

# Nellie Campobello y la Narrativa de la Revolución Mexicana

---

Soldan, Helena

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:399720>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-28**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidad de Zagreb

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Departamento de Estudios Románicos

## Nellie Campobello y la Narrativa de la Revolución Mexicana

Estudiante: Helena Soldan

Tutora: Dra. Gordana Matić

Zagreb, 29 de mayo de 2020

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

## Nellie Campobello i književnost Meksičke revolucije

Studentica: Helena Soldan

Mentorica: dr.sc. Gordana Matic

Zagreb, 29. svibnja 2020.

## Sažetak

Ovaj rad bavi se temom književnosti Meksičke revolucije i analizom djela *Cartucho* autorice Nellie Campobello, jedne od predstavnica te vrste književnosti. Djelo, objavljeno po prvi put 1931., smatrano je kontroverznim zbog uvedenih inovacija, ali istovremeno, autorica je ipak poštovala neke norme književnog razdoblja kojem pripada. U prvom dijelu rada objašnjava se društveno-politički kontekst Meksičke revolucije da bi se olakšalo razumijevanje djela. Osim toga, predstavlja se književnost Meksičke revolucije sa svojim značajkama i najistaknutijim predstavnicima. Posebna pažnja usmjerena je na život i djelo Nellie Campobello, spisateljice koja je utjecala na autore poput Juana Rulfa i Gabriela Garcíje Márqueza. Analizirajući elemente djela *Cartucho* istražuju se sličnosti i razlike između ovog djela i ostalih djela književnosti Meksičke revolucije. Najveća važnost pridaje se inovacijama poput fragmentarne strukture i dječje perspektive.

**Ključne riječi:** književnost Meksičke revolucije, Nellie Campobello, *Cartucho*, narativna struktura i perspektiva

## Resumen

Este trabajo aborda el tema de la Narrativa de la Revolución Mexicana a través del análisis de la obra *Cartucho* de Nellie Campobello, una de las escritoras representantes de la misma. La obra, publicada en 1931, era considerada controvertida por las innovaciones introducidas, pero a la vez respetaba algunas de las características de la época literaria a la que pertenece. En la primera parte del trabajo se explica el contexto socio-político de la Revolución Mexicana para facilitar la comprensión de la obra. Además, se presenta la Narrativa de la Revolución Mexicana con sus características y máximos representantes. Se presta atención especial a la vida y la obra de Nellie Campobello, la escritora que tuvo influencia en autores como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. A través del análisis de los elementos de su obra *Cartucho* se investigan las similitudes y las diferencias entre esta obra y las demás obras de la Narrativa de la Revolución Mexicana. el enfoque está en las innovaciones como la estructura fragmentaria y la perspectiva infantil.

**Palabras clave:** Narrativa de la Revolución Mexicana, Nellie Campobello, *Cartucho*, estructura narrativa y focalización

# Índice

1. Introducción .....	1
2. La Revolución Mexicana y la Narrativa de la Revolución Mexicana .....	2
2.1. El contexto socio-político .....	2
2.2 El contexto literario .....	5
3. Nellie Campobello: vida y obra .....	10
4. <i>Cartucho</i> .....	12
5. El análisis de <i>Cartucho</i> .....	16
5.1 Las técnicas narrativas .....	16
5.2 Los personajes .....	18
5.3 La memoria y elementos autobiográficos .....	20
5.4 La perspectiva infantil.....	21
5.5 La representación de la violencia y de la muerte .....	23
5.6 El retrato de Pancho Villa .....	24
6. Conclusión .....	26
7. Bibliografía .....	27

## 1. Introducción

El comienzo del siglo XX en México fue marcado por el estallido de una revolución hoy conocida como la famosa Revolución Mexicana que transformó el país a fondo. La creación literaria que sigue ese período de luchas armadas e inestabilidad política llegó a ser una de las épocas literarias más destacadas de la literatura hispanoamericana. Los escritores se volvieron hacia una etapa violenta que había marcado sus vidas y el desarrollo de su país y encontraron en ella una fuente de inspiración. Esa inspiración iba a durar hasta la mitad del siglo, y su resultado fueron obras magistrales. Esas obras y sus autores pueden encontrarse en la Historia de la literatura y antologías que describen este fenómeno literario conocido como la Narrativa de la Revolución Mexicana.

Aunque el canon abarca en su mayor parte a los representantes masculinos, una de las autoras logró establecerse entre ellos. Nellie Campobello, una escritora y bailarina cuya vida sigue provocando el interés de los lectores y de los críticos literarios, ofreció una “*óptica feminocéntrica* sobre el estado de la guerra”, sorprendió con su visión no convencional de la violencia y de la muerte e introdujo varias innovaciones que los autores posteriores adoptarían más tarde (Pratt 255). Su obra más conocida es *Cartucho* con la que se inserta en la época de la Narrativa de la Revolución Mexicana, pero con la que, a la vez, se opone a las tradiciones y desarrolla su propio estilo distintivo.

En este trabajo se va a investigar más a fondo la vida y la obra de Campobello con un énfasis sobre *Cartucho*. Asimismo, se va a explicar el contexto socio-político que abrió el camino para la Narrativa de la Revolución Mexicana cuyos máximos representantes y sus obras se expondrán a continuación. La problemática del nombre del ciclo narrativo también será discutida brevemente. A través de una indagación en las características de este período literario, se van a analizar las maneras en las que *Cartucho* se incorpora dentro de la Narrativa de la Revolución Mexicana, pero también las características por las que se destaca de otras obras. Se va a prestar atención especial a las técnicas narrativas empleadas por la autora, a los roles innovadores que la autora asigna a los personajes, a los mecanismos de la memoria, a la perspectiva infantil, a la visión peculiar de la violencia y de la muerte y a la manera en la que retrata a uno de los exponentes más

emblemáticos de la Revolución, Pancho Villa. Además, se hará una breve referencia a la influencia que esta obra tuvo en las obras de los autores como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.

## **2. La Revolución Mexicana y la Narrativa de la Revolución Mexicana**

El principio del siglo XX marcó el comienzo de una época nueva para todo el mundo. El desarrollo de la ciencia y la tecnología, la abundancia de nuevas corrientes artísticas y la formación de nuevos estados hicieron que el mundo cambiara de modo acelerado. México no fue una excepción; ya en las primeras décadas sufrió un cambio radical que se reflejó en la vida política, social y cultural. El momento más importante fue el estallido de la Revolución Mexicana que provocó una respuesta literaria al estado que había creado y que abrió el camino para la Narrativa de la Revolución Mexicana.

### **2.1. El contexto socio-político**

La Revolución Mexicana fue un período turbulento que marcó tanto el principio del siglo XX como el futuro desarrollo de México. Como cada revolución, impactó en casi todos los aspectos de la vida y tuvo repercusión no solo en la vida política, sino también en la vida popular y cultural de México. Los cambios que provocó pueden observarse desde el ámbito económico y agrícola hasta la cultura y las artes. Por consiguiente, no sorprende que varios historiadores y críticos literarios la describan como un fenómeno telúrico, como “un cataclismo que conmocionó a toda la sociedad mexicana” (Lorente Medina 44) o como “el sismo que dio a México su nueva fisionomía” (Aub 4). Estos sustantivos que evocan imágenes de los acontecimientos que transfiguran la faz de la Tierra dan a entender la magnitud de la Revolución Mexicana y sus consecuencias para la sociedad mexicana.

Mas, antes de descubrir las consecuencias, hay que entender las razones, o sea, las causas que provocaron la indignación de los mexicanos y que incitaron a que la gente se sublevara. Además, no se trataba solo de las razones para sublevarse porque esas casi siempre existen, sino también del clima adecuado para un levantamiento nacional. Según Ávila y Salmerón, tenían que surgir las “circunstancias favorables” (4). Es decir, todos los estratos sociales tenían que ser motivados por una razón u otra y apoyarse entre sí para que el levantamiento no fuera rápida y fácilmente extinguido. Sin el apoyo de las clases dominantes, las clases dominadas probablemente

no habrían podido alcanzar unos cambios tan grandes. En el caso de la Revolución Mexicana, ambas clases encontraron sus motivos para sublevarse en medio de la situación política.

Pedro Salmerón y Felipe Ávila en su *Breve historia de la Revolución Mexicana* explican que, al principio del siglo XX, México estaba encabezado por Porfirio Díaz, el presidente que había sido reelegido por séptima vez, lo que prevenía la modernización del país, tanto en el sentido político como en el sentido social. El pueblo mexicano se veía afectado por el rechazo a la modernización, ausencia de libertades, desigualdad social, pobreza, malas condiciones laborales, desempleo, caciquismo y la cerrazón del sistema político porfiriano. Ávila y Salmerón llamaron a estas causas las causas objetivas, pero mencionan también las subjetivas, es decir, la interpretación de la situación por parte de la gente que la sintió en su propia piel (3). Además, en una entrevista de 1908 con un periodista norteamericano, Porfirio Díaz anunció la democratización de México, pero no cumplió con su promesa y de esa manera agravó la situación. Parece una paradoja, sin embargo, que justamente Díaz ayudará a que estallara la Revolución Mexicana.

En 1910, año que marcó el centenario de la Independencia, Díaz ganó las elecciones y fue reeligido por séptima vez como presidente de México. Sus opositores, Bernardo Reyes y Francisco Madero, partidarios de la democracia, fueron derrotados. Sin embargo, ambos tenían muchos seguidores. Aunque los reyistas no se atrevían a oponer abiertamente al sistema, los maderistas empezaron a fundar clubes antirreeleccionistas por todo el país, reuniendo en ellos a la gente que estaba harta del régimen porfirista y que estaba a favor de restaurar la Constitución de 1857. Con la fundación de estos clubes y con Madero, según Ávila y Salmerón, nació “la política moderna mexicana” (51). Por la amenaza que él representaba, Madero fue exiliado a los Estados Unidos y encarcelado. En 1910, después de las elecciones, sacó a la luz el fraude electoral e hizo un llamado a las armas con el Plan de San Luis Potosí bajo el lema “Sufragio efectivo. No reelección.” Después de un año de luchas, Madero y sus seguidores consiguieron que Díaz renunciara a la presidencia.

