*. Tomo IV. México: FCE, 1962. Impreso.
- Matthews, Irene, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Cal y Arena, 1997. Impreso.
- Madero, Francisco I, *La sucesión presidencial de 1910* México, 1910. Impreso.
- Mendoza, Reidezal, *Bandoleros y Rebeldes. Historia del foragido Doroteo Arango (1878-1911)*. Chihuahua: 2013. Impreso.
- . *Guillermo Baca Ronquillo, comerciante, maderista y revolucionario*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2012. Impreso.
- Mendoza, Vicente, *El corrido mexicano*. México: FCE, 2003. Impreso.

- Muñoz, Rafael, *Vámonos con Pancho Villa*. México: Era, 2013. Impreso.
- Naranjo, Francisco, *Diccionario biográfico revolucionario*. México: INHERM, 1985. Impreso.
- Ocampo, Aurora, *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México: UNAM, 1989. Impreso.
- Poot, Sara, «Cartucho de Nellie Campobello: deuda saldada deuda soldada.» Web. 24 de agosto de 2015.
<http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1500/Cartucho_de_Nellie_no_12.pdf?sequence=1&isAllowed=y>,</p>
</div>
<div data-bbox="133 399 860 496" data-label="Text">
<p>Pratt, Mary, «Mi cigarro, mi singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello» en <i>Revista Iberoamericana</i> LXX. 206 (enero-marzo 2004): 253-273. Web. 24 de agosto, 2016
</p>
</div>
<div data-bbox="133 516 863 613" data-label="Text">
<p>Herráez, Begoña, «Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana» en <i>Discursos y conflictos. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe</i>, México: UNAM, 2011. 31-51. 24 de agosto, 2016.
</p>
</div>
<div data-bbox="133 633 850 678" data-label="Text">
<p>Herrera, Celia, <i>Francisco Villa ante la Historia</i>. México: Editores Mexicanos Unidos S.A., 1999. Impreso.</p>
</div>
<div data-bbox="133 698 838 743" data-label="Text">
<p>Herrera, Raúl, <i>La sangre al río: La pugna ignorada entre Maclovio Herrera y Francisco Villa</i>. México: Tusquets. 2014.</p>
</div>
<div data-bbox="133 763 729 782" data-label="Text">
<p>Ricoeur, Paul, <i>Historia y narratividad</i>. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.</p>
</div>
<div data-bbox="190 802 853 847" data-label="Text">
<p>—. <i>Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico</i>. México: Siglo XXI, 2013. Impreso.</p>
</div>

- Rivera, Sara, «La lectura oculta de la Revolución mexicana en Cartucho, de Nellie Campobello», en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (23): 19-24. Web. 24 de agosto de 2016.
<<http://148.206.53.84/tesiMiami/Sexto%20Lote/revis052.pdf>>
- Sánchez, Ana-María, «La narración en Cartucho. Relatos de la lucha en el norte (Nellie Campobello)», en *New Jersey MACLAS*, 1998. 97-103. Web. 20 de julio, 2016.
<<https://www.questia.com/library/journal/1G1-61182186/la-narracion-en-cartucho-relatos-de-la-lucha-en-el>>
- Salmerón, Pedro, «Los libros de historia de un panista» Web. 10 de agosto, 2016.
<<http://www.jornada.unam.mx/2016/05/17/opinion/014a2pol>>
- Urquiza, Francisco, *Obras escogidas*. México: FCE, 2005. Impreso.
- Vanden, Kristine, «Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz.» en *Universidad de Leijja*. Bélgica, 2010. 151-170. Web. 8 de mayo, 2016.
<<http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v21n2/v21n2a10.pdf>>

Abelardo Prieto

*Abelardo nos decía:
ni me quisiera entregar,
mejor voy y me presento
a Hidalgo del Parral.*

Las gargantas de los soldados, más que cantarlas, gritaban las palabras.

Abelardo Prieto, un joven de veinte años, nacido en la sierra, junto a Balleza, en el mero San Ignacio, perteneciente al valle de Olivos, se había levantado en armas con Guillermo Baca. Fue en el cerro de la Cruz, una mañana de noviembre. Un puño de hombres, con el grito de la revolución y la bandera tricolor, quebraban el silencio del pueblo mandando balazos a todas las rendijas donde estaban los rurales. Parecía que jugaban sobre sus caballos. Corrían por las plazas, iban a los cerros, gritaban y se reían. Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento.

