



ISBN: 9786073044752

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE LA
UNIVERSIDAD Y LA EDUCACIÓN

Martínez Gutiérrez, J. (2020). Nellie Campobello como figura de la Revolución: testimonio de supervivencia y educación en la primera mitad del siglo XX. En M. Zabalgoitia Herrera, E. Ritondale y E. C. Vallejo Grande (Coords.), *Culturas de género, nación y educación en México (siglos XIX y XX)* (pp. 63-88). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.

Nellie Campobello como figura de la Revolución.
 Testimonio de supervivencia y educación en la primera
 mitad del siglo xx*

Josebe Martínez Gutiérrez

BIOGRAFÍA E HISTORIA

Según muestran los libros y biografías de Nellie Campobello, la “Centaura del Norte” se percibía a sí misma como la encarnación pura de la lucha revolucionaria que había engendrado al nuevo México,¹ mientras que *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; sólo existen órganos sin cuerpo.

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

* Este trabajo constituye una versión actualizada y revisada del artículo publicado en 2016: “*Cartucho* de Nellie Campobello: la Revolución enmascarada frente a la rebelión de los órganos sin cuerpo”, *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 83, pp. 140-161.

1 Le gustaba llamarse la “Centaura del Norte” en honor a Pancho Villa. Campobello, según lo manifiesta en sus libros y entrevistas, se identifica con las premisas revolucionarias villistas, lo que se transmite en su producción. Sus libros *¡Francisca yo!* (1929), *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931), *Las manos de Mamá* (1937), *Ritmos indígenas de México* (1940), *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), *Tres poemas* (1957), y *Mis libros* (1960), tratan, al igual que sus artículos periodísticos, de la Revolución, ya sea del periodo histórico o de los personajes que la vivieron.

Nellie (1900-1986) tenía 31 años, aunque resulta muy difícil saber la verdad sobre ella, si por verdad se entiende un registro de datos objetivos o testimonios autobiográficos, porque aquellos que preguntaban —en ese momento y a lo largo de su vida— obtenían la respuesta fluctuante que las circunstancias requirieran (y así lo muestran las entrevistas de Strickland, 1980; Carballo, 1985; Mathews, 1997).²

Seguramente, en una sociedad establecida, asentada, con una historia reciente menos agitada que la mexicana, le hubiera sido más difícil acceder a los ámbitos 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 en los clanes que la acogían y le permitían inventarse un padrastro 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, 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 éste como Jefe Supremo de la Revolución sobre cuatro presidentes consecutivos.³ Años en los que a la difícil

2 Según consta en los libros de la iglesia de Villa Ocampo, estado de Durango, Francisca Luna (Nellie Campobello) nació el 7 de noviembre de 1900, pero esto no se supo hasta 1991, cuando llevaba muerta algunos años, porque toda su vida sostuvo que había nacido en 1909: bonita fecha, en vísperas de la Revolución. Tan nueva como el nuevo México, tan joven como la moderna era. A nivel vital, es la fecha en la que la familia llega a Parral, la patria villista que reflejaría en *Cartucho*. En alguna ocasión retrasó el año de su nacimiento a 1913, esto se debió a que cambiaron las tornas revolucionarias, o a que, ya de mayor, se le escatimaban años de juventud (en el mundo de la danza, por ejemplo) para poder seguir siendo quien era. Con respecto a la fecha de su muerte el acta de defunción, en Progreso de Obregón, estado de Hidalgo, data del 9 de julio de 1986.

3 Se le conoce a esta época como el Maximato. Plutarco Elías Calles, el Jefe Máximo del PNR (que fundó al inicio de dicho periodo) consolidaría su liderazgo sobre las presidencias sucesivas de Emilio Portes Gil (diciembre de 1928-febrero de 1930), Pascual Ortiz Rubio (febrero de 1930-septiembre de 1932), y Abelardo L. Rodríguez (septiembre de 1932-noviembre de 1934), hasta 1936, con el cuarto presidente, Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien lo expulsó del país.

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 estadounidense de 1929 mostrara la dependencia mexicana del vecino país del norte, forzando toda una serie de medidas intervencionistas en el ámbito económico. La Revolución parecía alcanzar algunos de sus mejores logros en el ámbito cultural, pues la lucha tuvo como consecuencia un México espléndidamente creativo,⁴ de poderosa repercusión internacional.

Desde 1914 había ganado la partida presidencial el constitucionalismo, en una línea que castigaría al villismo, 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 sólo fue rescatada del olvido para ser denostada.