No obstante, el fin de la Revolución Mexicana todavía estaba muy lejos. El período que siguió fue marcado por varios motines, cambios de los líderes y mucha violencia. Por eso, “no se puede hablar de una sola revolución mexicana, sino de varias” (Ávila y Salmerón 15). Hubo varios movimientos de los que es preciso destacar los encabezados por Francisco “Pancho” Villa y Venustiano Carranza en el norte, y por Emiliano Zapata en el sur. Durante la segunda década del siglo XX, ellos serían las personalidades más importantes y conocidas de la Revolución, junto con



Madero. Cada uno de estos líderes con sus facciones tenía su propia ideología e idea sobre cómo México debería ser en el futuro. El pueblo se inclinaba hacia un líder u otro según le convenía, por lo cual no sorprende que hubiera una división entre las regiones mexicanas, incluso entre los miembros de una misma familia. El país, así desunido y desarticulado, obviamente estaba muy frágil y pasaba por un período difícil.

La parte más afectada por la Revolución, que al mismo tiempo fue la región que cobró máxima importancia en esta etapa de la historia mexicana, fue el norte mexicano. Según Samaniego López, “la revolución mexicana fue en buena medida un movimiento norteño” (961). Es decir, los acontecimientos más significantes transcurrieron en el norte y los personajes más destacados, como los ya mencionados Villa y Carranza, provinieron de esta región. Sin embargo, sería erróneo suponer que en el norte hubiera habido una cohesión y homogeneidad; al contrario, había varias facciones que competían por el poder entre sí mismas. Debido a las diferencias y discrepancias internas, la violencia en esta zona alcanzó un grado muy alto y se incrustó en la cotidianidad de los norteños.

No hay un acuerdo común sobre cuándo terminó la violencia. La mayoría de los historiadores opina que la Revolución concluyó con la proclamación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en 1917, que “debía normar y orientar al nuevo Estado mexicano” (Garciadiego y Kuntz Ficker 297). La Constitución, vigente hasta hoy en día, definió los límites de las tres ramas del poder y los derechos humanos, entre otras cosas. No obstante, la violencia política perduró hasta 1924 cuando Plutarco Elías Calles asumió la posición del presidente, por lo que algunos toman este año como el año en el que terminó la Revolución Mexicana.

En la década de la presidencia de Calles, terminada la Revolución, México se vio transformado y modernizado. El legado de la lucha se reflejaba en todos los aspectos, desde la economía y política hasta la ciencia y la educación. Los cambios más significativos fueron el fin de caciquismo, la Constitución que ponía restricciones al abuso del poder, la creación de PNR (el Partido Nacional Revolucionario), la creación del Congreso con dos cámaras, la libertad de culto, la libertad de expresión, la abolición de esclavitud, la devolución de la tierra a los campesinos como resultado de la reforma agraria, el mejoramiento de las condiciones laborales, el

anticlericalismo<sup>1</sup>, el desarrollo del sistema educativo y otros más (García Martínez 2011, Knight 2014). Además de las consecuencias positivas, hay que mencionar que hubo también repercusiones como el decrecimiento poblacional y la falta de personal suficientemente formado para los nuevos trabajos que surgieron de las innovaciones técnicas.

Teniendo en cuenta todas las consecuencias arriba mencionadas, uno puede comprender la magnitud de ese período que se considera un punto de inflexión en la historia de México. Queda claro que la lucha penosa y duradera resultó en establecimiento del modelo para un Estado nuevo y modernizado, pero también en la pérdida en términos poblacionales. Asimismo, dejó una huella imborrable en las vidas de los mexicanos, lo que les sirvió a unos como un ímpetu para escribir sobre lo que para ellos significaba esa revolución.

## **2.2 El contexto literario**

Según Max Aub, “[c]ada país tiene la revolución que merece y la literatura que le corresponde” (11). En otras palabras, cada país pasa por una etapa tumultuosa que lo transforma y que abre el camino para la creación literaria que surge de la necesidad de escribir sobre un período que marcó la historia y el futuro desarrollo de un país. De una manera, esa literatura también se convierte en una especie de revolución por sus innovaciones de forma, lenguaje, estilo, temas que aborda y maneras en las que las representa, técnicas narrativas, etc. Asimismo, obras que emergen de la pluma de autores y autoras que se inspiran en la revolución y todo lo que esto conlleva, a menudo esconden o ponen de relieve un mensaje de una índole política o un comentario sobre la situación actual de la sociedad. Evidentemente, esos mensajes y comentarios tienen como objetivo la transformación de la sociedad; de ahí que esas obras puedan considerarse revolucionarias también desde este punto de vista.

México no fue una excepción; tuvo su revolución que incitó una rica creación literaria que luego se llamará la Narrativa de la Revolución Mexicana. Este nombre, por concreto y preciso que

---

<sup>1</sup> El anticlericalismo se refiere a los esfuerzos del gobierno de limitar y controlar el culto católico en México. Eso provocó una nueva crisis – la Guerra Cristera o Cristiada – que duró desde 1926 hasta 1929.

parezca, todavía suscita preguntas y dudas entre la crítica literaria. Desde el propio nombre hasta los límites temporales y geográficos, hay muchos elementos sobre los que los críticos no se pueden poner de acuerdo. Max Aub sintetiza la confusión que provoca este período literario en una sola frase: “No fue un ‘ismo’ [...]” (11). Es decir, no se trata de un período fijo en todo sentido, como suele suceder con grandes épocas literarias como el romanticismo, el neoclasicismo, etc., que son bastante bien definidos y hay un acuerdo general sobre su duración, máximos representantes y características.

La duración del período de la Narrativa de la Revolución Mexicana es el primer elemento que provoca discordia entre la crítica literaria. Terminada la Revolución y la lucha armada, los escritores y las escritoras se volvieron hacia el arma que mejor sabían utilizar – la pluma. Sin embargo, algunos pioneros de esta época literaria escribieron sus primeras obras sobre la Revolución durante el conflicto mismo, estableciendo el camino para los que vendrán después. De ahí que no haya un acuerdo común sobre el principio, aunque la mayoría menciona *Los de abajo* escrito por Mariano Azuela en 1916, como la obra que abre este ciclo (Aínsa 21). Sin embargo, Anderson Imbert (78) destaca *La fuga de la quimera* de Carlos González Peña en 1915, mientras Aub (1971:5) escoge *Andrés Pérez, maderista* de Azuela de 1911. Dadas estas opiniones diferentes, lo más adecuado sería ubicar el principio de la Narrativa de la Revolución Mexicana en la segunda década del siglo XX.

En cuanto a la clausura de este ciclo, tampoco existe un acuerdo sobre la obra que lo cierra. Según Pereira (citado en Lorente Medina 43), a la Narrativa de la Revolución Mexicana le sigue el período llamado la Narrativa de la Posrevolución. La diferencia entre estos dos períodos consiste principalmente en los temas que se abordan. Los que proponen la división en dos períodos separados respaldan sus argumentos en el hecho de que en las obras de la Narrativa de la Posrevolución se abordan los temas de las consecuencias de la Revolución y de los problemas sociales. Siguiendo esta lógica, algunas obras de la Narrativa de la Revolución también podrían situarse en la Narrativa de la Posrevolución (Paúl Arranz 50). Empero, no todos los críticos aceptan esta división y consideran los años cincuenta y la aparición de las obras de Juan Rulfo como el fin de la Narrativa de la Revolución (Aub 1971:5). Lo que juega un papel crucial en la decisión sobre cuál de estas dos posiciones tomar es la comprensión de la historia. Es decir, mientras que unos opinan que la Revolución terminó con el fin de la lucha armada, otros consideran las décadas del

20, 30 y 40 también como una fase de la Revolución en la que la sociedad tuvo que adaptarse a la nueva situación y en la que el país tuvo que consolidarse. Teniendo esto en cuenta es más fácil entender esta división entre la Revolución y la Posrevolución en el ámbito literario.

Además de los límites temporales, hay que mencionar los límites geográficos. El hecho que tal vez sea sorprendente es que la Narrativa de la Revolución Mexicana no se escribió solamente en México, sino también en el extranjero. Aub (2000:186) hace referencia a las “excelentes y no pocas” novelas escritas por Lawrence, Graham Green, Valle – Inclán y otros autores no mexicanos. Este hecho suscita la pregunta sobre la verosimilitud y calidad de estas obras, dado que no fueron escritas exclusivamente por autores que vivieron en México durante el período de conflictos. No obstante, los autores mexicanos tampoco podían abarcar “la totalidad de la Revolución Mexicana” (Bruce – Novoa 38). Los autores, en cambio, dirigen su atención a lo que les rodea en su proximidad, a sus pueblos, a sus ciudades o a sus regiones y ofrecen solamente pequeños retratos a través de los que se llega a una visión más amplia.

