

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana
en la República Checa*

Article 10

2016

***Cartucho* de Nellie Campobello: la Revolución en mascarada frente a la rebelión de los órganos sin cuerpo**

Josebe Martínez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Martínez, Josebe (April 2016) "*Cartucho* de Nellie Campobello: la Revolución en mascarada frente a la rebelión de los órganos sin cuerpo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/10>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

CARTUCHO DE NELLIE CAMPOBELLO: LA REVOLUCIÓN ENMASCARADA FRENTE A LA REBELIÓN DE LOS ÓRGANOS SIN CUERPO

Josebe Martínez
Universidad del País Vasco

Campobello y el momento histórico

Según muestran sus libros y biografías Nellie Campobello, *la centaura del norte*, se percibía a sí misma como la pura encarnación de la lucha revolucionaria que había engendrado al nuevo México¹ y, *Cartucho* corporiza, de manera insólita, el dolor de esa contienda: deconstruye el relato posrevolucionario hegemónico para mostrar que la percepción del “ser mexicano” como unidad, y de la nación como ente único, son meros fetichismos. Solo existen órganos sin cuerpo.

Cuando se publica *Cartucho*, en 1931, Campobello gozaba de prestigio y posibilidades económicas. Se había podido reinventar al abrigo del río revuelto de la Revolución, cuyos valores consideraba un deber patrio recuperar, y defendía la identidad de esta como propia.

Nellie contaría 31 años aunque resulta muy difícil saber la verdad sobre Nellie Campobello, si por verdad se entiende un registro de datos objetivos o testimonios autobiográficos, porque aquellos que preguntaran tanto entonces como a lo largo de su vida, iban a tener la respuesta fluctuante que las circunstancias requirieran (y así lo muestran las entrevistas de V. Strickland Najera, 1980; E. Carballo, 1985; I. Mathews, 1997).

Seguramente, en una sociedad establecida, asentada, con una historia reciente menos agitada que la mexicana, le hubiera sido más difícil acceder a los niveles sociales, económicos y culturales a los que aspiraba esta niña pobre, hija natural, y madre soltera, que vivía apadrinada por hombres

ricos. Campobello no desentonaba tanto del los clanes que la acogían y le permitían inventarse un padrastró gringo en lugar de mencionar al padrote mexicano. Lo podían admitir porque no pocos eran iguales; incluso la rancia aristocracia que añoraba el porfiriato. Muchos de los que se sentían impunes por sus logros revolucionarios venían de sustrato miserable, o tenían algo que ocultar o se habían enmascarado para llegar al poder. Los nuevos ricos, criados al abrigo de la Revolución, creaban un país nuevo en el que también se fabricaban pretéritos gloriosos. Todo el mundo se confeccionaba un precedente para legitimar sus aspiraciones y derechos.

Fueron los años presidenciales de Obregón (1920-1924), de Calles (1924-1928) y de este como “Jefe Supremo de la Revolución” sobre cuatro presidentes consecutivos². Años en los que a la difícil tarea de implementar las reformas establecidas por la Constitución de 1917 y afrontar la reacción de la “guerra cristera” (1926-1929), sucedió el freno a la reforma agraria y el cambio de rumbo del gobierno posrevolucionario. Esto último después de que la crisis norteamericana de 1929 mostrara la dependencia mexicana de Estados Unidos, forzando toda una serie de medidas intervencionistas a nivel económico. La Revolución parecía alcanzar algunos de sus mejores logros en el ámbito cultural, pues la lucha tuvo como consecuencia un México espléndidamente creativo³, de poderosa repercusión internacional.

Desde 1914 había ganado la partida presidencial el constitucionalismo, en una línea que castigaría al villismo, el otro frente revolucionario. Al fin y al cabo Villa era para Carranza, el jefe constitucional, un jaguar; y Carranza era para Villa un *perfumado*. Villa caería asesinado durante el mandato de Obregón, sucesor de Carranza, en 1923, a instancias del propio gobierno, y su memoria solo fue rescatada del olvido para ser denostada.

El propio general y senador Jesús Agustín Castro, personaje que le garantizaba una vida cómoda en esas fechas a Nellie Campobello, se había visto recompensado generosamente en el México posrevolucionario por haber sido general de división constitucionalista en Chihuahua, zona villista por antonomasia, y haber combatido el villismo. Paradojas vitales para una ferviente villista, como Campobello, que viviría auspiciada por el *perfumado* hasta que este cae en desgracia dentro del propio carrancismo, por oponerse a la candidatura de Obregón en 1928 (Jesús Vargas y Flor García, 2013).

En estas circunstancias se escribe *Cartucho*. Para entonces Nellie ya

había entrado de lleno en el mundo de la cultura: dedicando su vida a la danza y la escritura. No importaba cómo debía llamarse, quienes habían sido sus padres o cuándo había nacido. Lo relevante era que una mujer pobre, autodidacta, y provinciana, impartía clases en la Escuela Nacional de Danza, institución que habría de dirigir durante más de cuatro décadas. Años en los que renovó la concepción de la danza en México, partiendo de lo esencial, la búsqueda de lo mexicano.

En 1931 se publica *Cartucho*, y como Nellie indica:

Yo, que deseaba hablar de la Revolución [...] sospechaba que repetirían las mismas mentiras y calumnias [...] acerca de nuestra guerra civil y sus protagonistas [...] suplantando hechos de armas del general Francisco Villa y de sus hombres.

Me propuse desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos [...] Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos, vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial [...]⁴.

El testimonio de Nellie Campobello

Para Campobello testificar es, como se apreciaba en la cita, un acto beligerante que confronta las categorías de lo real y lo verdadero como construcciones históricas, mostrando que están sujetas a códigos de referencialidad convencionales; y señalando, de paso, en la impiedad de su relato, que los traumas colectivos están determinados también por una cultura, o una tradición.

Los traumas individuales y colectivos pautan al unísono su obra; en la cual, la recolección del ayer nacional de guerra y olvido, implica también la recopilación del ayer familiar, tejido en sí mismo con todo un ensamblaje de relaciones sociales y sentimentales. Un núcleo fuertemente emocional, formado por una red de vivencias en la esfera más vulnerable, por íntima e infantil, del ser humano.