Don Guillermo Baca fue el primer jefe revolucionario del Norte. Protegía a los pobres de Parral. Se acuerdan de él con mucho cariño. Era comerciante, tenía conocimiento con todos los hombres de la sierra y con ellos formó su tropa.

La noche del 20 de noviembre se subieron al cerro, al otro día bajaron haciendo fuego y gritando vivas. Al bajar del cerro les mataron al abanderado. Todos salieron rumbo a la sierra. En Mesa de Sandías combatieron. Desapareció don Guillermo Baca. Su caballo apareció solo, la silla tenía manchas de sangre. Nadie lo encontró. Pasaron días y meses, nadie supo nada. En Parral lloraba la gente.

En una cueva hallaron los puros huesos de don Guillermo. El pueblo se paró frente a Palacio y allí lo velaron. Cuando lo fueron a enterrar, este Abelardo les gritó a todos que los Herrera eran los causantes de la muerte del Jefe. Abelardo se fue a la sierra.

Un día el Jefe de las Armas mandó aprehender a Abelardo.

*Háganse rueda, muchachos,
vengan todos a cantar
la tragedia de Abelardo,
yo se la voy a enseñar.
Salió Abelardo y su padre,
el Capitán y su gente;
tienen que ser aprehendidos
por orden del Presidente.
Salió Abelardo y su padre,
dispuestos para salir,
de su familia y esposa
se fueron a despedir.
Abelardo nos decía:
Me avisa mi corazón*

*que éstos son preparativos
de una terrible traición.
Abelardo les decía:
Quiero ver su remisión,
le presentaron la carta
de muy buena condición.
Y en la carta le decían:
No tienes ni qué temer,
entrega todas tus armas,
no te vamos a ofender.
Su padre le dice:
Hijo, no tenemos qué temer.
Si no tenemos delito
ahora lo vamos a ver.*

Los encerraron en Palacio, los querían matar. Los Herrera hicieron todo lo posible para que desapareciera Abelardo. Los soldados de Balleza, capitaneados por Cornelio Meraz, sitiaron Palacio. Todos tenían el rifle en el hombro y un ojo cerrado. Apuntando ordenaron que les fueran entregados los presos. Todo pasó en unos minutos. La tragedia dice:

*La gente que traía Prieto
descogida con despacio,
la prueba ahí se la dieron
lo sacaron de Palacio.*

Abelardo y su gente salieron a la sierra. Allá estaban cuando una noche les cayó de sorpresa, en el momento en que el padre y el hijo estaban descuidados, un hombre nombrado Jesús Yáñez. En el ranchito de San Juan, por el río arriba de Balleza, allí murieron asesinados por Yáñez y su escolta. Cuando sucedieron las descargas, Abelardo se tiró al río y cayó en la orilla dentro del agua; los balazos los tenía en la espalda. A su padre lo fusilaron en la puerta de su casa.

*Sábado 15 de julio
qué triste quedó la plaza.
A Abelardo lo mataron
en la puerta de su casa.
Su madre lloraba triste
con el corazón partido:
ya mataron a Abelardo
y a Francisco mi marido.*

Yáñez era teniente de la gente de los Herrera. Abelardo tenía, al morir, veintiún años; fue maderista desde 1910. Empezó siendo cabecilla de cuatro amigos y terminó teniendo una tropa.

*Los cuarteles de la Sierra
se quedaron azorados
de ver a Abelardo Prieto,
cómo tumbaba soldados.*

Los que todavía recuerdan a Abelardo cantan la tragedia. Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas. Los Herrera no cantan, sus cuerpos cobijaron balas que no iban dirigidas a ellos; sin embargo, Abelardo Prieto está vengado.

CONMIGO

Voy cantando
por toda la casa
como un pájaro
sin jaula
Así acaricio
mi libertad
Pero a veces
quisiera
con toda esta alegría
que me embarga
poder llorar.

A MI MONTAÑA

Los árboles

me decían:

Védenos

sonrisas

Así el invierno

no va a llegar

a quitarnos

las camisas

Los arroyos

me decían:

Védenos

sonrisas

para aclarar el

agua

porque ya tiene

del tiempo

las cenizas

Védenos sonrisas

védenos sonrisas

me decían los vientos

Mas yo

no les hice caso

me fui corriendo.

Manojos de sonrisas

eran mis manos

Sonrisa mi cara

sonrisa mis cabellos

cantaban mis labios
sonriendo

Cantaba: sonrisas
sonrisas tengo
sonrisas
que no vendo

Sonrisas llevo
a los pies
de la montaña
de donde vengo.