Este enfoque en lo regional y en lo local es solo una de las características de las obras de la Narrativa de la Revolución Mexicana. Además, Lorente Medina (47) destaca el sentimiento nacionalista en las obras como instrumento para fortalecer la nación en tiempos difíciles. A causa de la Revolución, despertar el sentimiento nacionalista e incluir a los grupos marginalizados como los indígenas, los campesinos, etc., fueron objetivos claves de estos escritores para crear la imagen, en las mentes de sus lectores, de una nación unida en contra de la injusticia. Según Aguilera Navarrete (93), en las obras de este período “se reconoce al Otro por medio de la violencia.” Gracias a eso, los problemas sociales de los grupos marginalizados también pudieron ser abordados. Además, para destacar lo nacional y las peculiaridades del habla mexicana, “se valoriza el lenguaje popular” y se introduce el vocabulario específico para México o para unas de sus regiones (Aínsa 21). Lorente Medina (47) afirma que se usa un español renovado: auténtico, fórmulas del lenguaje oral, diálogos, canciones populares. El lenguaje y los temas son comunes a todas las obras del período. La unidad del tema es la característica que se resalta en los artículos de Portal, Gründler, Lorente Medina, Aguilera Navarrete, Aub y otros. Paúl Aranz (50), inclusive, opina que la Narrativa de la Revolución Mexicana es “un género que casi se define exclusivamente por su tema”, poniendo aún mayor énfasis en esta característica. Los temas más frecuentemente abordados son la violencia de las luchas armadas, los problemas sociales durante y después de la

Revolución, la desilusión con los ideales revolucionarios, las vidas de los caudillos, los impactos de la Revolución y del período posterior a ella en la vida cotidiana, entre otros.

Esa descripción de la realidad y autenticidad que la caracteriza hacen que las obras se “acer[quen] a la crónica” (Gründler 204). Sin embargo, mientras las crónicas suelen ser detalladas, con oraciones largas y lenguaje florido, las obras de la Narrativa de la Revolución Mexicana se distinguen por la brevedad (Lorente Medina 47). Las frases cortas parecen más eficaces cuando el autor quiere sorprender o, incluso, conmocionar al lector. Además, la trama parece más dinámica y un punto final puede marcar la línea entre la vida y la muerte de algún personaje. El dinamismo es alcanzado a través de los episodios cortos o el fragmentarismo (Lorente Medina 47). En otras palabras, el autor introduce episodios yuxtapuestos sin establecer entre estos la relación de causa y efecto, y sin narrar los acontecimientos que considera irrelevantes. Según Portal (36), “esta carencia de instrumentación literaria cuadra maravillosamente a la descripción de la realidad que se trata de reflejar [...]”. Los autores ven la yuxtaposición como la única manera de representar el caos que ni ellos mismos a veces pueden entender y la usan frecuentemente como técnica narrativa. Este estilo “conciso [y] escueto”, como lo llama Lorente Medina (47), parece ser el más adecuado para transmitir la dinámica y la confusión que marcaron la época de la Revolución y los años posteriores.

Asimismo, la brevedad y el fragmentarismo resultaron ser esenciales para el desarrollo de las formas cortas, como el cuento. Aunque algunos críticos designan este período literario como la Novela de la Revolución Mexicana, es erróneo, porque también se desarrollaron la poesía, el drama y el cuento, “[el] género muy trabajado y consolidado” (Aguilera Navarrete 96). Becerra incluso asegura que el cuento “constituye una de las señas de identidad más evidentes de la tradición moderna hispanoamericana” (33). De ahí que sea injusto excluir el cuento de la lista de obras que se desarrollaron dentro de la Narrativa de la Revolución Mexicana, que es el nombre más apropiado para esta época literaria. Junto a los tres géneros mencionados, se escribían ensayos y memorias, pero en menor medida (Aub 2000:183, 185). No obstante, las obras de este tipo también forman parte de la creación literaria de este período y ofrecen una imagen de México durante y después de la Revolución.

Dado que los demás géneros no se escribían con tanta frecuencia como la novela, en las antologías suelen aparecer los autores de las novelas como los máximos representantes de la época.

El nombre que se menciona más a menudo es el de Mariano Azuela, quien inicia la Narrativa de la Revolución Mexicana según la mayoría de los críticos. Sus obras *Andrés Pérez, maderista* (1911) y *Los de abajo* (1916) marcaron el principio de esta tendencia literaria. A Azuela lo sigue Martín Luís Guzmán, cuyas obras *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) marcaron los finales de los años veinte. Además, escribió la biografía *Memorias de Pancho Villa* (1951) sobre la vida de unos de los líderes revolucionarios más conocidos, Francisco “Pancho” Villa. Otro autor que dejó huella es Rafael Felipe Muñoz con sus novelas *Vámonos con Pancho Villa* (1931) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941). Muñoz también escribió cuentos que publicó bajo el título *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el norte* (1936). Gregorio López y Fuentes, importante no solamente en la Narrativa de la Revolución Mexicana sino también por sus obras que pertenecen al Indigenismo, escribió *Tierra* (1932) y *El indio* (1935). Otro autor indigenista fue Mauricio Magdaleno con su obra *El resplandor* (1937). Hay que mencionar al autor de la obra *Al filo del agua* (1947) que algunos consideran que clausura el ciclo – Agustín Yáñez (Aub 2000, Gründler 1994). Asimismo, se menciona a Carlos Fuentes y su obra *La muerte de Artemio Cruz* (1962) e, incluso, a algunos autores contemporáneos que siguen tratando el tema de la Revolución, por lo cual es difícil definir la duración de la Narrativa de la Revolución Mexicana.

Sin embargo, hay que mencionar también los autores que trabajaron los demás géneros. En el ámbito de la poesía y del drama destacaron Miguel N. Lira, poeta y dramaturgo, autor de las obras *La escondida* y *Mientras la muerte llega*, y Ramón López Velarde, autor del poema *La suave patria* que se escribió durante la época de la violencia revolucionaria. En cuanto al ensayo, los más importantes son *Ensayos* (1925) de Salvador Novo, los ensayos de Bernardino Mena Brito y *El perfil del hombre y la cultura mexicana* (1934) de Samuel Ramos. De los escritores de las memorias destaca José Vasconcelos con sus obras *Ulises criollo* (1935), *La tormenta* (1936) y otras. Los autores que se hicieron más conocidos por trabajar el género del cuento son Gerardo Murillo con sus cuatro colecciones de cuentos escritos durante los años 30 como por ejemplo *Cuentos bárbaros* (1930), Mauricio Magdaleno con *El ardiente verano* (1954), Ricardo Flores Magón con *Sembrando ideas* (1923), José Rubén Romero con *La desbandada* (1934) y Nellie Campobello, una de las pocas autoras femeninas de la época, con *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, publicado en 1931 por primera vez y luego con algunas alteraciones en 1940 (Aub 2000).

### 3. Nellie Campobello: vida y obra

Nellie Campobello es una de las pocas mujeres escritoras de la Narrativa de la Revolución Mexicana, y es, según Max Aub, “la escritora más interesante de la Revolución” (2000:183). Lo que provoca el interés de la crítica literaria y de los lectores no se halla solamente en sus obras, sino también en su persona y en su vida envuelta en un velo de misterio. En palabras de Cortés Ortiz “[l]os datos que tenemos sobre la vida de la escritora, bailarina y coreógrafa mexicana Nellie Campobello son igual de breves y fragmentarios que su primer libro en prosa, *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México* [...]” (11). Desde la fecha de su nacimiento hasta las circunstancias de su muerte, la vida de Nellie Campobello parece un rompecabezas que todavía queda para resolver. Lo que sí se sabe sobre su vida, por otro lado, la hace una de las figuras importantes de la literatura mexicana, y no solo de la literatura, sino también de la vida cultural mexicana.

Nellie, o Nelly, Campobello es el nombre por el que se la conoce hoy, el nombre que ella quiso para sí misma. Sin embargo, en un acta de bautismo de 1900 pone que se llamaba María Francisca Moya Luna (Glantz 20). Después de la Revolución, al trasladarse a Ciudad de México, cambia su nombre por Nelly Campbell Morton, que se convertiría más tarde en Nellie Campobello, su versión castellanizada (Cortés Hortiz 11). Además de empezar nueva vida en una ciudad diferente y con un nombre por el que hasta entonces nadie la había conocido, decide alterar otros datos relacionados con su vida, como el de su fecha de nacimiento. Aunque en una entrevista, Campobello asegura que nació en 1909, la ya mencionada acta de bautismo implica que nació el 7 de noviembre 1900 (Glantz 11). La fecha que ella misma cita como la fecha de su nacimiento da a entender que la Revolución la encontró todavía como una niña. Si se tiene en cuenta la fecha que aparece en el acta de bautismo, se llega a la conclusión de que Campobello ya era casi una adolescente cuando la Revolución estaba en su apogeo. Su muerte tampoco queda completamente clara. En los años ochenta su exalumna, María Cristina Belmont, junto con su marido la secuestraron y desde entonces no se supo nada más de ella, excepto que murió en junio de 1986 en Progreso de Obregón, Hidalgo donde fue enterrada (Cortés Hortiz 13).

Aunque de los detalles sobre su nacimiento y muerte no se sabe mucho, las cosas que hizo en su vida fueron memorables. La mayoría la conoce por sus escritos. Algunos críticos, como Cortés Ortiz, la consideran la única autora que escogió el tema de la Revolución Mexicana como eje central de su creación literaria (11). Abrirse camino en el ámbito literario representaba un reto para mujer escritora. Consecuentemente, no sorprende que los máximos representantes de esta época literaria sean los autores como Azuela, Guzmán y López y Fuentes. El hecho de que Campobello lograra entrar en ese círculo masculino habla de su talento y de su particularidad. Sus obras en prosa más importantes son *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México* (1931 la primera edición; 1940 la segunda edición), *Las manos de mamá* (1937) y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940). Además, escribió poesía que se puede encontrar en la colección *Yo, por Francisca* (1929) y los poemas *Ella, Río florido* y *Estadios* (1957). Además de la literatura, Campobello se hizo prominente en el mundo del ballet. Según el artículo “Nellie Campobello; bailarina narradora de la Revolución” del blog de la Secretaría de Cultura, introdujo la temática de la Revolución Mexicana en sus coreografías y en su honor la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura lleva su nombre.