Vivencias que han de salir a la luz como parte de eventos generales y públicos, en hechos que competen al más alto grado de convivencia civil; dando lugar a la transferencia de una experiencia íntima a un escenario de nivel institucional. Por ello *Cartucho* tiene un complejo recorrido de ida y vuelta, ya que implica a la vez la personificación de un fenómeno nacional y la nacionalización de un conflicto privado que ve la luz en una conflagración pública. A diferencia de las obras de Azuela, por

ejemplo, no se trata de la relación ficticia de nos hechos de armas, sino que, como señala Max Parra, presenta un hecho subjetivo pero de igual trascendencia: reproduce “la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva” (1998:167). Y, de hecho, la crítica en general percibe *Cartucho* como una producción autobiográfica; prueba de ello es que la mayoría de los artículos se centran específicamente este carácter de la obra, o hacen hincapié en dicha faceta (Kemy Oyarzun (1996); Max Parra (1997); Elena Poniatowska (2000); Teresa Hurley (2003); Gabriella de Beer (2008); Mariana Libertad Suárez (2011); Kristine Vanden Berghe (2012)).

La autora no acepta la “elaboración” que el presente está haciendo del pretérito, por ello irrumpe contando su propia vivencia, a través de esa herida cerrada en falso que supone la versión oficial. Intentando plasmar el exceso de la rebelión, mediante una exuberancia plástica que abruma por el espectáculo impúdico que presenta una niña que todavía no conoce el sentido de finalidad redentora que debiera tener todo relato histórico clásico (M.H. Abrams, 1972; Northorp Frye, 1977; Domenik La Capra, 2005). Campobello actúa como un agente provocador, nunca agente conciliador de su presente político mexicano.

La controversia entre versión oficial y contramemoria se gesta en el propio epígrafe que inaugura la segunda edición de *Cartucho*:

“A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”

Doris Meyer (1988), Faverón Patriau (2003) y Kristine Vanden Berghe (2012), diferencian “cuentos verdaderos” de “leyendas fabricadas”: el primer término haría referencia a la narración auténtica y el segundo a las malas interpretaciones partidistas sobre los hechos de la insurgencia. Así aparece en los textos de Campobello: mientras el concepto de “cuento” guarda connotaciones positivas, y aluden a la versión auténtica y popular, (“Mi tío abuelo[...] narra como si fuera un cuento”; En el prólogo a *Mis libros* señala sobre las novelas de la Revolución que “estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas [...] engendros diabólicos” (p. 352) emparentadas con los “calumniadores organizados” (p. 340).

Jorge Aguilar Mora (2000: 6) considera, por el contrario, que ambos, cuentos y leyendas, son términos correlativos: de los cuentos verdaderos surgen las leyendas. “Con los cuentos verdaderos se fabrican leyendas y es tanto el dolor que estas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo el sentido”.

Obviamente el sintagma “cuentos verdaderos” viene asociado a la autenticidad simbolizada en madre de la autora, a quien se atribuye la oralidad propia del pueblo. Y a quien Campobello confiere toda credibilidad, máxime conociendo la carga de autoridad que la autora imprime al adjetivo “verdadero” en su producción: factor de causalidad esencial en su vida y obra, según se desprende de esta (y manifiesta reiteradamente en sus entrevistas a V. Strickland Najera, 1980; E. Carballo, 1985; I. Mathews, 1997). Frente a dicha asociación paradigmática que todo lector de sus libros reconoce, por la beligerancia de la autora en su defensa; la contraposición de la frase “en un país donde se fabrican leyendas” se resuelve como una oposición: no ya por la antinomia verdadero vs fabricado, que parece entrañar la división entre auténtico (espontáneo, genuino, natural) vs falso (construido, pensado, ideológico); sino entre cuento y leyenda, donde este último término connota la emanación poderosa de la épica oficial, explicativa de la historia: *Le grand récit*, según la denominación establecida por F. Lyotard (1979).

Ya que el epígrafe sustituye al “Inicial” escrito por la autora y a la nota editorial “Integrales” de 1931, cabría leerlo a la luz de los primeros; puesto que el espíritu del contenido del libro de la segunda edición se mantiene fiel al libro de la príncipe, el epígrafe no disentería de los escritos elididos. Sí supondría un distanciamiento del lenguaje vanguardista que muestran los escritos preliminares (ya no estaba de moda en 1940) pero, por supuesto, no de su espíritu: según señala el editorial “Integrales” *Cartucho* supondría “un desafío a los escritores que con el membrete de ‘realidad’ fotografían los reportajes de segunda mano que escupen rotativas mercenarias”. De igual manera en el “Inicial” Campobello indica cómo las crónicas de sus fusilados “Parecían cuentos. Pero no son cuentos”. Serían los “cuentos verdaderos” de la segunda edición⁵. Faverón-Patriaú (2003) incide al respecto en que Campobello no intentaría distinguir epistemológicamente entre testimonio y ficción, sino establecer una frontera moral entre la voluntad de reflejar la historia, por un lado, y la intencionalidad de victimizarla en manipulaciones partisanas, por otro.

Manifestaciones partisanas que pertenecen a la historia revolucionaria, necesaria porque servía de pilar discursivo al poder gubernamental, pero molesta en cuanto a que tenía la potestad de cuestionarlo constantemente, entrando en juego entonces las manipulaciones victimizadoras haciendo que la producción cultural sobre la Revolución derivara hacia la mitificación de la misma, no a su análisis o cuestionamiento. El olvido del presente que se pretende hacer durante el Maximato se ampara en el mito

compensatorio de una insurrección lograda, idealizada y redentora, que legitimaría una actualidad de abuso y dictadura. Se apela a la Revolución con el propósito de recordar la entidad del Estado y la modernidad de su propuesta constitucional a través de narrativas que se convierten en verdades históricas y devienen en líneas hegemónicas de pensamiento.

La literatura sobre el conflicto es prestigiada como “viril”⁶ frente a las otras producciones. La conflagración sigue estando presente, de una forma ya mitificada, ya apropiada, ya domesticada por el poder, para legitimar a un régimen cargado de contradicciones y excesos. La realidad de las maniobras presidenciales, el descarrilamiento de los ideales revolucionarios, los abusos y los crímenes quedan solapados bajo el poder mesiánico y fundacional, apocalíptico y genético de la omnipresente Revolución.

Llegaría un punto en los años sucesivos a la conflagración en el que toda carga provocadora de la misma se somete a un proceso de vaciado hasta lograr, primero, la masa homogénea que sustantive al poder y, paulatinamente, conformar una insustancialidad consumible convertida en comedia ranchera⁷. La autora arremete contra la totalidad tanto como contra la banalidad. Su acometida se dirige a la visión fundacional que olvida a gran parte de sus víctimas, identificando tres aspectos importantes del proceso revolucionario: el primero, que tal proceso revolucionario no se había conseguido llevar a cabo; el segundo que los que entonces ocupaban el poder no tenían legitimidad para autorizarse como los únicos o los mejores; y, en tercer lugar, que la Revolución no debía ser un señuelo manejado por el poder para evitar enfrentar los asuntos políticos de manera justa.