El propio general y senador Jesús Agustín Castro, personaje que le garantizaba una vida cómoda a Nellie Campobello en esas fechas, 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 éste cayó en desgracia por oponerse a la candidatura de Obregón en 1920 (Vargas y García, 2013).

En estas circunstancias escribe *Cartucho*. Para entonces Nellie ya había entrado de lleno en el mundo de la cultura, dedicando su vida a la danza y a la escritura. No importaba cómo debía llamarse,

4 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 estadias de Maiakowski, Eisenstein o André Breton.

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. En ese periodo renovó la concepción de este arte en México, partiendo de lo esencial: la búsqueda de lo mexicano.

En 1931 publicó *Cartucho* y, como Campobello indica en el prólogo a *Mis libros*:

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 (2007: 343).

Las críticas y el silencio que acogieron su obra provocaron que Nellie se dedicara definitivamente al mundo de la danza, aunque nunca dejó la creación literaria. Recuperó, elevando a categoría artística, los bailes autóctonos de México, expresión nativa de las diferentes regiones del país que recorrió junto a su hermana Gloria, para buscar, conocer y mostrar al mundo su folklor, como consta en su libro *Ritmos indígenas*, de 1940. Además, creó numerosas coreografías para la Escuela Nacional de Danza y para el Ballet de la Ciudad de México (fundado por Gloria, Nellie, Guzmán y Orozco).

La segunda edición de la obra, en 1940, estaría a cargo de Martín Luis Guzmán,⁵ una de las más relevantes figuras de la literatura mexicana, a quien había conocido mucho antes, a su llegada a la Ciudad de México, cuando era director del periódico *El Mundo* y ella acudió a la redacción para anunciar la venta de “un automovili-

5 Publicado en la editorial EDIAPSA, propiedad de Martín Luis Guzmán y Rafael Giménez Siles.

to rojo, de carreras, con dos motores, que un tío rico me compró en Laredo, Texas” (Carballo, 1985: 410); Nellie contaba con desenfado la historia del tío rico de Laredo, sin importarle si resultaba creíble.

Lo importante de la anécdota es que con el también norteco Martín Luis Guzmán, y a pesar de que él era un hombre casado, mantuvo una relación sentimental que duraría hasta la muerte de éste en 1976. Guzmán colaboró en la segunda edición de *Cartucho* y en *Apuntes sobre a la vida militar de Francisco Villa*, en 1940. La carrera profesional de Campobello estuvo unida a la figura de Martín Luis Guzmán, en años de intensa labor cultural. Su muerte provocó el declive definitivo, tanto laboral como anímico, de Campobello. En lo profesional porque, perdido todo el apoyo del INBA e incluso coaccionada por este órgano, se vio sujeta a numerosos pleitos al negarse a cesar en su cargo. Y en lo personal porque, dada la soledad en que se encontraba después de la muerte de sus hermanos, especialmente de Gloria, y la jubilación o deceso de colaboradores y amigos, dos de sus antiguos bailarines lograron aislarla y controlarla, apropiándose paulatinamente de la obra y luego de la vida (e incluso de la muerte) de Nellie. Se trasladaron a vivir con ella a la casa de la calle Ezequiel Montes, fiscalizando su existencia y hacienda, manteniéndola en condiciones de sometimiento inhumanas. En 1985 fue la última vez que se vio públicamente a Nellie Campobello y se debió a una requisitoria judicial puesta por familiares y amigos ante las sospechas de que se hallaba secuestrada por sus sirvientes. Apareció a instancias judiciales custodiada por ellos y volvió de nuevo a su casa.

Doce años después se creó el comité ¿Dónde Está Nellie?, que promovió el requerimiento oficial de su búsqueda a través de la CNDH y la implicación del sistema judicial. Ya en 1995, en Villa Ocampo, localidad natal de nuestra autora, se había creado el Comité Pro-Rescate de la Vida y Obra de Nellie Campobello, que presentó una denuncia penal en el estado de Durango, que obligaba a comparecer a los presuntos secuestradores. No obtuvieron respuesta de la PGJ del Distrito Federal.