Dado que era una figura prominente en la sociedad mexicana, Campobello se movía en el entorno de intelectuales y personas célebres de la época, especialmente del ámbito artístico. Los pintores José Clemente Orozco y Gerardo Murillo, más conocido por el apodo Dr. Atl, y escritores como Germán List Arzubide eran algunos de sus amigos y personas con las que trabajaba (Cortés Ortiz 12). Glantz (2003) asegura que Campobello mantenía una relación muy estrecha con Martín Luis Guzmán. No debería sorprender, entonces, que las obras de estos dos autores lleven unas marcas que señalan la influencia recíproca. Mientras Guzmán hacía correcciones y cierta censura en *Cartucho*, estaba endeudado de por vida con Campobello por los apuntes sobre la vida de Villa que le sirvieron para escribir *Memorias de Pancho Villa* (Glantz 25). A pesar de haber estado expuesta a la influencia de Guzmán, Campobello logró desarrollar y mantener su propio estilo.

Las obras literarias marcadas por ese estilo peculiar influyeron en otros autores ampliamente conocidos después de la época de la Narrativa de la Revolución Mexicana. Según Aguilar Mora, Campobello, específicamente con su obra *Cartucho*, sentó la base para las obras de uno de los autores más grandes y más importantes del mundo hispano y del realismo mágico – Gabriel García Márquez (10). No se trata de una relación inmediata, sino que los rasgos



característicos de la obra de Campobello se transmitieron a la obra de García Márquez a través de Juan Rulfo, cuya aparición, según algunos críticos, clausura el ciclo de la Narrativa de la Revolución Mexicana. Entre las obras de Rulfo y las de Campobello hay varias coincidencias y similitudes que hacen que uno concluya que las obras de Campobello son una especie de antecedentes de las obras de Rulfo. Según Vanden Berghe, estas coincidencias radican en los vagos límites temporales (2012:520), “el lenguaje elíptico, breve, lacónico” (*ibid.* 523), “borrosa[s] frontera[s] entre la vida y la muerte” (*ibid.* 526), “fluidez ontológica” (*ibid.* 527) y “visión animista del mundo” (*ibid.* 530). El valor de su obra se extiende más allá de los límites de la época en la que le tocó escribir y le ha merecido una posición prestigiosa entre los autores masculinos y más reconocidos de su época.

#### **4. *Cartucho***

La obra de Nellie Campobello que tuvo mayor eco es *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México* o, simplemente, *Cartucho*. Se trata de un texto literario sobre cuyo género se ha discutido mucho entre los críticos. Mientras unos, como Arroyo-Almeida (42), aseguran que se trata de una novela, otros, como Vanden Berghe (2010:152), lo definen simplemente como un libro de estampas. Sería injusto decir que una clasificación es más o menos correcta que las otras porque *Cartucho* tiene huellas de géneros diferentes y no encaja perfectamente en una definición simple de cualquier género. Avechucho Cabrera ofrece tal vez la mejor explicación por la confusión causada por la ambigüedad del género de *Cartucho*:

[...] la obra posee rasgos novelísticos, como el hecho de que las distintas piezas adoptan un mismo tono, vocabulario, punto de vista y, en muchas ocasiones [sic], los mismos personajes; pero la autonomía de los textos breves apunta hacia otros horizontes, acaso los del cuento (75).

Es decir, *Cartucho* puede considerarse una novela con 56 capítulos o un conjunto de 56 relatos que comparten la misma temática. Para evitar caer en las trampas de estrictas y rígidas definiciones, lo más simple sería decir que se trata de un libro de viñetas, estampas, imágenes o fragmentos. Esa incertidumbre sobre el género al que pertenece esta obra solamente confirma su especialidad e innovación.

La obra tiene dos ediciones que difieren una de la otra en varios aspectos. La primera edición fue publicada en Jalapa en 1931 cuando la época de la Revolución y la lucha armada ya habían terminado (Glantz 24). En ese período se creaba un narrativo sobre la Revolución por parte de los líderes políticos. Sin embargo, Campobello no estaba de acuerdo con lo que se convirtió en la historia oficial sobre el acontecimiento que marcó su vida y la de sus contemporáneos. De ahí que decidiera escribir su verdad en forma de fragmentos que narraban los sucesos más incrustados en su mente. La primera edición contaba con treinta y tres textos divididos en tres partes: “Hombres del Norte”, “Fusilados” y “En el fuego” (Gutiérrez de Velasco 78). La tripartición es una característica que quedó inalterada en el proceso de introducir cambios en *Cartucho*. Nueve años después, en 1940, en colaboración con su amigo Martín Luis Guzmán, Campobello publica la segunda edición de *Cartucho* con correcciones y censuras (Glantz 25). Dos cambios más notables son el número de los textos y la eliminación de uno de ellos. La edición revisada contenía cincuenta y seis textos, pero el texto titulado “Villa” se excluyó de la obra.

Por su carácter un poco controvertido y subversivo, la obra no provocó muchos comentarios positivos a la hora de publicarse. Según Tanya Weimer, en el principio incluso se ninguneaba la obra (104). Quizás, para los lectores, hablar de la Revolución de la manera en la que la trataba Campobello, era todavía demasiado temprano o, incluso, ofensivo. Los críticos también se quedaron mudos ante la obra de una mujer, dado que “las historias de guerra [estaban] marcadas casi siempre por un androcentrismo” (Pratt 256). Años después, algunos autores todavía negaban a Campobello el acceso al círculo de los autores de la Narrativa de la Revolución Mexicana. Las antologías alababan las obras de Azuela, Guzmán, Muñoz, López y Fuentes, etc., pero Campobello ocupaba “un lugar más bien periférico en el canon de obras y autores de la llamada Novela de la Revolución Mexicana” (Pulido Herráez 32). No obstante, conforme el tiempo fue pasando, despertaba el interés por *Cartucho*. El ambiente en el que la obra fue publicada cambió y la obra se podía contemplar desde un ángulo más objetivo e imparcial. Tal como sugiere Rivera López, “el lector implícito [era] más cercano al lector contemporáneo” (27). Es decir, la intención de la autora y su obra no se podían entender desde la perspectiva de los lectores en los años treinta y cuarenta porque las heridas de la Revolución todavía no habían sanado. Además, la reivindicación de Villa en los tiempos en los que se le consideraba un bandido violento y desdeñado representaba una amenaza al gran metarrelato compuesto por Calles y otros con el mismo objetivo de unir la nación desunida.

Lo que puede considerarse un reto más para los lectores de aquella época es la estructura de *Cartucho*. La estructura se describe mejor con el adjetivo “fragmentaria”. Los fragmentos parecen esparcidos por la obra sin una cronología que los una. Escoger una estructura fragmentaria para representar esta etapa histórica fue un acto revolucionario, dado que era convencional respetar la cronología al escribir sobre la historia (Esplin 106). Aunque tal vez no parezca así a primera vista, la fragmentación no sirve solamente como una manera de organización de la obra; de hecho, los fragmentos de *Cartucho* desempeñan una doble función. Según Avechuco Cabrera, *Cartucho* se centra en los fragmentos, “[u]n fragmento del territorio mexicano, un fragmento de la Revolución, un fragmento del cuerpo caído” (95). De esa manera Campobello refleja en su obra la fragmentación de la nación mexicana, pero también alude a que el metarrelato sobre la Revolución propuesto por parte del Estado no representa una imagen completa simplemente porque la Revolución no se puede abarcar. A través del uso de una estructura no convencional, Campobello quiere sugerir que “[...] la percepción del “ser mexicano” como unidad, y de la nación como un ente único son meros fetichismos. Solo existen órganos sin cuerpo” (Martínez 140). De ahí que se pueda decir que, refiriéndose a la situación actual al tiempo de publicación de la obra, *Cartucho* no habla solamente de la Revolución, sino que también revela en qué estado se encontraba el México posrevolucionario.

En cuanto a la trama, no hay datos precisos que aludan al tiempo exacto en el que esa transcurre. En otras palabras, no hay fechas porque Campobello y los personajes de *Cartucho* se apoyan en el “tiempo popular”, “los personajes solo recuerdan la hora del sol, el momento de la lluvia o el día de la semana” (Martínez 149). Consecuentemente, en la obra hay incertidumbre sobre la fecha o la hora: “[...] entre seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día?, ¿qué mes?, ¿qué año?” (Campobello 104), “Lo fusilaron una tarde fría, de esas tardes en que los pobres recuerdan su desamparo” (*ibid.* 108), “Llegaron los carrancistas como al medio día [...]” (*ibid.* 118). Sin embargo, por el contexto histórico descrito en la obra, se puede inferir que la trama transcurre entre 1915 y 1919, durante la época de las guerrillas y las luchas entre los villistas y los carrancistas en el norte de México (Parra 169). Como ya fue mencionado, los sucesos no son narrados en el orden cronológico, sino, reflejando los mecanismos de la memoria, aparecen en el orden en el que aparecieron en la memoria de la autora. La mayoría de ellos tiene lugar en la ciudad de Parral en Chihuahua, en la calle Segunda del Rayo, el hogar de la narradora. En los relatos se narran los

acontecimientos que quedaron grabados en la memoria de una niña, relacionados a la vida durante la Revolución Mexicana.