En ese contexto, la escritura sobre la misma era marcial, guiada por el ethos del liderazgo oficial, producida por prohombres o intelectuales patrios, de uno u otro calado, pero por hombres que conferían a su escritura el poder de alcance político estatal.

Se confiere a la escritura el poder de explicación de una realidad histórica impresionante y nueva, y se la considera capaz de gestionar mecanismos que diluciden, realcen y asienten el devenir histórico. Estos planteamientos reflexivos inherentes a lo que fue la narración del proceso revolucionario no resistirían la tentación de una línea oficialista que, surgida de la rebelión, no quería ser deudora de sus principios, aunque tampoco podía renunciar a la misma porque a ella se debía. Si al comienzo de la propia insurrección esta se encontraba ausente de la producción literaria, poco después absorbería el interés del discurso

hasta quedar neutralizada.

Las novelas sobre la Revolución se escriben desde la Revolución institucionalizada. Son obras que, años después del embate bélico, tratan de poner en papel lo que fuera la marea revolucionaria. El interés de sus autores es histórico y político tanto o más que literario. Por el carácter mismo de esta novela, sucesora de la costumbrista que reinaba en las primeras décadas del XX, el corte de las mismas es muy tradicional. No incorporan audacias narrativas que están ya en la literatura mundial (el Ulises de James Joyce se había publicado en 1922, Faulkner funda el mítico Yoknapatawpha en 1929, Proust inicia En busca del tiempo perdido en 1913... Breton, Tzara, Kafka, Gide, Huxley, Fitzgerald, Hemingway, Dos Pasos, etc.). Lo novedoso fue la materia. Qué duda cabe que la década de los treinta parecía ser un buen momento para una novela revolucionaria bajo el auspicio de un gobierno surgido de la insurrección. Tal vez de forma espontánea, tal vez como estrategia política, la literatura sobre la Revolución fue un elemento de conexión y cimentación fundacional. La novela crea un tejido de sensibilidad cultural hacia este pretérito revolucionario reciente, poniendo en claro sus logros, fracasos y valores, postulando además, por unos criterios sociales simbólicos: héroes, ideales, motivos, sacrificios, luchas y razas que resultaban seminales en el nacimiento de la nueva nación. Un nuevo México que no dejaba de ser como su novela: producto de la caótica, fragmentada, manipulada, intervenida Revolución.

Cartucho se escribe en 1929, ya habían tenido lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) conflictos que habían sido conocidos planetariamente a través de los reportajes de guerra, a través de las imágenes con las que la prensa o el cine podían hacer participar al mundo del desarrollo de las conflagraciones. El horror o las heroicidades de las contiendas se recogían en los periódicos o en cintas cinematográficas, como sucedió con la propia Revolución Mexicana.

La cobertura mediática de la conflagración, tanto en prensa, como en fotografía y en cine, mantiene usualmente, como la propia narrativa literaria, un carácter épico, y una perspectiva semántica, totalizadora. Es una forma oficial y común de percibir el conflicto. Al igual que el cine, la narrativa del ciclo revolucionario, establece pautas de relato sobre dicho fenómeno social en los cauces de una semántica guiada por modelos formalmente canónicos. La reflexión, o la interpretación de la insurrección podía hacerse desde distintos lugares epistémicos, pero siempre, como se ha mencionado, mediante un discurso tradicional en

sus técnicas. A pesar de la ruptura “viril” de su contenido, el concepto de novela se sumergía en el costumbrismo decimonónico.

Esta escritura tradicional, basada en el mimetismo de la forma, vendría provocada por un afán de realismo. Actitud que nos plantea dos cuestiones intrínsecas a los conceptos de realismo y de escritura: En primer lugar el hecho probado de que la noción de realismo no deja de ser una construcción cultural sobre la manera de interpretar el referente. Como señalan Goodman (1976) y Mitchell (1986) el concepto de realismo está determinado por un sistema de representación estandarizado para una cultura o persona en un tiempo dado. Por otra parte, la segunda cuestión que se plantea es el hecho de que la escritura, como signo convencional y arbitrario, por muy realista que se presente, es percibida comúnmente como menos susceptible de imitatio natural y más proclive a la invención o ficcionalización. Esto último supone que en un contexto realista a la escritura se le ha de pedir tanto la verdad como la eficacia comunicativa; exigiéndosele un mimetismo similar a la imagen, con lo cual la verosimilitud por semejanza que comporta una pintura o una fotografía ha de ser resuelta en literatura por una interpretación sujeta al lenguaje de los signos, con lo que el acceso a la verdad parece mediatizado desde el concepto mismo de autoría⁸.

La ciudadanía mexicana llegaba al referente de la Revolución a través de las distintas memorias y relatos sobre la misma, relatos que, como hemos mencionado anteriormente, en líneas generales, adoptaban una imagen estereotipada, generalizadora, consensuada con la que se inducía a la ciudadanía a identificarse. Campobello rompe este proceso de naturalización y aprehensión del ayer, creando fisuras en el relato cliché del conflicto. Sumergirse en la Revolución no significa vivirla de la manera en que su recuerdo estaba siendo programado desde el poder, sino radicalizar un tipo de experiencia literaria que multiplica y evidencia las contradicciones de un relato hegemónico.

Frente a la línea enunciativa que mantiene la versión de la rebelión mediante una visión costumbrista y pintoresca, la escritura de esta autora se desvela como otra forma de narrar lo sucedido: ni lineal, ni marcial, y con una marcada distancia emocional, aunque el mundo que recorra sea precisamente el de la intimidad de la vida doméstica, y sentimental. Con relación a lo anterior hay que señalar un proceso interesante y revelador respecto a la percepción del ayer: La escritura costumbrista, cuyos recursos de ambiente, escenario y estereotipos, así como linealidad argumental crean los efectos de realidad, y por tanto la

persuasión de verdad, se revelaría como gestora de patrañas, que sirve para quienes “fabrican leyendas” según sus palabras. Mientras que su visión vanguardista, desmitificadora y audaz se resuelve como una versión de la verdad histórica, no como una manipulación de la misma.

El espectáculo de los órganos sin cuerpo

La estrategia representacional de Campobello le permite un acceso diferente al referente, un abordaje de la realidad entroncado con otras formas de expresión, como la performatividad del trauma, la imaginería icónica o, más estrictamente, con la estética del espectáculo. Ella es quien inicia con sus instantáneas los “espectáculos de la Revolución” como forma de narrar la misma, en una línea argumental que podría entroncar con la estética del terror, aunando literatura e historia, que accede a los hechos a través del espectáculo. Escribe para un público que desea la teatralidad y la sorpresa a través de su relato de escenas e imágenes cuya vistosidad incita a nuevas reflexiones sobre la Revolución.