En diciembre de 1998, en el Registro Civil de Progreso de Obregón, estado de Hidalgo, tras indagatorias de la CNDH, se descubrió un acta de defunción a nombre de Francisca Moya Luna, fallecida el 9

de julio de 1986 a consecuencia de paro cardio-respiratorio, insuficiencia cardíaca y mala absorción intestinal. Constaba también que quien había declarado la muerte fue Claudio Fuentes Figueroa, el mismo que había ocultado su muerte 12 años. En el panteón Dolores, de Progreso de Obregón, encontraron una tumba en cuya lápida podía leerse “F. M. L. N. C. M. Francisca Moya Luna-Nellie Campobello Morton 9 de julio-1986”.

Los restos de Nellie Campobello fueron trasladados desde el mencionado municipio de Hidalgo a Villa Ocampo en el avión del gobernador de Durango, para ser enterrados en su pueblo natal.

EL TESTIMONIO DE NELLIE CAMPOBELLO

El testimonio es para Campobello un acto didáctico y pedagógico. Es, además, un acto contracultural, en el sentido de que testificar es 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.

La pedagogía del testimonio se sale de los parámetros académicos o convencionales. Apela, precisamente, a la otredad, a la pedagogía del otro, del que no puede hablar en la representación, del subalterno.

En la tradición testimonial de América Latina, en la estela que marcan los estudios fundamentales, entre otros, el de Berveley y Achugar (2002), el testimonio es la forma genuina de prácticas culturales marginadas por el canon, las no canónicas, que, sin embargo, han dado algunos de los frutos más válidos de la creación hispanoamericana. Además, su cualidad es de ser la voz amplificadora de la comunidad.

Los traumas individuales y colectivos pautan al unísono la obra de Campobello, 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 sentimen-

tales. 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 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 los 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 en este carácter de la obra, o hacen hincapié en dicha faceta (Oyarzún, 1996; Parra, 1998; Poniatowska, 2000; Hurley, 2003; Beer, 2008; Suárez, 2011; 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 (Frye, 1977; La Capra, 2005). Campobello actúa como un agente provocador, nunca 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* (2000): “A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”.

Faverón-Patriau (2003) y 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 alude a la versión auténtica y popular (“Mi tío abuelo [...] narra como si fuera un cuento” [2019: 229]), en el prólogo a *Mis libros* señala sobre las novelas de la Revolución que “estaban plagadas de leyendas o composiciones truculentas [...] engendros diabólicos” (2007: 352), emparentadas con los “calumniadores organizados” (2007: 340).

Jorge Aguilar Mora 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 éstas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo el sentido” (2000: 6).

Obviamente, el sintagma “cuentos verdaderos” viene asociado a la autenticidad simbolizada en la 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 imprime al adjetivo *verdadero* en su producción: factor de causalidad esencial en su vida y obra, según se desprende de ésta (y manifiesta reiteradamente en sus entrevistas a Strickland, 1980; Carballo, 1985; 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.

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 de la segunda edición se mantiene fiel al libro de la princesa, el epígrafe no disientiría de los escritos elididos. No obstante, sí supondría un distanciamiento del lenguaje vanguardista que muestran los textos preliminares (ya no estaba de

moda en 1940) pero, por supuesto, no de su espíritu: según señala en “Integrales”, *Cartucho* supondría “un desafío a los escritores que con el membrete de ‘realidad’ fotografían los reportajes de segunda mano que escupen rotativas mercenarias” (2011: s. p.). De igual manera en el “Inicial”, Campobello indica cómo las crónicas de sus fusilados “Parecían cuentos. Pero no son cuentos” (2012: IV). Serían los “cuentos verdaderos” de la segunda edición.⁶ Faverón-Patriau (2003) afirma que la autora no intentaba distinguir epistemológicamente entre testimonio y ficción, sino establecer una frontera moral entre la voluntad de reflejar la historia, por un lado, y la intención de victimizarla en manipulaciones partisanas, por otro.

Manifestaciones partisanas que pertenecen a la historia revolucionaria, necesarias porque servían de pilar discursivo al poder gubernamental, pero molestas en cuanto a que tenían la potestad de cuestionarlo constantemente, por lo que entraron en juego las manipulaciones victimizadoras que hacían que la producción cultural sobre la Revolución derivara hacia su mitificación, no hacia 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 ponderada como “viril”,⁷ frente a las otras producciones. La conflagración sigue estando presente,

6 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, intervino en el texto tanto a nivel formal como semántico: añadió convencionalismos, moderó el tono popular, elaboró un lenguaje con fuerza virgen en su edición primigenia, o limó significados que, en pro de concepciones canónicas, los privan de nuevas acepciones.