Mientras narra lo ocurrido, describe el modo de vivir en el Norte, las costumbres, la cosmovisión, los valores principales. Además, usa el lenguaje específico de aquella zona. Incluso introduce las citas de las baladas, de los corridos y los rasgos del cuento popular (Marco González 172, 179). Campobello pone un fuerte énfasis sobre la tradición oral y por eso su modo de escribir de una manera refleja el modo de hablar en el Norte. Las repeticiones son una de las características: “[...] la sangre era *negra negra* [...]” (Campobello 70, énfasis mío), “[...] Fusílenlos *luego luego*; fusílenlos *luego luego* [...]” (*ibid.* 122, énfasis mío). Un instrumento más son las frases cortas: “[...] mi José, mi hijo José, grandote era y muy fuerte; de edad veinte años, lo mataron [...]” (*ibid.* 102) que contribuyen a la velocidad narrativa. Esa velocidad es una de las características de la obra que los críticos destacan más. Glantz (31) compara la velocidad de la frase con las balas, explicando que *Cartucho* es “un texto escrito con palabras y con silencios, con una puntuación certera, adecuada, semejante al impacto de una bala inserta en un cartucho”, mientras Pulido Herráez (35) llama los relatos de *Cartucho* “balazos.” A pesar de que no abunden las frases largas, a pesar de la velocidad y un estilo elíptico, Campobello consigue narrar mucho más de lo que está escrito.

Además, en sus relatos incorpora los personajes anónimos, borrados de la historia oficial, como Cartucho, el personaje que aparece al principio de la obra epónima. El significado del título es otro aspecto de la obra que provoca interés, tanto de los críticos como de los lectores. En el Diccionario de la Real Academia Española se registran seis acepciones diferentes de la palabra “cartucho”, tres de los cuales pueden vincularse con el significado del título:

1. m. Carga de pólvora y municiones, o de pólvora sola, correspondiente a cada tiro de algún arma de fuego, envuelta en papel o lienzo o encerrada en un tubo metálico, para cargar de una vez.
3. m. Dispositivo intercambiable, provisto de lo necesario para que funcionen ciertas máquinas, aparatos e instrumentos. Un cartucho fotográfico, de una estilográfica.

6. m. cucurucho (|| capirote cónico).<sup>2</sup>

La primera acepción es, tal vez, el vínculo más obvio con las armas y la guerra y puede servir de pista para los lectores para que sepan que se va a hablar sobre un conflicto armado y todo lo que este conlleva. La tercera acepción alude al hecho de que todos los soldados son cartuchos, partes de un mecanismo y un sistema más grande de ellos mismos y que tienen que colaborar para que el sistema funcione. Sin embargo, los cartuchos son partes intercambiables e irrelevantes en el esquema general. La última acepción alude a los penitentes, los nazarenos cuyo distintivo es el capirote, el símbolo de penitencia. Tal vez cuando dice “El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros? ... Cartuchos” se refiere a la población dolorida por la lucha armada (Campobello 48). Según Suárez Velásquez, cada de estas acepciones “aporta [...] nuevas posibilidades de lectura” (52). Dependiendo de la acepción que el lector elige seguir, el entendimiento de la obra, es decir el entendimiento del meollo de la obra, cambia.

## 5. El análisis de *Cartucho*

*Cartucho* es, sin duda alguna, una obra que provoca el interés de los lectores desde las primeras páginas. Al finalizar la lectura, en muchos de los lectores el interés persiste y los empuja a indagar los elementos más peculiares que componen la obra y que la destacan de la mar de las obras que hablan sobre la Revolución Mexicana.

### 5.1 Las técnicas narrativas

Para retratar un período tan incrustado en su mente, las mentes de sus norteños y de la nación mexicana, Campobello recurre a diferentes técnicas narrativas. Según Faverón-Patriau, “las dos estrategias narrativas que prevalecen en el libro [son], claro, el montaje y la elipsis” (60). El montaje se alcanza a través de la yuxtaposición de los episodios aislados que juntos construyen una imagen sobre la vida en el tiempo de la Revolución Mexicana. Muy similar a las escenas de una película, los fragmentos narran los acontecimientos escogidos sin transición o ley causa-efecto. Los fragmentos parecen independientes de los otros, dado que cada uno de ellos tiene su

---

<sup>2</sup> Disponible en: <https://dle.rae.es/cartucho?m=form> (fecha de consulta 20/5/2020).

propia historia que contar. Sin embargo, están conectados por la temática y la voz de la narradora. Por otra parte, la elipsis, también similar a los mecanismos que se usan en las películas, sirve para ocultar algunos acontecimientos o detalles que pueden ser recuperados del contexto o de otros fragmentos (o de otras escenas en el caso de las películas). Por ejemplo, la narradora no puede acordarse de la fecha exacta: “Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año?” (Campobello 152), o cuando “salta” del combate a los momentos después en los que encuentra alguien familiar quien han matado, sin hacer referencia explícita al fusilamiento: “Unos días más. Él no vino [...]” (*ibid.* 47). El acto de no venir alude a la muerte del soldado, teniendo en cuenta que antes hubo una contienda. En su artículo “Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello” (2010), Tanya Weimer compara la obra de Campobello con el *collage*. Por la yuxtaposición, Avechuco Cabrera (2017) y Pulido Herráez (2011) comparan la obra con la fotografía. De nuevo, se pone énfasis en el carácter visual de los fragmentos y se establece un paralelo entre la literatura y las artes visuales.

Aparte del montaje y la elipsis, según Marco González, Campobello recurre también a la técnica de las cajas chinas. Apoyándose en la tradición oral, la autora cede la voz a varios narradores a través de la narradora principal que pasa de intradiegética homodiegética a intradiegética heterodiegética. En otras palabras, en algunas situaciones la narradora cuenta sus propias experiencias, mientras que en otras recuenta algo que ha oído de alguien. Diferentes personajes tienen la oportunidad de contar sus propios cuentos, como Mamá, los soldados, las vecinas y otros. Se trata de una “narración polifónica”; es decir, hay varias voces narradoras y no es solamente pequeña Nellie quien (re)cuenta los acontecimientos (Marco González 172). Ofreciendo una perspectiva múltiple, transmite no solo su propia memoria, sino también la memoria colectiva. Según sugiere Keizman, Campobello “encuentra en las fuentes del relato oral el medio más adecuado, y más tradicional, de la transmisión de una memoria, de la construcción de una historia” (39). Los cuentos transmitidos de manera oral son insertados dentro de la narración de la niña: “Julio nos dijo, cuentan sus compañeros: [...]” (Campobello 129), “[...] él se lo contó a Mamá y lo cuenta cada vez que quiere: [...]” (*ibid.* 136). De ahí que el lector tenga la impresión de que se enfrenta con las cajas chinas que, abriéndose ante él, lo llevan hacia una visión más amplia de la Revolución.

Además de narrar sobre la Revolución desde diferentes puntos de vista, Campobello desliza, a veces casi imperceptiblemente, su voz adulta en los fragmentos, ofreciendo también una

perspectiva temporalmente alejada. Aunque la voz infantil parezca muy auténtica, en algunos momentos se vislumbra la mano de la autora. Como indica Andriaensen, las dos voces – la de la niña-narradora y la de la adulta-autora – se intercalan (31). La presencia de ambas voces se nota en el fragmento “Nacha Ceniceros”, en el que se narra la vida de una coronela: “Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido *destejer una mentira*: ¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (Campobello 67, énfasis mío) o en “Los heridos de Pancho Villa”: “Villa en esos momentos era dueño de Parral; *siempre* fue dueño de Parral” (*ibid.* 117, énfasis mío). En ambos fragmentos se ve que la narradora cede la voz a la autora que cree que la historia que se contaba sobre Nacha Ceniceros es otra mentira inventada por “los creadores de la leyenda negra” y que quiere brindar el mensaje de que Villa siempre va a ser un dueño de Parral, a pesar de las mentiras que se difundieron en su contra.

El toque de Campobello adulta es también visible en las escenas de los fusilamientos y la muerte. La autora recurre a la grotesca para exagerar y de esa manera choquear y provocar al lector. Aunque la muerte en la mayoría de las culturas se percibe como un evento triste y viene acompañada por el horror, el miedo, la tristeza, Marco González nota que, en *Cartucho*, la muerte se vincula con lo jovial (177). La muerte de Luis Herrera es acompañada por la descripción del muerto: “[...] ¡Qué feo estaba!’, decían tosiendo de risa” (Campobello 118), los soldados no tienen miedo de la muerte: “[...] ¡Qué me voy a morir’, exclamó con alegría” (*ibid.* 138), las niñas se entusiasman al ver las entrañas de un general: “[...] ¡Tripitas, qué bonitas! [...]” (*ibid.* 85). La alegría y la risa representan los mecanismos para enfrenar el horror de la guerra. Además, indican la procedencia de la autora – México – y la pertenencia a una cultura en la que la muerte se celebra.

## 5.2 Los personajes

En cuanto a los personajes, estos abundan en *Cartucho* y, aunque son diferentes por sus apariencias y por sus destinos, están unidos por algunas características compartidas. Campobello rescata del olvido y de las historias falsas las vidas de los personajes anónimos, marginalizados, borrados de la historia oficial. Desde el primer fragmento, simbólicamente titulado “Él”, la autora da a entender que se trata de personajes cuyos nombres han desaparecido de la historia y que para el gran metarrelato construido por Obregón y Calles estos personajes no tienen relevancia ninguna. Sus personajes no son típicos para la Narrativa de la Revolución Mexicana. Tal como sugiere

Suárez Velásquez, los personajes de *Cartucho* no tienen un aire épico, heroico “según demandaba el canon de la novela de la Revolución” (52). Elías Acosta “[...] sabía llorar al recuerdo de su mamá [...]” (Campobello 49), Santos Ruiz no quiere pelear, El Peet siente vergüenza por las barbaridades de otros soldados y Julio Reyes quiere ser chiquito.