Tradiciones occidentales y prehispánicas; modernidad europea y vanguardia mexicana se dan la mano en su mirada: ni escenario, ni paisaje, la descripción abrupta y estridente del dolor olvidado de la guerra, desde la mirada incontestable del testigo, porque ella estuvo allí.

Cartucho está inmerso en una tradición de narrativa oral que presenta los momentos espectaculares, es la narración de la historia antes de que la fecharan los historiadores, como manifiesta el personaje narrador de “Los funerales de la Mamá Grande” obra fundacional de Macondo, de García Márquez. Jorge Aguilar Mora, en su entusiasta introducción a *Cartucho*, señala que *Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho*. Blanca Rodríguez (1998) indica que Nellie Campobello rescata el pretérito y lo presenta bajo un nuevo lenguaje, el de la conversación familiar y las mujeres, para plasmarlo en el relato corto, precediendo a *Revueltas*, *Rulfo* o *Arreola*, en crear un cuento partiendo de las vivencias del hombre anónimo de la Revolución. El lenguaje de *Cartucho*, popular, y de tradición oral, fluye espontáneamente, Campobello no tiene que fingirlo, solo tenía que recurrir a su mundo; no necesita emularlo como lo hubieron de hacer otros autores educados. De hecho es mucho más veraz, por genuino, el lenguaje de *Cartucho*, que el lenguaje forzado que emplea la autora, por ejemplo, en el prólogo a *Mis libros*, donde las pretensiones literarias conllevan una afectación poco plausible.

Aguilar Mora, ahondando en la relación entre Campobello, Rulfo y Márquez alude al uso de la palabra y el silencio, a la brevedad de la frase, a la ironía sutil, o al carácter oral de sus relatos. Pero, además del lenguaje telúrico y popular, y de la maestría del silencio y la palabra, habría que añadir algo que comparte con los autores mencionados: el concepto de historia y la intuición sobre la relevancia de los momentos memorables forman un componente esencial tanto en la obra de esta autora como en la de Rulfo, o en la de Márquez; la historia fuera del mundo de los historiadores, anterior al mundo letrado y dentro de la tradición de lo espectacular como recurso de transmisión y memoria popular. La dispersión de la memoria es otra característica que comparten Campobello y Rulfo, según Mary Louise Pratt (2004). Una memoria fuera del tiempo fechado: los personajes solo recuerdan la hora de sol, el momento de la lluvia o el día de la semana, es un tiempo popular. Esta estrategia de “popularización” que utilizan estos autores es un recurso que les permite la “desculturización” del relato, la “desmodernización” del mismo; pienso que el mismo objetivo se persigue en *Cartucho*, no creo que tal recurso se deba exclusivamente a la infantilización del relato, como sugiere Kristine Vanden Berghe (2012).

Así en *Cartucho*, en su narrativa del espectáculo, podemos apreciar que lo bello o lo feo que percibió el ojo lo convierte en sublime a través de la palabra. Textos estridentes, elocuentes, para mostrar la memoria silenciada. Una palabra que expone lo externo, lo que sucedió a la vista, a partir del interno proceso de escritura que consigue llegar a conmovernos. A pesar de ser un hecho local y circunstancial logra proyectarlo en el foro general, y en el infinito de las interpretaciones mentales del lector.

Por otra parte, su narrativa exhibe el dolor del conflicto de una manera que ha de afectar la sensibilidad del lector, sumergido en un entorno social que estaba evaluando la estética y consensuando la belleza. Un lector sumido en el moderno Estado mexicano, expuesto en *Cartucho* al ejercicio estético de lo sublime a través de la beldad guerrera de hombres belicosos y exultantes; la de Campobello podría ser considerada una literatura viril; pero supera el modelo de literatura viril tan alabado en ese momento, para adentrarse en un territorio de modernidad que ninguno de sus contemporáneos había explorado. La estética y la ética se funden en *Cartucho* para trasladar la emoción que puede provocar la visión de lo inenarrable.

La plasmación del ayer nacional como espectáculo, a través de una estética y retórica del terror que, alejándose de lo bello, logra conmocionar

mediante la narración de lo sublime, de lo intolerable podría tener en los grabados de Posada su equivalente plástico (E. Morton, 1949), y en Burke dentro de la escritura o en Francisco de Goya en la pintura sus predecesores en la tradición occidental. El político y filósofo irlandés Edmund Burke (1729-1797) narra la Revolución Francesa alrededor del espectacular aguillotinado de la familia real y la persecución de sus herederos. Goya, en sus grabados muestra la anécdota sucinta, el personaje avieso, los hechos consumados, los monstruos vencedores que pueblan los atomizados dibujos de los desastres de la guerra de 1808 (S. Sontag, 2003). Una mirada que entronca con Leonardo Da Vinci y su intencionalidad dramática al pintar el fragor de la batalla, o con los estertores movimientos de los caballos de los frisos atenienses; o con la descripción de Héctor, en la *Iliada*, o con la salida de Eneas a la caída de su ciudad, en la guerra de Troya. Y, por supuesto, con toda la descripción hallada en las crónicas de conquista, en Bernardino de Sahagún, en José de Acosta, en Alvar Núñez Cabeza de Vaca, en los informes de Tezómoc, donde se relatan los sacrificios religiosos aztecas, los destazamientos, los rituales de las guerras precolombinas; también entroncaría en esta línea de brevísima descripción e inmenso impacto con Bartolomé de Las Casas y su relato de los inenarrables abusos cristianos sobre la población indígena americana.

Pese a todo lo anterior, la tradición cultural, sin embargo, nos confiere una forma de percibir la literatura en la cual el bosquejo de lo raro quedaba enmarcado en los libros no realistas. Campobello desencaja la mirada heredada potenciando una lectura que capta y construye escenas en las que lo real permanece como referente último ("esto ha sido") pero cuya interpretación entra ya en el ámbito de la autoría. La retórica que imprime a la stampa, elaborando la perspectiva y el detalle, confecciona un retrato con potencial retador, a base de distorsión y provocación. Un relato que impide al lector consumirlo únicamente como placer estético, y que obliga a ser leído como un texto social.