7 En referencia al conocido debate iniciado por Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, el 21 de diciembre de 1924, el primero de ellos publicó en *El Universal* un artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana”, en el que la acusó 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

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 que la hubiera provocado se somete a un proceso de vaciado, hasta lograr, primero, la masa homogénea que sustantiva al poder y, paulatinamente, conformar una insustancialidad consumible convertida en comedia ranchera.⁸ 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 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 el tercero, que

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). A esto contestó Monterde en el mismo periódico, el 24 de diciembre, con el artículo "Existe una literatura mexicana viril", en el 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.

- 8 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 *¡Que 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*, de 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*, de 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!*, de 1936, película fundadora del fructífero género de la comedia ranchera, marca mexicana de exportación. Este género 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.

la Revolución no debía ser un señuelo manejado por el poder para evitar enfrentar los asuntos políticos de manera justa.

En ese contexto, la literatura de la Revolución, guiada por el *ethos* del liderazgo oficial, era producida por prohombres o intelectuales patrios, de uno u otro calado, pero 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 le 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, pero tampoco podía renunciar a ellos porque había surgido precisamente de ahí. Si al comienzo de la propia insurrección ésta se encontraba ausente de la producción literaria, poco después absorbería el interés del discurso hasta quedar neutralizada.

Las novelas de la Revolución se escriben desde la Revolución institucionalizada. Son obras que, años después del embate bélico, tratan de poner en papel lo que fue 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 siglo xx, el corte es muy tradicional. No incorpora 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, etcétera. Lo novedoso fue la materia. ¿Qué duda cabe de que los años treinta parecían 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 de la Revolución fue un elemento de conexión y cimentación fundacional. La novela crea un tejido de sensibilidad cultural hacia ese pasado reciente, poniendo en claro sus logros, fracasos y valores; postulando, además, 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 e 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, por medio 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 en la prensa escrita así como en fotografías y en el cine, por lo general mantiene, 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 sobre dicho fenómeno social en los cauces de una semántica guiada por modelos formalmente canónicos. La reflexión o la interpretación de los hechos 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, tendría por causa 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. Y en segundo, que la escritura, como signo convencional y arbitrario, por muy realista que se presente, es percibida, por lo común, como menos susceptible de *imitatio naturae* 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 autoría.⁹

La ciudadanía mexicana llegaba al referente de la Revolución a través de las distintas memorias y relatos sobre la misma, los cuales, como hemos mencionado, en líneas generales adoptaban una imagen estereotipada, generalizadora y consensuada con la que debía 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 el poder la presenta, 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 sobre 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 las palabras de Campobello. En cambio, su visión vanguardista, desmitificadora y audaz, se resuelve como una versión de la verdad histórica, no como una manipulación de ésta.

EL ESPECTÁCULO DE LOS ÓRGANOS SIN CUERPO

La estrategia representacional de Campobello le permite un acceso distinto al referente, una aproximación a la realidad que entronca

9 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 Guerin y Roger Hallas en la introducción al libro editado por ellos, *The image and the witness. Trauma, memory and visual culture* (2007).

con otras formas de expresión, como la performatividad del trauma, la imaginería icónica o, más estrictamente, la estética del espectáculo. Ella es quien inicia con sus instantáneas los “espectáculos de la Revolución” como forma de narrarla, 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 el proceso revolucionario.

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 narrador de “Los funerales de la Mamá Grande”, obra fundacional de Macondo, de García Márquez. Jorge Aguilar Mora (2000), en su entusiasta prólogo a *Cartucho*, señala que *Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho*. Rodríguez (1998) indica que Nellie Campobello rescata el pretérito y lo presenta bajo un nuevo lenguaje, el de la conversación familiar y de 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, sólo recurre a su mundo; no necesita emularlo como lo hubieron de hacer otros autores educados. De hecho, es mucho más veraz, por genuino, el de *Cartucho* que el lenguaje forzado que emplea la autora, por ejemplo, en el prólogo a *Mis libros*, donde las pretensiones literarias conllevarían una afectación poco plausible.

Aguilar Mora (2000), que ha ahondado 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 a la oralidad 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; 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 Pratt (2004). Una memoria fuera del tiempo fechado: los personajes sólo 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 Vanden Berghe (2012).