Las mujeres tampoco cumplen con sus roles tradicionales. Dejan de ser “el ángel del hogar” capaz solamente de tener hijos, obedecer a su marido, hermano o padre y procurar que todos estén contentos. Madrid Moctezuma explica que las mujeres campesinas tenían que trabajar y participar en la Revolución (56). Por eso, las mujeres se volvieron más valientes, independientes y fuertes. El personaje de Mamá personifica la nueva mujer; ella tiene sus creencias y opiniones, abiertamente apoya a Villa, cuida a sus hijos, confronta al Jefe de las Armas para salvar a su hijo y no llora en las situaciones difíciles. Dado que Mamá es también la que cuenta historias a sus hijos o, como aparece en el prólogo de *Cartucho*, “cuentos verdaderos” sobre sus paisanos, amigos y familiares, Madrid Moctezuma añade que Mamá se puede considerar “el personaje motor” (58). La niña adopta ciertas actitudes, opiniones y gustos de Mamá; de una manera, la niña quiere emular todo lo que hace su madre: “El café le gusta a Mamá, yo creo que por eso me gusta [...]” (Campobello 78), “Los ojos endurecidos de Mamá los tenía yo [...]” (*ibid.* 84). Otras mujeres fuertes que encarnan las características de la mujer nortea durante la Revolución son Nacha Ceniceros, la coronela, y Marina, la prostituta. Ambas van a contrapelo de los roles que antes se asignaban a las mujeres. Además, las mujeres y los niños se usan como testigos, lo que no era una práctica frecuentemente usada, dado que los hombres estaban considerados las únicas fuentes de las historias verdaderas. Pratt señala que “Campobello realmente abre terreno nuevo [...] en el uso de mujeres y niños – los no-ciudadanos – como testigos, además testigos privilegiados precisamente por su posición fuera de la jerarquía militar y de la Historia [...]” (260). La narradora representa ambos, dado que es femenina y que es todavía una niña, pero en varias ocasiones asegura al lector que lo que cuenta es verdad.

La verdad es también mantenida a través de mencionar lugares exactos de las contiendas, pero también los lugares de donde proceden los personajes. Al introducir cada uno de ellos, la narradora revela “a través de la técnica formulaica típica del relator oral, [...] el lugar de procedencia de protagonista” (Parra 174). Para la cultura a la que la narradora pertenece el lugar de procedencia de alguien es casi tan importante como el nombre; es una manera de identificar a



una persona: “Salvador es de la calle Segunda del Rayo [...]” (Campobello 101), “José Borrego era del distrito de Indé. De por ahí de Cerro Gordo” (*ibid.* 128), “Pablito Siáñez había nacido en Cerro Gordo, Durango” (*ibid.* 141). Mientras las informaciones sobre el tiempo escasean, hay abundancia de referencias geográficas. En opinión de Marco González, esta característica es común para las leyendas (174). Esto demuestra aún más que Campobello se apoya en la tradición oral de contar y recontar las historias y las leyendas.

Además del lugar de procedencia, la descripción de cada personaje contiene varias informaciones breves sobre sus apariencias, carácter o (dis)gustos. La autora no profundiza en la psicología de los personajes, pero las peculiaridades que la autora ofrece de cada uno son las más importantes para el desarrollo de la trama de cada fragmento: “Babis vendía dulces en la vidriera de una tienda japonesa. Babis reía y se le cerraban los ojos” (Campobello 74), José Díaz odiaba el sol, el general Rueda tenía bigotes güeros que luego se volvieron chiquitos, etc. Algunos personajes aparecen en más de un fragmento, como por ejemplo Martín López, y cambian de características, algunos incluso son “resucitados” en fragmentos después de su muerte. Weimer cree que a través del *collage* que no sigue cronología, la autora consigue que se “inmortalizan los actos heroicos [de los personajes]” (118).

### **5.3 La memoria y elementos autobiográficos**

Otra razón por la que Campobello decide exponer los acontecimientos que dejaron una huella imborrable en su infancia de una manera no cronológica es que eso refleja los mecanismos de la memoria. Algunas imágenes cambian de lugar, algunas desaparecen, pero todas aparecen espontáneamente, sin orden cronológico, como las tarjetas barajadas. Faverón-Patriau considera que se trata del “realismo de la memoria” que apunta hacia la veracidad de los fragmentos (61). De ahí que no haya muchos detalles sobre las fechas o que algunos nombres se escapen de la memoria de la narradora: “Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí” (Campobello 95). No obstante, la autora recoge la historia que se quedó fuera del relato oficial, silenciada y “borrada en la historia de la revolución” (Campobello 68). Según Echenberg, “lo que *no se dice* o lo que se borra de la historia y la memoria es una constante en el libro” (87, énfasis en el original). El silencio que le sirvió de incentivo a Campobello para escribir este libro se convirtió en casi el *leitmotiv*. Desde el primer

fragmento y ocultaciones intencionales, donde no se revela el nombre del protagonista, hasta los olvidos involuntarios, los huecos permean los fragmentos.

Aunque la autora se esfuerza en dar a entender que sus cuentos son verdaderos, algunos críticos todavía tienen dudas sobre el carácter autobiográfico de la obra. Según la definición de Paul de Man, la autobiografía es solamente una manera de interpretación del texto y no un género o modo de escribir (Faverón-Patriau 54). En otras palabras, es el lector y no el autor el que decide sobre el carácter autobiográfico del texto. Dado que la autora respeta el pacto autobiográfico establecido por Philippe Lejeune, es decir, el autor, el narrador y el protagonista son la misma persona, la obra puede leerse desde este ángulo. Adriaensen (32) y Cuecuecha Mendoza (22) sostienen que se trata de autoficción, un fenómeno literario donde se funden la autobiografía y los elementos ficcionales. Por otra parte, Aguilar Mora asegura que “no hay nada de ficticio” en *Cartucho* (33). La propia Campobello confirmó en varias entrevistas que lo que escribió es la verdad que se quería esconder. Asimismo, dentro del libro hay aseguraciones de que el lector se enfrenta a la verdad y que “[l]a red de mentiras [...] contra el general Villa [la] difundieron los simuladores, los grupos de calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra [...]” (Campobello 67). La autora no quiere que su obra se confunda por una leyenda que para ella tiene una connotación negativa y que alude a la mentira. Consecuentemente, al principio, ya en el prólogo establece una oposición entre los cuentos y las leyendas: “A Mamá, que me regaló *cuentos verdaderos* en un país donde *se fabrican leyendas* y donde la gente se vive adormecida por el dolor oyéndolas” (Campobello 44, énfasis mío). Los cuentos verdaderos se vinculan con la gente, la tradición oral y la verdad contada por los que han vivido aquellos momentos difíciles de la Revolución, mientras que las leyendas son el producto del deseo de los políticos de construir un relato oficial que uniría toda la nación y que excluiría a los inaceptables y no deseados (Faverón-Patriau 57). A través de esos cuentos verdaderos, la autora quiere ofrecer una historia no oficial, una “contrahistoria” que se opone a las mentiras divulgadas por Obregón y Calles. Por esto insiste en el carácter autobiográfico y verídico de *Cartucho*.

## 5.4 La perspectiva infantil

Lo más peculiar acerca de esta obra es la perspectiva infantil con la que Campobello distingue su obra de las demás del ciclo de la Narrativa de la Revolución Mexicana. Como antes

se ha mencionado, no era común utilizar a los niños como testigos de los grandes acontecimientos históricos. Asimismo, la interpretación y la experiencia infantiles del mismo acontecimiento difiere mucho de las adultas, dado que la mente de los niños y su sistema de valores funcionan de una manera distinta. Esta característica vanguardista ofrece una nueva visión sobre la Revolución Mexicana, sobre la que se ha discutido y escrito mucho, pero siempre desde el ángulo de los adultos. Según sugiere Keizman, “infantilizando el punto de vista la autora explora un registro estético [...], un registro en el que está ausente la mirada moral” (37). Los cuentos de la niña Nellie no pretenden moralizar o empujar al lector hacia una conclusión u otra. Las críticas y los juicios pueden encontrarse solo en los momentos cuando la autora desliza su voz adulta. En el resto del libro “[e]l juicio es nuestro”; lo toca al lector a juzgar la Revolución y los acontecimientos narrados (Pulido Herráez 42). La amoralidad de Nellie hace posible que se hable de la guerra y de los combates de una manera cómica y alejada, si no objetiva.

En *Cartucho* la guerra se iguala al juego. En la primera edición incluso dice “Mis hombres muertos. Mis juguetes de infancia” (citado en Cázares 44). Para la niña, la guerra no representa la imposibilidad de jugar, sino otro tipo de juego cuyas reglas no conoce, y los soldados, consecuentemente, se convierten en sus juguetes. Esa perspectiva lúdica tiene dos funciones: una psicológica y otra satírica. Convertir un mundo de caos y destrucción en un juego le sirve a la niña como un mecanismo psicológico que le facilita enfrentarse a su cotidianidad llena de hombres muertos (Parra 169). El fragmento en el que más se nota la perspectiva lúdica titulado “Desde una ventana” muestra la relación entre la niña y un muerto tirado debajo de su ventana. La niña se acostumbra a la presencia de aquel muerto y se apropia de él como de un juguete que no quiere compartir con los demás: “Me parecía mío aquel muerto. [...] era mi obsesión [...]” (Campobello 88). Cázares nota que la expresión del muerto “se corresponde perfectamente con las expresiones congeladas de las muñecas” (45). Aunque las caras de los muertos suelen tener un efecto horroroso, la cara de ese muerto, en la mente de la niña, produce una sensación de familiaridad. La función satírica del empleo de la perspectiva lúdica queda en “denuncia[r] y ridiculiza[r] los juegos de los adultos donde se mata, se ejecuta prisioneros, se asesina, se masacra con una legitimidad que no tiene otro sustento que la supuesta seriedad de la edad madura” (Aguilar Mora 19). La sátira está expresada indirectamente a través de convertir los soldados, hombres considerados valientes y machos, en meros juguetes, disminuyendo de esa manera su importancia y quitándoles el sentido a ellos y a la guerra.