El potencial retador lo consigue a partir de la memoria fotográfica, que recoge los vestigios de esa rebelión en esa calle: inmortalizando pedazos de realidad, instantes eternizados y marcados por la elaboración de la perspectiva y el detalle, que dotan a la toma del significado personal. La marca de estilo es lo que diferencia a esta autora de los otros narradores, la creación de una forma propia de ver con el lenguaje. Escritura e imagen están imbricados en cada relato de la conflagración, en la que no se detiene en mostrarnos el mensaje inmediato u obvio de una visión

panorámica y asumida del evento, sino en los detalles que, de hecho, se han obviado, desapercibidos, en todo un ciclo novelístico sobre la misma. Como ya señaló Dennis J. Parle (1985:201), uno de los pioneros en el estudio de *Cartucho*: “A diferencia de otras novelas del subgénero [de la Revolución] la conciencia estilística y efecto son centrales al tema de la novela y la experiencia”.

Cartucho se escribe en 1929, ya habían tenido lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) conflictos que habían sido conocidos planetariamente a través de los reportajes de guerra, a través de las imágenes con las que la prensa o el cine podían hacer participar al mundo del desarrollo de las conflagraciones. El horror, la violencia, o las heroicidades de las contiendas se recogían en los periódicos o en cintas cinematográficas, como sucedió con la propia Revolución Mexicana.

La palabra de Campobello graba la imagen con signos verbales. *Cartucho* es el álbum familiar de la infancia, sus estampas componen una serie iconográfica sobre el sistema vital de su mundo, en el que cuenta la presencia de la madre, los hermanos, las vecinas, los soldados; tanto como la ausencia, la elipsis de la figura paterna... todo el retablo emocional y social de su momento elaborado a través de la retórica que compone la perspectiva de su mirada. Inmersa en una tradición de visualizar y narrar que va de lo ancestral indígena, o la plaza medieval castellana⁹ a lo colonial barroco; que cuenta tanto con la premodernidad popular como con el elitismo de las vanguardias contemporáneas a la obra.

Todas estas tradiciones intervienen en su escritura haciendo que, icónicamente, podamos hablar de cada texto como una representación. La autora presenta un juego de perspectivas que transmiten la realidad mediante una técnica nada mimética, sino arbitraria, que revisa el ayer e interviene, cuestionándolo, al mediatizar voluntariamente la construcción simbólica de la Revolución. La autora no niega la convención de la palabra como signo, por ello compone y descompone a su gusto el retrato que debería ser fiel reflejo, en cuanto a imagen, de la realidad tratada. Renuncia al mimetismo de la novela revolucionaria, que reproduce clichés del ayer. Ella los altera, descompone o tuerce a su antojo para crear un mundo en el que las cosas son representadas de manera más fiel, a pesar del artificio manifiesto. Nada es natural en las estampas de *Cartucho*, a pesar de la ingenuidad que el ojo de una niña parece sugerir, pero tampoco hay nada de natural en el relato histórico, a pesar de que se le quiera naturalizar desde el poder.

Iconográficamente, las perspectivas que adopta su mirada la

convierten en molesta e indecente: en este juego de aproximaciones y distanciamientos los seres humanos se transforman en chicharrones renegridos indiferenciados, en trozos de carne mugrosa, en muñecos, en changos... visiones terroríficas que el buen gusto consideraría no ya innecesarias, sino peligrosas. Todo ello sumado, además, al hecho de que la autora, en su alejamiento emocional, no recurre al melodrama, que sería bien recibido por un lector acomodado a tal apelación emotiva. Campobello salta todas las censuras impuestas a la mirada para hacer visible lo intolerable, para mostrar el horror sin el recurso a la lágrima. Elimina lo sentimental para conferirle otro tipo de emoción, la conmoción.

En *Cartucho* se aúnan la indagación emocional, la conmoción moral, y la espectacularidad estética, todo ello se lo permite adoptar la narrativa desde los márgenes, desde una vanguardia innovadora. Espectacularidad que propicia los excesos semánticos y los juegos provocadores heredados también de la tradición religiosa. Y aquí no se puede elidir la mirada barroca, cuyo desequilibrio, apertura, exceso y contorsión marca una manera de fabricación estética en la que cabe la fealdad como efecto. La autora busca sin dudar la reacción del espectador, una conmoción forjada en la fealdad indecorosa de lo inenarrable.

La narrativa de Campobello se opone al relato letrado de la Revolución como la fotografía al cine: la captura del instante, la eternización del momento, frente a la continuidad, al flujo de imágenes sintáctica y semánticamente ligadas en un texto fílmico o literario de larga duración. Los relatos de *Cartucho*, como si fueran fotografías, nos obligan a detener la mirada en cada texto, por su autarquía, que no sobrepasa los bordes de un marco único y diferenciado. La secuencia discontinua en que como en un álbum familiar se van sucediendo los relatos no borra la individualidad de cada retrato (Catalina Donoso, 2007; Gabriella de Beer, 2008; Kristine Vanden Berghe, 2012). Los hechos son puntuales y diferenciados, a pesar de pertenecer la misma etapa revolucionaria y de estar consolidados todos ellos por el mismo objetivo representacional de la Revolución. Sin embargo lo que ofrece esta autora es el detenimiento y la diferencia de cada escrito, cerrado en su marco de título y extensión. En su disposición atomizada en la que semánticamente el final del relato recoge el principio del mismo cerrando un círculo que forma una bala, un *Cartucho* de significado estético y político.

Así pues, la técnica narrativa confecciona el significante de una estética cuya base de efecto reside en el formato en el que se encuadra su contenido, que recoge puntualmente un hecho exclusivo. Este formato

nos lleva a explorar otro aspecto de la escritura de Campobello en comparación con la narrativa hegemónica de la Revolución. Y es que si en un análisis que contemple en el registro de la forma (basándonos en conceptos fotográficos de S. Sontag, 1977; R. Barthes, 1980; y M. Hirsh, 1997) las estampas de Campobello se oponen a la narrativa tradicional de tal Revolución como las imágenes audaces y escuetas se oponen al largometraje; en el ámbito del significado, en relación con la representación de la guerra y la experiencia del dolor, el formato sucinto de los relatos, tendría más que ver con la representación de la tortura que con la del combate. La narrativa de Campobello se opone al relato letrado de la Revolución como el concepto de tortura a la definición de guerra. Por ello la primera, la tortura, resulta ubicua en sus retratos.

En la humanidad, ambas, guerra y tortura, tienen por objeto infligir dolor (Scarry, 1994); y guardan los mismos objetivos, la gente y su civilización; pero, frente a la guerra, que es multitudinaria y general, la tortura es individual, sádica y directa, y más dramática, próxima y carnal. La tortura, como aparece en los relatos de *Cartucho*, convierte el dolor absoluto en poder absoluto mediante la dramatización escénica de su performance de autoridad, haciendo del dolor un espectáculo. Veamos, por ejemplo un párrafo de “El fusilado sin balas”:

Gudelio Uribe, enemigo personal de Catarino, lo hizo su prisionero, lo montó en una mula y lo paseó por las calles del Parral. Traía las orejas cortadas y, prendidas de un pedacito, le colgaban; Gudelio era especialista en cortar orejas a las gentes. Por muchas heridas en las costillas le chorreaba sangre. En medio de cuatro militares, a caballo, lo llevaban. Cuando querían que corriera la mula, nada más le picaban a Catarino las costillas con el marrazo. El no decía nada, su cara borrada de gestos, era lejana; Mamá lo bendijo y lloró de pena al verlo pasar.