Así, en *Cartucho*, en su narrativa del espectáculo, podemos apreciar que lo bello o lo feo que percibió la vista se sublima 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, 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 forma de plasmar el ayer nacional como espectáculo, a través de una estética y retórica del terror que, alejándose de lo be-

llo, logra conmocionar mediante la narración de lo sublime, de lo intolerable, podría tener en los grabados de Posada su equivalente plástico (Rand, 1949), y a sus predecesores en la tradición occidental en Burke, dentro de la escritura, o en Francisco de Goya, en la pintura. El político y filósofo irlandés Edmund Burke (1729-1797) narra la Revolución Francesa alrededor del espectacular aguillotamiento 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. Una mirada que entronca con Leonardo da Vinci y su intencionalidad dramática al pintar el fragor de la batalla; con los movimientos agónicos de los caballos de los frisos atenienses o la descripción de Héctor en la *Iliada*; 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 Tezozómoc, 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 inefables abusos cristianos sobre la población indígena americana.

Pese a todo lo anterior, la tradición cultural 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, con base en la 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 Parle, 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” (1985: 201).

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 castellana,¹⁰ 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

10 Respecto de la tradición oral, Parle (1985: 209) también incide en la intencionalidad estética de conseguir la oralidad en la forma, mediante técnicas de repetición, ritmo, etcétera, semejantes a la rima asonante de arte menor, del género popular del corrido. Valeska Strickland Nájera (1980) estudia los fenómenos fonéticos, el diminutivo, los mexicanismos, etcétera, que tan acertadamente utiliza Campobello para representar el habla popular del soldado campesino.

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 de 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 le 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 marcan una manera de fabricación estética en la que cabe la fealdad como efecto. La autora busca, sin duda, 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. En una secuencia discontinua, como en un álbum familiar, se van sucediendo los relatos y no borra la individualidad de cada uno (Donoso, 2007; Beer, 2008; Vanden Berghe, 2012). Los hechos son puntuales y diferenciados, a pesar de pertenecer a 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 el registro de la forma, las estampas de Campobello se oponen a la narrativa tradicional revolucionaria 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.

La tortura, como aparece en *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. Él 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 (Campobello, 2000: 62).

Y al igual que ésta, se suceden las estampas de la tortura. La aparente ingenuidad de la voz narrativa, el juego pretendidamente inocente con el que se urde cada trama, en el que se teje, juega o construye cada narración no deja de ser un artefacto de comunicación, más falaz cuanto más auténtico nos parece, ya que una sobrecogedora presencia traumática envuelve los relatos: las espitas de ironía, crueldad y desafecto, que parecen mostrar el juego con la muerte, nos enseñan, precisamente, las vías de escape de ese texto que no puede contenerse en un relato canónico exento del detalle doloroso o maligno. Incapaz de moderar la narración 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, que no puede sujetarse a pesar de los intentos de sutura que con afán tan sanitario lleva a cabo el gobierno nacional: el cuerpo no puede ser único, cerrado, autocontenido y pleno. Está abierto, los órganos se escapan o expelen, se retuercen por sí mismos o se sustituyen con prótesis doradas, como se muestra en *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. Asimismo, 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 calcinados.¹¹ Veamos algunos ejemplos.

11 Nellie Campobello estuvo en contacto con los estridentistas mexicanos, de hecho, el poeta Germán List Arzubide será quien publique *Cartucho*. Adalbert Dessau explica que la impresión de los brutales hechos que narra "es mayor aún por la técnica surrealista-ultraísta de la autora" (1972: 347).

En “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 (Campobello, 2000: 47-44).

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, al abrirse las patas de los animales; sus siluetas parecían las más tristes (Campobello, 2000: 107).

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 le 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 (Campobello, 2000: 109).

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 Sobrazo” (Campobello, 2000: 85).

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 del movimiento armado se corporeice en su obra. Del mismo modo que en *Cartucho* abundan las imágenes concretas para representar conceptos abstractos —por ejemplo, la vejez se expresa en la frase “que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer”—, el dolor se expresa emblemáticamente con recursos plásticos que provocan el espanto (Vanden Berghe, 2012: 532-533).

El espanto vital se transmuta en espanto visual. Al igual que en una experiencia masoquista, la sutura de boca o esfínter simboliza el afán de plenitud de un sujeto único y autocontenido por medio de esta representación en el mundo de lo concreto (Deleuze y Guattari, 2002), 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 genera su plasmación simbólica en *Cartucho*.

Esta hipótesis afecta al texto en distintos niveles: en el registro de lo privado, el trauma que propicia 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 heri-

das supuran y rompen el homogéneo panorama posrevolucionario oficialmente imperante.