La perspectiva lúdica va acompañada por el léxico adecuado y la autora inserta el verbo “jugar” varias veces: “Parecía que jugaban sobre sus caballos” (Campobello 148), “Martín López les decía [...] jugando a los balazos” (*ibid.* 154). Para hacer la perspectiva infantil aún más auténtica la autora utiliza la manera de hablar de los niños. Se trata de un lenguaje directo y sincero que no favorece un aspecto de la Revolución mientras esconde los otros. Además, Campobello introduce el vocabulario y las expresiones típicas de los cuentos de hadas (Parra 172). A Babis lo compara con un príncipe, su muñeca es la princesa, la hermana de Bartolo es una reina. La niña crea su mundo de fantasía que le ayuda a escapar de la realidad caracterizada por el caos y la violencia.

## **5.5 La representación de la violencia y de la muerte**

La violencia en *Cartucho* se neutraliza y representa como algo normal y cotidiano gracias a la perspectiva infantil. El lector se queda pasmado ante la indiferencia, pero también ante los detalles con los que se describe a los muertos o sus partes del cuerpo y órganos. La niña acepta la violencia como la parte integral del tiempo en el que le tocó vivir su infancia y de esa manera habla de ella. No pretende hacer un espectáculo melodramático de un hecho tan cotidiano para ella y sus contemporáneos. Gabriella de Beer explica que la intención de la autora es “resaltar al lector con la normalidad de lo absurdo, la indiferencia ante lo cruel y lo corriente de lo horrible” (45). Dado que la violencia era tan cotidiana, Campobello la convierte en el *leitmotiv* de su libro. Debido a esto el horror de la agresión se destaca aún más de lo que hubiera sido posible si se hubiera hablado de ella de una manera tradicional. Sin embargo, la violencia no está presente solamente como el tema del libro, sino también se manifiesta en la forma (Cázares 39). Los fragmentos, como sugiere la primera asociación de la palabra, son pedazos separados de una totalidad más grande. Y la fragmentación de *Cartucho* representa un tipo de violencia que la autora ejecutó sobre su obra dividiéndola en pequeñas partes sin organización cronológica. Aguilera Navarrete vincula la violencia con la esencia del ser mexicano afirmando que es un “inevitable rasgo distintivo de nuestra identidad mexicana” (99). La propia Campobello hace algunas referencias a la violencia arraigada en el carácter mexicano: “Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y *balas*” (151, énfasis mío). Otra vez, la violencia se representa como algo natural y no sorprendente. Aunque la visión de violencia puede sorprender y horrorizar al lector, si se acepta que se trata de

un rasgo característico de los mexicanos no solo en los tiempos de guerra, la violencia puede convertirse en algo común para el lector también.

La muerte como consecuencia de la violencia también se percibe como un elemento más de la vida cotidiana. Incluso, la muerte sirve de un denominador común que está en la base de todos los fragmentos. Rivera López considera que lo que une los relatos no es la protagonista o la narradora, sino el tema de la muerte y la geografía (24). Como la niña narradora que abarca todos los cuentos narrados por diferentes personajes, el tema de la muerte sirve de medio aglutinador que conecta todos los fragmentos. La razón por la que la muerte está representada con una neutralidad que pasma al lector puede residir en la ya mencionada cosmovisión específica de los mexicanos, especialmente la manera en la que perciben la muerte. La muerte se celebra y se considera una puerta a la nueva vida. En *Cartucho* la muerte es casi un premio; ella representa la única salida de la guerra y de la Revolución. No está representada solo en términos neutrales, sino que también hay fragmentos en los que se la poetiza (Parra 179). La muerte de Julio Reyes se explica como el cumplimiento de un deseo de volverse otra vez chiquito, el fusilamiento de Pablo López se ve como un alivio de dolor de sus heridas de Columbus y los balazos que le dieron a José Díaz se perciben como solución para el hombre que odia el sol.

## **5.6 El retrato de Pancho Villa**

En el período en el que se publicó el libro, lo importante era reconstruir el país, no solo en el sentido económico, sino también en el ámbito de la sociedad. En otras palabras, era crucial formar una identidad que abarcara la totalidad de lo que el ser mexicano comprendía. Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, los presidentes que se ocuparon de ofrecer a la nación un metarrelato que fuera a dar cohesión y sentido de una comunidad homogénea, veían en la reciente Revolución una base sobre la que iban a construir la identidad mexicana (Avechuco Cabrera 71 – 72). A través de la historia sobre la Revolución y los héroes nacionales, se trataba de despertar el orgullo nacional y fortalecer el sentido de pertenecer a la nación mexicana. Sin embargo, Obregón y Calles distorsionaron la realidad incluyendo al “panteón” de los líderes revolucionarios solamente los nombres que a ellos correspondían y excluyendo los nombres de los demás, como por ejemplo el del general Francisco “Pancho” Villa.

Esta injuria incita a Campobello a escribir un libro en el que iba a reivindicar a Villa y a sus seguidores. Esa defensa de Villa representaba un obstáculo para la acogida del libro y de la

autora en el ciclo de la Narrativa de la Revolución Mexicana. “La ‘restauradora’ de la figura de Francisco Villa”, como la llama Gutiérrez de Velasco, decide retratar a Villa mostrando sus virtudes y su persona tal y como era, al menos para los nortños que se pusieron a su lado (84). Por eso elige describirlo no solo como un líder potente, sino también como una persona humana y compasiva que ella veía en él. Campobello admiraba que Villa luchaba con y por los ideales e intereses de su gente (Esplin 101). En *Cartucho* hay escenas donde Villa llora por la muerte de Martín López, donde muestra comprensión para Tomás Urbina y donde se ríe con sus soldados a los que consideraba amigos o, incluso, hijos. Campobello ve a Villa como un Robin Hood al que la gente ama y respeta por su manera de tratarla y de conectar con ella: “El pueblo ayudaba a Villa. [...] La gente con su vida quería evitar que entraran *los bandidos*” (Campobello 120). Aquí Campobello invierte el referente al que se refiere la palabra “bandido”; mientras que en los discursos políticos el término “bandido” estaba reservado para Villa, en *Cartucho* este se refiere a los carrancistas.

Se retrata a Villa como un líder humano, pero en varios momentos el lector tiene una impresión de que Villa representa algo más para la gente nortña. Se convierte en una figura casi divina que da sentido a las vidas de sus soldados. Junto al personaje de Mamá es un “hilo conductor” cuya presencia se siente en todos los fragmentos y que merece el cariño y respeto de la niña (De Beer 46). Criada en una familia donde la madre adora a Villa, la niña adopta la actitud de su madre y la defiende fuertemente. Para Nellie que no tiene la figura paterna en su vida, Villa se convierte en lo más cercano a esa (Cázares 46). Y no solo para ella, sino también para los soldados: “[...] oí a *Tata Pancho*” (Campobello 116, énfasis mío), “[...] *tata Pancho* no me dejó” (*ibid.* 125, énfasis mío). La reverencia del general llega a tal grado que el lector tiene la impresión de que se trata de una figura divina, una “figura mesiánica” (Faverón-Patriau 66). Su fuerza, merced, omnipotencia y omnipresencia aluden a las características divinas. Aparece en los sueños de El Peet, su voz “[...] sabía unir a los pueblos” (Campobello 135), “[e]l general siempre sabía las cosas [...]” (*ibid.* 100) y una mujer pide los huesos de la rodilla de Villa para que pueda hacer una reliquia de ella. La autora va más allá de limpiar su reputación y hace de él una figura inmortal.

## 6. Conclusión

La Revolución Mexicana, caracterizada por violencia extrema y cambios de líderes, dejó un México desunido, frágil y necesitado de reconstrucción en todo sentido. Por otro lado, una de sus consecuencias fue la creación literaria abundante que abordó no solo el tema de la Revolución como tal, sino también los problemas sociales y políticos. La escritura a menudo se parecía a la Revolución o el estado en el que se encontraba el México posrevolucionario. La obra de Campobello, por ejemplo, refleja en su fragmentación la desunión de la nación mexicana, la velocidad narrativa se parece al ritmo de las balas en un combate y la indiferencia con la que se describe a la violencia y la muerte demuestra la normalidad con la que las dos fueron percibidas.

Una vez terminada la lucha armada, con la llegada de Calles, despertó la necesidad de unir la nación, de encontrar un denominador común echando la culpa al líder que se consideraba enemigo del presidente y sus aliados – Francisco Villa. La injuria incita a Campobello a reivindicar la figura de Villa a través de su obra en la que lo retrata como una figura paternal o, a veces incluso, divina. Esa reivindicación fue una de las razones por las que *Cartucho* se ignoró en el tiempo de su publicación. El hecho de que la autora fuera una mujer, utilizar a la niña como un testigo fiable, la neutralidad con la que se habla de los horrores de la guerra y la estructura fragmentaria también representaban un obstáculo en cuanto a la aceptación de la obra.