Después de martirizarlo mucho, lo llevaron con el güero Uribe.

Y al igual que esta se suceden las estampas de tortura. La aparente ingenuidad de la voz narrativa, el juego pretendidamente inocente con el que se urde cada trama, en el que se teje o juega o construye cada narración no deja de ser un artefacto de comunicación, más falaz cuanto más auténtico se nos aparece, ya que una sobrecogedora presencia traumática envuelve los relatos: las espitas de ironía, crueldad y desafecto que parece mostrar el juego con la muerte muestran precisamente las vías de escape de ese texto incapaz de contenerse en un relato canónico exento del detalle doloroso o maligno. Incapaz de moderar el cuerpo del relato de manera ordenada, deja que las vísceras escapen de los cuerpos

y los órganos respiren por sí mismos fuera de sus bolsas. Todo ello en un exceso que consigue reproducir en cada retrato una metáfora de la nación incapaz de sujetarse a pesar de los intentos de suturar el cuerpo que con afán tan sanitario tiene el gobierno nacional: el cuerpo no puede ser único, cerrado, autocontenido y pleno. El cuerpo está abierto, los órganos se escapan o expelen, se retuercen por sí mismos o se sustituyen con prótesis doradas, como se muestra en los relatos de *Cartucho*.

El dramatismo de cada retrato se acrecienta por el carácter testimonial en el tono ingenuo y presencial que hace indiscutible su veracidad; se basa en el significado traumático que el lector sabe que los genera. Y se crea plásticamente mediante los recursos de la perspectiva vanguardista del enfoque y del color, que ilumina las figuras y las situaciones: sangre roja, ojos amarillos, vísceras rosadas, cuerpos negros y calcinados¹⁰. Veamos algunos ejemplos:

En el relato “Cartucho”

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

En “El Jefe de las Armas los mandó fusilar”

Allá en la Segunda del Rayo eran las diez de la noche, un tropel se acerca. Vienen unas sombras en pedazos y luego hechas una comitiva pasan frente a la puerta.

Llevaban tres reos. Los caballos hacían rendijas de luz sobre sus cuerpos, a abrirse las patas de los animales; sus siluetas parecían las más tristes.

En “Las águilas verdes”

El Guachi levantó la mano, quiso hablar pero no le hicieron caso. Insistió y fue inútil. Dijo a gritos: “Un hombre que va a morir tiene derecho a hablar”, pero no se lo permitieron. Tiró con fuerza la vieja del cigarro de macuchi, ésta fue a caer sobre el cercado. Extendió su sarape, se levantó la forja, dejó descubierta su frente, parecía como si se le fuera a sacar un retrato –las cámaras de los rifles de descompusieron la postura-. Cayó pesadamente sobre su sarape gris de águilas verdes. La tropa se movió; todos volvieron la cara al bulto gris que se quedaba allí tirado, apretando contra el suelo las palabras que no le dejaron decir.

En “Las tripas del general Sobarzo”:

[...] vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si tuvieran punta. “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo” [...]

La plástica y metafórica representación de los órganos, de los cuerpos o de las poses conmociona al lector, que observa la destrucción de la estampida revolucionaria. Emoción y conmoción de una estética que renuncia al equilibrio. La belleza de la Revolución es convulsa, al igual que los textos de *Cartucho*, como una imagen barroca exhibe un eje sobre el que sostiene el retablo abigarrado de conceptos estridentes, que captan nuestra mirada. Frente al cliché de la representación revolucionaria costumbrista se despliega la vanguardia.

Esta autora, que se percibe como la encarnación misma de la Revolución (elige nacer con la misma), hace que el dolor de la Revolución se corporeice en su obra. Del mismo modo que en *Cartucho* abundan las imágenes concretas para representar conceptos abstractos (así, la vejez de un personaje se expresa por medio de una frase como “que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer” en el relato “El Kirilí”) (Kristine Vanden Bergh, 2012), el dolor se expresa emblemáticamente con recursos plásticos que provocan el espanto.

El espanto vital se transmuta en espanto visual. Al igual que en una experiencia masoquista la sutura de boca o esfínter emblematiza el afán de plenitud de sujeto único y autocontenido por medio de esta representación en el mundo de lo concreto (Deleuze y Gattari, 2002). De esa misma manera, en el mundo de lo que se ve y se toca, Campobello concretiza el sufrimiento abstracto en vísceras y tortura. Probablemente, conocer las miserias de su vida durante los años de la contienda nos produciría espanto: el horror que nos produce su plasmación simbólica en *Cartucho*.

Esta hipótesis afecta al texto en distintos niveles: en el registro de lo privado, el trauma que genera el relato se cosifica; en el terreno de lo artístico, las imágenes estridentes, que muestran primeros planos del horror de la guerra, retan a la concepción de la literatura como belleza

y ficción; y, a nivel social, muestran la imperfección de aquello que se pretende suturar en el imaginario nacional: las heridas supuran y rompen el homogéneo panorama posrevolucionario oficialmente imperante.

Las estampas aparecen pobladas por órganos desplazados de la corporeidad¹¹ de un ser humano. Las tripas, la mano, la oreja, el ojo, el colmillo de oro, no necesitan del sujeto para desatar toda una cadena de reacciones en el lector, creando el terrorífico significado de lo que Slavoj Žižek (2006) podría denominar un órgano agente. De repente nos muestra cruelmente como la persona se reduce a la combinación de varios elementos anatómicos. La unicidad, la trascendencia, la agencia, la espiritualidad del ser humano queda filosóficamente destruida cuando atisbamos que no es más protagonista que una de sus vísceras. La perspectiva que enfoca el detalle, y hace de un órgano el núcleo del relato, descompone la tradición cultural de percibir al ser humano como una totalidad, un cuerpo contenedor de alma. El efecto de estas determinadas tomas altera la manera tradicional de percibir y por tanto de valorar la realidad, incluso formando un collage vanguardista (T. Weimer, 2010). Es un cuestionamiento de la ontología y trascendencia del ser humano que resulta inquietante y crítica. Crítica que también atañe al cuestionamiento nacional como estado sin fisuras, continente único: el cuerpo nacional, como el cuerpo de los retratados no existe como tal, está destruido, desmembrado, no hay un México, no hay un *ser mexicano*. Frente al fetichismo que siente la mirada por el individuo completo (Deleuze y Guattari, 2002), experimenta repulsa por un texto retador en el que la incongruencia de la escena convierte a las partes en totalidades. La autora, obstinadamente, se empeña en demostrar que hubo una Revolución, explosión, dispersión, que convirtió a los sujetos en objetos. Obstinadamente muestra como la creencia de una nación democrática totalizadora es una construcción banal y vulnerable, en la que no cabe la recomposición, la recuperación del cuerpo social traicionado: solo quedan fragmentos irreconciliables.