Las estampas aparecen pobladas por órganos desplazados de la corporeidad¹² 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 con crueldad cómo 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 tomas altera la manera tradicional de percibir y, por tanto, de valorar la realidad, incluso formando un *collage* vanguardista (Weimer, 2010). Es un cuestionamiento de la ontología y trascendencia del ser humano que resulta inquietante y crítica. Lo cual también atañe al cuestionamiento nacional como Estado sin fisuras, continente único: el cuerpo nacional, como el 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 repulsión por un texto retador, en el que la incongruencia de la escena convierte a las partes en totalidades. La autora se empeña en demostrar que hubo una Revolución, explosión, dispersión, que convirtió a los sujetos en objetos. Obstinada, muestra cómo 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: sólo quedan fragmentos irreconciliables.

El significante en los relatos de *Cartucho* se ve afectado de igual modo por el significado fragmentario y disperso: los textos son

12 Además, debemos tener en cuenta que, como bailarina y coreógrafa, el cuerpo adquiere una relevancia vital para Campobello, según señalan Rodríguez (1998) y Laura Cázares (2006).

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 y el monopolio de la interpretación.

REFERENCIAS

- Aguilar Mora, Jorge (2000), “Prólogo”, en Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, pp. 9-44.
- Beverley, John y Hugo Achugar (eds.) (2002), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar.
- 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*, núm. 11, pp. 42-48.
- Campobello, Nellie (2019), *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Madrid, Cátedra.
- Campobello, Nellie (2012), *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Gobierno de Chihuahua (ed. facs. de la de 1931).
- Campobello, Nellie (2007), *Obra reunida*, México, FCE.
- Campobello, Nellie (2000), *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era.
- Campobello, Nellie (1960), *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones.
- Carballo, Emmanuel (1985), *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ermitaño.
- Cázares Hernández, Laura (ed.) (2006), *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*, Toluca/Ciudad de México, UIA/ITESM.
- Deleuze, Gilles y Félix 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*, núm. 66, pp. 173-186.
- Faverón-Patriau, Gustavo (2003), “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Mester*, vol. 32, núm. 1, pp. 53-71.
- Frye, Northorp (1977), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Guerin, Frances y Roger Hallas (eds.) (2007), *The image and the witness. Trauma, memory and visual culture*, Londres, Wallflower Press.
- Hurley, Teresa M. (2003), *Mothers and daughters in post-revolutionary mexican literature*, Suffolk, Tamesis.
- Jiménez Rueda, Julio (1924), “El afeminamiento de la literatura mexicana”, *El Universal*, 21 de diciembre.
- La Capra, Domenik (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Matthews, Irene (1997), *Nellie Campobello: La Centaura del Norte*, México, Cal y Arena.
- Monterde, Francisco (1924), “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal*, 24 de diciembre.
- Oyarzún, Kemy (1996), “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de Mamá*, de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 43, pp. 181-200.
- Parle, Dennis J. (1985), “Narrative style and technique in Nellie Campobello’s *Cartucho*”, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 32, núm. 2, pp. 201-211.
- Parra, Max (1998), “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 24, núm. 47, pp. 167-186.
- Poniatowska, Elena (2000), *Las siete cabritas*, Tafalla, Txalaparta.
- Pratt, Mary Louise (2004), “Mi cigarro, mi singer y la Revolución Mexicana: La voz corporal de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana*, núm. 206, pp. 253-274.
- Rand Morton, Frederick (1949), *Los novelistas de la Revolución Mexicana*, México, Edición Cultural.
- Rodríguez, Blanca (1998), *Nellie Campobello. Eros y violencia*, México, UNAM.

- Strickland Nájera, Valeska (1980), “La obra de Nellie Campobello”, tesis doctoral, Illinois, Northwestern University.
- Suárez, Mariana L. (2011), “La nación fusilada: una lectura de *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, núm. 14, pp. 47-62.
- Vanden Berghe, Kristine (2012), “*Cartucho*, de Nellie Campobello. Antecedente primitivista de *Pedro Páramo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, pp. 515-539.
- Vargas Valdez, Jesús y Flor García Rufino (2013), *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, Chihuahua, Abrapalabra.
- Weimer, Tanya (2010), “Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 4, núm. 134, pp. 103-123.
- Žižek, Slavoj (2006), *Órganos sin cuerpo. Sobre ‘Deleuze y sus consecuencias’*, Valencia, Pretextos.