Sin embargo, Campobello logra adentrarse en un círculo de autores exclusivamente masculinos. La obra que entró primera en el canon reservado para los hombres introduce innovaciones a la vez que respeta algunas de las convenciones del período. En la velocidad narrativa, en el lenguaje popular (norteño) y en los temas de la violencia y de la muerte que permean los fragmentos se encuentran las similitudes entre la obra de Campobello y las obras de otros autores del ciclo. Las innovaciones residen en el uso de la perspectiva infantil, de una estructura fragmentaria, de roles no tradicionales y en las descripciones de los héroes atípicos.

Los ecos de *Cartucho* se hacen visibles en las obras de Juan Rulfo y consecuentemente de Gabriel García Márquez, lo que da a entender el gran valor de este libro ninguneado en sus principios. Aunque todavía hay muchas dudas sobre su género o el significado del título, esto solamente contribuye a una mayor investigación del libro con la que cada vez se descubre un aspecto nuevo. No queda ninguna duda de que *Cartucho* representa una revolución, pero literaria.

## 7. Bibliografía

“Nellie Campobello; bailarina narradora de la Revolución”. *Secretaría de Cultura*, 7 nov. 2019, <https://www.gob.mx/cultura/articulos/nellie-campobello-bailarina-narradora-de-la-revolucion> (fecha de consulta 9/4/2020).

Adriaensen, Brigitte. “La violencia desde la perspectiva infantil: Una lectura comparativa de *Cartucho* de Nellie Campobello y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 32/2 (2017): 29 – 38. <https://doi.org/10.1353/cnf.2017.0006> (fecha de consulta 20/3/2019).

Aguilar Mora, Jorge. “El silencio de Nellie Campobello”. *Cartucho*. México D.F.: Ediciones Era, 2005.

Aguilera Navarrete, Flor E. “La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia”, *Acta Universitaria* 26/4 (2016): 91 – 102. [http://www.actauniversitaria.ugto.mx/index.php/acta/article/view/928/pdf\\_155](http://www.actauniversitaria.ugto.mx/index.php/acta/article/view/928/pdf_155) (fecha de consulta 19/3/2019).

Aínsa, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II, Época contemporánea*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Arroyo Almeida, Andrea Elizabeth. “Nellie Campobello. Memoria y escritura”, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 92 (2016): 39 – 47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762838> (fecha de consulta 20/3/2019).

Aub, Max. “De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 7/1 (1971): 4 – 11. <https://www.jstor.org/stable/27932862> (fecha de consulta 19/3/2019).

Avechuco Cabrera, Daniel. “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Literatura Mexicana* 28/1 (2017): 69 – 98. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6177602> (fecha de consulta 20/3/2019).



- Becerra, Eduardo. “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, ed. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008. 33 – 42.
- Beer, Gabriela de. “Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello”, *América sin Nombre* 11 – 12 (2008): 42 – 48. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/10575> (fecha de consulta 19/3/2019).
- Bruce-Novoa, Juan. “La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final”, *Hispania* 74/1 (1991): 36 – 44. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/228817> (fecha de consulta 4/5/2019).
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México D.F.: Ediciones Era, 2005.
- Cázares H., Laura. “Eros y tanatos: Infancia y revolución en Nellie Campobello”. *Escribir la infancia*, eds. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. Colegio de México, 1996. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnpqs.6> (fecha de consulta 30/4/2019).
- Cortés Ortiz, Cecilia Andrea. “*Cartucho*: Los recuerdos infantiles de Nellie Campobello”, *Hápax: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura* 3 (2010): 3 – 14. [http://www.revistahapax.es/III/Hpx3\\_Art1.pdf](http://www.revistahapax.es/III/Hpx3_Art1.pdf) (fecha de consulta 20/3/2019).
- Cuecuecha Mendoza, María del Carmen Dolores. “*Cartucho* de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional”, *Fuentes humanísticas* 27/52 (2016): 17 – 31. <http://hdl.handle.net/11191/5172> (fecha de consulta 19/3/2019).
- Echenberg, Margo. “Niñas que fusilan y son fusiladas: discurso, imaginación y violencia en Nellie Campobello y Elena Garro”, *Bulletin of Hispanic studies* 93/1 (2016): 81 – 96. <https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/bhs.2016.06> (fecha de consulta 20/3/2019).
- Esplin, Emron. “The Mexican Revolution in the Eyes of Katherine Anne Porter and Nellie Campobello”, *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory*, 66/3 (2010): 99 – 122. <https://doi.org/10.1353/arq.2010.0003> (fecha de consulta 19/3/2019).

Faverón – Patriau, Gustavo. “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Mester* 32/1 (2003): 53 – 71. <https://escholarship.org/uc/item/0r92k19n> (fecha de consulta 20/3/2019).

García Martínez, Osvaldo. “Consecuencias de la Revolución Mexicana. Poderes regionales y construcciones institucionales (1917-1929)”, *Actas: Revista de Historia de la Universidad Autónoma de Nuevo León* 7 (2011): 30 – 37. <http://eprints.uanl.mx/10885/1/Consecuencias%20de%20la%20Revoluci%C3%B3n%20M%C3%A9xicana.pdf> (fecha de consulta 13/2/2020).

Garciadiego, J. y Kuntz Ficker, S. “La Revolución Mexicana”. *Historia general de México ilustrada: volumen II*, eds. Javier Garciadiego et al. Colegio de México, 2010. 260 – 331. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv47wf77.7> (fecha de consulta 13/2/2020).

Glantz, Margo. “Vigencia de Nellie Campobello”, *Anales de literatura española* 16 (2003): 185 – 201. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7274/1/ALE\\_16\\_07.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7274/1/ALE_16_07.pdf) (fecha de consulta 26/3/2019).

Gründler, Carola. “La Novela de la Revolución Mexicana”. *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX Y XX*, eds. Hans Otto Dill y otros. Frankfurt/Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 1994. 201 – 213.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena. “Nellie Campobello: revolución, alteridad y narración”. *Doscientos años de narrativa mexicana*, eds. Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre. Colegio de México, 2010. 75 – 92. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.7> (fecha de consulta 19/3/2019).

Keizman, Betina. “Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política”, *CILHA* 9 (2007): 35 – 40. [http://ffy11.uncu.edu.ar/IMG/pdf/03\\_keizman.pdf](http://ffy11.uncu.edu.ar/IMG/pdf/03_keizman.pdf) (fecha de consulta 20/3/2019).

Knight, Alan. “¿Fue un éxito la Revolución Mexicana?”. *México a la luz de sus revoluciones: volumen 2*, eds. Laura Rojas y Susan Deeds. Colegio de México, 2014. 17 – 52. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn07w9.4> (fecha de consulta 13/2/2020).

Lorente Medina, Antonio. “La novela de la Revolución Mexicana”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, ed. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008. 43 – 56.

Madrid Moctezuma, Paola. “Cuando ellas dicen no: rebelión e identidad femenina en la narrativa de la revolución mexicana escrita por mujeres”, *Revista Nuestra América* 1 (2006): 55 – 67. <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/2345> (fecha de consulta 19/3/2019).

Marco Gonzáles, Ana. “Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 68/1 (2013): 167 – 189. <http://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/viewFile/294/296> (fecha de consulta 19/3/2019).

Martínez, Josebe. “‘Cartucho’ de Nellie Campobello: La revolución enmascarada frente a la rebelión de los órganos sin cuerpo”, *INTI* 83/84 (2016): 140 – 161. <https://www.jstor.org/stable/26309978> (fecha de consulta 9/4/2020).

Parra, Max. “Memoria y guerra en ‘Cartucho’ de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24/47 (1998): 167 – 186. <https://www.jstor.org/stable/4530972> (fecha de consulta 20/3/2019).

Paúl Arranz, María del Mar. “La novela de la Revolución Mexicana y la revolución en la novela”, *Revista Iberoamericana* 65/186 (1999): 49 – 57. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6094/6270> (fecha de consulta 19/3/2019).

Portal, Marta. “Introducción”. *Los de abajo*, ed. Marta Portal. Madrid: Cátedra, 1999. 11 – 68.

Pratt, Mary Louise. “Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana* 70/206 (2004): 253 – 273. <https://biblat.unam.mx/es/revista/cadernos-pagu/articulo/mi-cigarro-mi-singer-y-la-revolucion-mexicana-la-danza-ciudadana-de-nellie-campobello> (fecha de consulta 20/3/2019).

Pulido Herráez, Begoña. “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”, *Latinoamérica* 52 (2011): 31 – 51. <http://www.revistadeestlat.unam.mx/index.php/latino/article/view/25897> (fecha de consulta 20/3/2019).

Rivera López, Sara. “La lectura oculta de la Revolución mexicana en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 52 (2002): 19 – 29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6114160> (fecha de consulta 20/3/2019).

Salmerón, P. y Ávila, F. *Breve historia de la Revolución Mexicana*.

Samaniego López, Marco Antonio. “El norte revolucionario. Diferencias regionales y sus paradojas en la relación con Estados Unidos”, *Historia Mexicana* 60/2 (2010): 961 – 1018. <https://www.jstor.org/stable/25758292> (fecha de consulta 13/2/2020).

Suárez Velázquez, Mariana Libertad. “La nación fusilada: una lectura de ‘Cartucho’ de Nellie Campobello”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 14/1 (2011): 47 – 62. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3741042> (fecha de consulta 20/3/2019).

Vanden Berghe, Kristine. “Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello”, *Literatura Mexicana* 21/2 (2010): 151 – 170. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5345128> (fecha de consulta 19/3/2019).

Vanden Berghe, Kristine. “*Cartucho*, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 60/2 (2012): 515 – 539. <https://www.jstor.org/stable/41940685> (fecha de consulta 30/4/2019).

Weimer, Tanya. “Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época* 4/134 (2010): 103 – 123. <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca134-103.pdf> (fecha de consulta 20/3/2019).