El significante en los relatos de *Cartucho* se ve afectado igualmente por el significado fragmentario y disperso: los textos son elementos sueltos, partes que autónomamente se definen como escenas memorables dentro del prolongado movimiento revolucionario. La obra no es un todo que contiene a los elementos, son los elementos los que trascienden por sí mismos sin dejarse atrapar por el afán totalizador de la ideología hegemónica. Campobello destruye la jerarquía del cuerpo social, del cuerpo canónico, mediante los cortes violentos que atomizan cada estampa

mostrando la imposibilidad de trascendencia o visión teológica de la unicidad. Contra la totalización, contra el monopolio de interpretación.

NOTAS

1 “La centauro del norte” le gustaba llamarse, en honor a Pancho Villa, apodado “El centauro del norte”. Campobello, según lo manifiesta en sus libros y entrevistas, se identifica con las premisas revolucionarias villistas, lo que se transmite en su producción, en la que la Revolución está presente. Sus libros: *Francisca Yo!* México D.F.: LIDAN, 1929. *Cartucho; Relatos de la lucha en el Norte de México*. 1ª ed. México: Ediciones Integrales, 1931. *Las Manos De Mamá*. México D.F.: Editorial Juventudes de Izquierda, 1937. *Ritmos Indígenas De México*. México: S.N., 1940. *Apuntes Sobre La Vida Militar De Francisco Villa*. México: E.D.I.A.P.S.A., 1940. *Tres poemas*. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1957. *Mis Libros*. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1960, tratan, al igual que sus artículos periodísticos, de la Revolución, del momento histórico de la Revolución, o de los personajes que la vivieron.

2 Maximato es la época en la que Plutarco Elías Calles, erigido en “Jefe Máximo” del partido que fundaría al inicio del mismo periodo, Partido Nacional Revolucionario (PNR), consolidaría su liderazgo sobre las presidencias sucesivas de Emilio Portes Gil (dic 1928- feb 1930), Pascual Ortiz Rubio (feb 1930-sep 1932), y Abelardo L. Rodríguez (sep 1932-nov 1934), hasta 1936, con el cuarto presidente, Lázaro Cárdenas, en el poder (1934-1940).

3 Elena Poniatowska señala que Campobello “escribe en los veinte, cuando México es espléndidamente creativo y atrae a muchos intelectuales de otros países. Llegan escritores de la talla de D. H. Lawrence autor de *The plumed Serpent* y *Mornings in Mexico*, John Dos Passos, y un poco más tarde, Hart Crane [...] Jean Charlot, Pablo O’Higgins, Emily Edwards, sin hablar de los arqueólogos y antropólogos que se fascinaron con el mundo maya y azteca. Malcolm Lowry escenificó en Cuernavaca su mejor novela, *Bajo el volcán*.” (2000: 146). También menciona las estadías de Maiakowski, Eisenstein o André Breton.

4 Prólogo a *Mis libros*, en *Obra reunida*, 2007: 343.

5 La segunda edición de la obra, en 1940 estaría a cargo de su dilecto colaborador y amante Martín Luis Guzmán. Escritor y editor sumamente meticuloso, interviene en el texto tanto a nivel formal como semántico: añadiendo convencionalismos, moderando el tono popular, elaborando un lenguaje con fuerza virgen en su edición primigenia, o limando significados que, en pro de concepciones canónicas, los privan de nuevas acepciones.

6 En referencia al conocido debate iniciado por Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. El 21 de diciembre de 1924 Jiménez Rueda publica en El Universal un artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana” en el que acusa a la literatura mexicana de no dar cabida al “ambiente masculino de contiendas” con sentencias como las siguientes: “[...] El tipo de hombre

que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” “Extraño verdaderamente me parece que en catorce años de lucha revolucionaria no haya aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las situaciones del pueblo en todo ese periodo de cruenta guerra civil [...]” (p.3) Contestado por Monterde en el mismo periódico el 24 de dic de 1924 “Existe una literatura mexicana viril” en la que afirma que sí se escribe una literatura viril, poniendo como ejemplo *Los de Abajo*, e indicando que es la falta de crítica y difusión lo que hace que dicha producción no sea conocida. Son varios los intelectuales, y autores *estridentistas* y *Contemporáneos* que se suman a la polémica.

7 Sirvan algunos ejemplos sobre el sentir de la época: tenemos, por una parte que, en 1931, año en que se publica *Cartucho*, se estrena la reivindicativa obra de teatro *La Raza de Bronce*, y Diego Rivera pinta los murales del Palacio Nacional. Ese mismo año se rueda *¡Qué viva México!* película inconclusa de Sergei Eisenstein cuyo proyecto y filmación cambiarán la percepción sobre el indio mexicano hacia la digna profundidad con que la dota la cámara del cineasta soviético. La esencia del ser mexicano se había convertido en el objeto de búsqueda y culto del pensamiento nacional según lo demuestra la obra seminal de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), como ejemplo de una época de indagación patria. También en 1931 se realiza la primera película sonora del cine mexicano, la significativa *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, basada en la novela homónima de Federico Gamboa. En su producción participaría Fernando de Fuentes, director de *El compadre Mendoza* (1933), la primera cinta mexicana de tema revolucionario, basada en el famoso cuento de Mauricio Magdaleno. Fernando de Fuentes también dirigió *¡Allá en el rancho grande!* (1936), película fundadora del fructífero género de la comedia ranchera, marca mexicana de exportación. La comedia ranchera, inicia, en verdad, la popularización de cierta imagen de México, pero también la visión burguesa y superficial del profundo ímpetu de búsqueda nacional que imprime la Revolución en el pensamiento y la cultura de masas.

8 Aunque los recientes estudios sobre el testimonio cuestionan la verdad de la imagen, pues toda imagen está intervenida, a pesar de su imitación, y la mayoría de los testigos no llevaron cámara consigo, según señalan Frances Guerín and Roger Hallas en la introducción a el libro editado por ellos *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London & New York: Wallflower Press, 2007.