YO

Quiero jugar
muchachos
quiero jugar
vengan acá
vamos a saltar
a correr a subir
por los pretilos
y a cantar
hacer muchas
cosas
hacer mucho
ruido

Alborotar
las piedras
sonar los botes
patear con
fuerza
en las banquetas

Destrozar
todas las flores
quebrar las macetas
Espantar las
gallinas
para que canten
con nosotros

Que los perros
aúllen
que ladren

que los pájaros
canten
que los gatos
salten
y que todos
se rían de nosotros

Vamos a jugar
muchachos hasta
cansar nuestros
espíritus fogosos
y cuando nuestros
brazos no puedan
levantarse más
y nuestras piernas
rendidas van a estar
le gritaremos
a la luna:

 Mira luna
esto se llama jugar.

UN DÍA QUE MURIÓ MI ALMA

Que suenen
 las campanas

Vengan las músicas
aturdan mi
alegría

Que sonría
la noche
y el día
sonría

Que canten
las almas

Que crujan
los árboles

Echa las campanas
a vuelo, tú
viento destructor
diles que mi alma
está plena
de alegría.

Que quiero que el día
y la noche sonrían

Y las flores?
Diles a las
flores
que también
sonrían

Que mi alma
se muere
loca de alegría.

BESOS NOVIAS ENCAJES

Vístanse de blanco
muchachas

Pónganse finos
encajes y azahares

Velos enormes
que arrastren

Y en sus manos
flores
muchas flores

Que canten
de amores
Que canten
Que canten

Vamos a vestirnos
de blanco

Somos las novias
del viento

Las enamoradas
de su encanto
de su arrullo lento

Vamos al campo
muchachas

Vestidas de novias
Para que el viento
enamorado

nos bese
nos cante
nos haga girones
nuestros velos blancos
y nuestros encajes

Entonces el campo
quedará
sembrado de azahares
Se vestirá
de blanco
y nosotras como
mariposas quedaremos
tiradas, sin velos
sin azahares y por
el viento besadas.

SIEMPRE

Ellos se admiran
de mi alegría
nadie me quiere
pero estoy contenta
y sonrío
tontamente
como hacen los locos,
los niños
inconsciente
pero feliz
sin amor
pero amando
y sonrío y canto.

Sorpréndanse
no me verán triste
mi vida
es una
larga sonrisa
que llegará
hasta el cementerio
hecha hilo
de silencio.

TENACIDAD

Yo les pedí
un poquito
de tiempo
para enseñarles
mi alma

Mas no me hicieron caso
se fueron
yo fui siguiéndolos
siguiéndolos
Les decía que ella
estaba escondida
tenía miedo
y les pedí un poquito
de tiempo
quería persuadirla
mas ellos se fueron
yo fui siguiéndolos
siguiéndolos

Un día cantó mi
alma
todos volvieron
la cara
y dijeron que era
pobre
la alegría de mi
alma

No la quisieron

Mas yo fui

siguiéndolos

siguiéndolos...

ENTRETENIMIENTO

Con mis cabellos
negros
haré una escalera
para subir hasta
el sol y besarle
la cara
él va a pensar
que es Nochebuena
y no me dirá
nada
va a sonreír
como hacen los reyes
cuando alguien
los ama
los árboles los
cerros las
casas
serán tan pequeños
que mi ojos
no podrán
verlos.
Iré cantando
como hacen los niños
cuando están
en el campo.
Haré una
corona de árboles
para mi alma.
Ella puede besar
el sol sin tener

escala qué tonta
es mi alma.

ASÍ TE LLEVO

Te llevo incrustado
en mi recuerdo

Llevo la caricia
de tus manos
en la punta de
mis dedos

Te llevo en mis alegrías
en mis cantos
en mis risas

Te llevo en la existencia
dorada de mis días
en mi alma
te llevo
sin melancolías.

DATE

Canta hoy
que estás enamorada
alma.

No te encierres
no te metas
en los rincones
no te pegues
a las paredes

Estás enamorada
ya eres perfecta
lo conoces todo y
nada

Alma

Canta hoy
que estás
enamorada.

MI CANTO

El tema loco
absurdo
que repite
la loca
El sabio
el profundo
el que nadie
entiende
El que no
muere
El que nos
mata
Lo repite
mi alma
Soy loca
Soy la enamorada
Te amo
Te amo
Tema absurdo
Tema que mata
Qué bonito
es ser loca
y ser la enamorada
de tu alma.