9 Respecto a la tradición oral, Dennis J. Parle también incide en la intencionalidad estética de conseguir la oralidad en la forma, mediante técnicas de repetición, ritmo, etc... semejantes a la rima asonante de arte menor, del género popular del corrido. *Ibid.* 209. Valeska Strickland Nájera (*op. cit.*) estudia los fenómenos fonéticos, el diminutivo, mexicanismos, etc.. que tan acertadamente utiliza Campobello para representar el habla popular del soldado campesino.

10 Nellie Campobello estuvo en contacto con los estridentistas mexicanos,

de hecho, Germán List Arzubide, el poeta estridentista, será quien publique *Cartucho*. Adalbert Dessau explica que la impresión de los brutales hechos que narra “es mayor aun por la técnica surrealista-ultraísta de la autora” en *La novela de la Revolución Mexicana*, México: FCE, 1972/1ª ed. en alemán 1967. p. 347.

11 Debemos, además, tener en cuenta que, como bailarina y coreógrafa, el cuerpo adquiere una relevancia vital para Campobello, según señalan Blanca Rodríguez (1998); y Laura Cázares (2006).

OBRAS CITADAS

Aguilar Mora, Jorge (2000) (prólogo) *Cartucho; Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, D.F.: Ediciones Era.

Azuella, Arturo (1963). *La Novela de la Revolución Mexicana*. 4ª ed. Madrid; México; B. Aires: Aguilar.

Beer, Gabriella de (2008). “Biografía, autobiografía y ficción: El caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello.” *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante* “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”. 11: 42-8.

Brushwood, J. S. (1973). *México en su novela*. México D.F.:FCE.

Campobello, Nellie (2000). *Cartucho; Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, D.F.: Ediciones Era.

(2007) *Obra Reunida*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Carballo, Emmanuel (1985). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México D.F.: Ediciones del Ermitaño.

Castro Leal, Antonio (1960). *La novela de la Revolución Mexicana*: Selección, Introducción General, Cronología Histórica, Prólogos, Censo de Personajes, Índice de Lugares, Vocabulario y Bibliografía. México: Aguilar.

Cázares Hernández, Laura, et al.(2006). *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. 1ª ed. Toluca; Ciudad de México:Universidad Iberoamericana: Tecnológico de Monterrey; Conaculta-Fonca.

Deleuze y Guattari (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.

Dessau, Adalbert (1972). *La novela de la Revolución Mexicana*, México: FCE.

Donoso, Catalina (2007). “Retrato Hablado: La austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello.” *Revista de crítica literaria latinoamericana*.66: 173-86.

Faverón-Patriau, Gustavo (2003). “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello” *Mester*, 32(1).

Frye, Northorp (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila editores.

Guerin, F. & Hallas, R. (2007) (EDS.) *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London & New York: Wallflower Press.

Glantz, Margo (2007). *Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?*. 1ª ed. 4 Vol. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica [et al.].

_____. (2003) "Vigencia De Nellie Campobello." *Anales de literatura española*. 16: 185-201.

Hurley, Teresa M. (2003). *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*. 197 Vol. Woodbridge, Suffolk, UK ; Rochester, NY: Tamesis.

Keizman, Betina (2011). "Los conflictos de la representación del otro en dos novelas de la Revolución mexicana", en *Mexique: mythes, tabous, stéréotypes au carrefour des identités*, *Amerika*, n° 4.

La Capra, Domenik (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Linhard, Tabea Alexa (2005). *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia, Mo.: University of Missouri Press.

_____. "A Perpetual Trace of Violence: Gendered Narratives of Revolution and War." *Discourse* 25.3 (2003): 30-47.

Matthews, Irene (1997). *Nellie Campobello: La Centaura del Norte*. 1ª ed. México, D.F.: Cal y Arena.

Menton, Seymour (1990). "Las cuentistas mexicanas En la época feminista, 1970-1988." *Hispania* 73.2: 366-70.

Oyarzún, Kemy (1996). "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: "Las manos de Mamá", de Nellie Campobello." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 43: 181-200.

Parle, Dennis J. (1985). "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Cartucho*", *Kentucky Romance Quartely*, Vol. 32, n° 2, pp. 201-211.

Parra, Max (1998). "Memoria y guerra en "Cartucho" de Nellie Campobello." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47: 167-86.

_____. (2005) *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. 1ª ed. Austin: University of Texas Press.

Poniatowska, Elena (2000). *Las siete cabritas*. Tafalla etc.: Txalaparta.

Portal, Marta. *El proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

Pratt, Mary Louise (2004). "Mi Cigarro, Mi Singer y La Revolución Mexicana: La voz corporal de Nellie Campobello." *Revista iberoamericana*. 206: 253-74.

Pulido Herráez, Begoña (2011). "Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", en *Latinoamérica. Revista de Estudios latinoamericanos*, México, 1, pp. 31-52.

Ramos Villalobos, Roxana G.(2002) *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*. México D.F.: Instituto Politécnico Nacional.

Rand Morton, F. (1949). *Los novelistas de la revolución mexicana*. México D.F.: Editorial Cultural.

Rodríguez, Blanca (1998). *Nellie Campobello: Eros y Violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Strickland Nájera, Valeska (1980). *La obra de Nellie Campobello*. PhD Dissertation (DAI 41 [1980]:2626A) Northwestern University, Evanston, Illinois. (Ann Arbor, MI: UMI).

Suárez, Mariana L. (2011). "La nación fusilada: una lectura de Cartucho, de Nellie Campobello". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, n° 14: 47-62.

Tola de Habich, Fernando. "Nellie Campobello: Cartucho". Mi trato con los fantasmas. Tola-tola.blogspot.mx, 8 ago 2014.

Vanden Bergh, Kristine (2012). ""Cartucho", De Nellie Campobello, Antecedente primitivista de "Pedro Páramo". *Nueva revista de filología hispánica* 60.2: 515-39. .

_____. (2013) "Homo Ludens" en la Revolución: Una lectura de Nellie Campobello. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; México, D.F.: Vervuert; Bonilla Artigas Editores.

Vargas Valdes, Jesús, y Flor GARCÍA RUFINO (2004). "*Francisca Yo!*", *El libro desconocido de Nellie Campobello*. Ciudad Juárez México: Nueva Vizcaya Editores: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

_____. (2013) *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, Chihuahua, Biblioteca chihuahuense.

Weimer, Tanya (2010). "Las Imágenes Barajadas En "Cartucho" de Nellie Campobello." *Cuadernos Americanos: Nueva Epoca* 4.134: 103-23.

Zizek, Slavoj (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia: Pretextos.