

***Cartucho* de Nellie Campobello: el diálogo con la historia y la imposibilidad del “ser” mexicano**

Por *Josebe* MARTÍNEZ*

LA LITERARIEDAD Y LA SEMANTICIDAD hacen de *Cartucho* (1931) una obra insólita en la historia de la literatura nacional. A partir del análisis del texto en su doble vertiente de construcción testimonial y ficción artística, este artículo se propone explorar el significado de *Cartucho* dentro de la dinámica histórica y literaria de México, por una parte; y por otra, mostrar las radicales estrategias que a nivel formal y semántico implementa Nellie Campobello y el potencial retador que ello implica contra la representación hegemónica de la Revolución Mexicana.

Cartucho puede leerse como ficción, como autobiografía, como estudio histórico o antropológico y como crónica y memoria de la Revolución. La rebelión sacudió individuos, conciencias y sistemas sociales e hizo que códigos de expresión no habituales anteriormente alcanzaran vías de publicación provenientes de sujetos de enunciado, como en el caso de Campobello, no favorecidos por el discurso oficial. En esta autora “la otra historia” accede a la memoria y al espacio letrado americano para convertirse en la voz que apela a la alabada democratización y que muestra el horror que generó al gobierno revolucionario, por lo que su testimonio es un referente histórico-social.

En el México que sucedió al conflicto bélico, este formaba parte medular de un sistema de poder en el que se hizo omnipresente mediante la ubicuidad constante del mensaje histórico emitido por el gobierno: las figuras de los dirigentes revolucionarios, las calles con nombres de batallas, ciudades nominadas en honor a los presidentes salidos de la rebelión etc., componían la legitimación del poder a través de la actualización de la propaganda revolucionaria. El espacio fue fecundo para la historia, que se fechó en conmemoraciones y fiestas nacionales y se actualizó en los noticieros y en el cine. Este ayer “oficialista” se

* Profesora del Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea; e-mail: <josebe.martinezg@ehu.eus>.

ocuparía de un pretérito colectivo que, naturalizado por las masas, se convertiría en fundamento y destino del nuevo Estado.

Sabemos que los discursos sobre la sublevación armada proliferaron, “se fabricaron historias”, como señala el epígrafe de *Cartucho*. La guerra había sacudido el transcurrir acostumbrado del tiempo y modificado sustancialmente el comportamiento del pueblo; primero, porque directa o indirectamente este fue partícipe, y segundo, porque las consecuencias que ella trajo fueron socialmente determinantes. La marginalidad en la que se inscribe la obra se cifra, según señala Betina Keizman, tanto en la defensa del bandidaje villista que hace Campobello, como en su condición de mujer reescribiendo la lucha armada.¹

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

Los traumas individuales y colectivos pautan al unísono su obra. En ella la recolección del ayer nacional de guerra y olvido implica también recopilar el ayer familiar, en cuyo tejido se da todo un ensamblaje de relaciones sociales y sentimentales. Un núcleo fuertemente emocional, formado por una red de vivencias en la esfera más vulnerable, por íntima e infantil, del ser humano. Vivencias que han de salir a la luz como parte de eventos generales y públicos, en hechos que competen al más alto grado de convivencia civil y dan lugar a que una experiencia íntima sea transferida a un escenario de nivel institucional. Por ello *Cartucho* tiene un complejo recorrido de ida y vuelta e 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 Mariano 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”.² La crítica en general percibe a *Cartucho* como una

¹ Betina Keizman, “Los conflictos de la representación del otro en dos novelas de la Revolución Mexicana”, *Amerika* (ERIMIT), núm. 4 (2011), p. 10.

² Max Parra, “Memoria y guerra en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima/Berkeley), núm. 47 (1997), pp. 167-186.

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.³

La autora no acepta la “elaboración” que el presente está haciendo del pretérito, por ello irrumpe y cuenta su propia vivencia a través de esa herida cerrada en falso que supone la versión oficial. Intenta plasmar los excesos de la rebelión mediante una exuberancia plástica que abruma por el espectáculo impúdico presentado por una niña que todavía no conoce el sentido de finalidad redentora que debiera tener todo relato histórico clásico;⁴ Campobello actúa siempre como un agente provocador porque nunca concilia su presente político.

La controversia entre la historia oficial y la contramemoria se gesta en el propio epígrafe que inaugura la segunda edición: “A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”.⁵

Doris Meyer, Gustavo Faverón Patriau y Kristine Vanden Berghe, 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 que aluden a la versión auténtica y popular (“mi tío abuelo [...] narra como si

³ Véanse los artículos de Kemy Oyarzun, “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima/Berkeley), núm. 43-44 (1996), pp. 181-199; Parra, “Memoria y guerra en *Cartucho*, de Nellie Campobello” [n. 2]; Elena Poniatowska, “Nellie Campobello: la que no tuvo muerte”, en *id.*, *Las siete cabritas*, Tafalla, Txalaparta, 2000; Teresa Hurley, *Mothers and daughters in postrevolutionary Mexican literature*, Woodbridge/Nueva York, Tamesis, 2003; Gabriella de Beer, “Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello”, *América sin nombre* (Alicante), núm. 11-12 (2008), pp. 42-48; y Mariana Libertad Suárez, “La nación fusilada: una lectura de *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* (Universidad de Vigo), núm. 14 (2011), pp. 47-62. Kristine Vanden Berghe emplea el término *autoficción* para referirse a la obra de Campobello, “‘Cartucho’, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de ‘Pedro Páramo’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), vol. 60, núm. 2 (2012), pp. 515-539, con base en Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

⁴ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977; M.H. Abrams, *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1972; y Domenik La Capra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva visión, 2005.

⁵ Nellie Campobello, *Cartucho: relatos de la lucha en el Norte de México*, México, Era, 2000.

fuera un cuento”), en el prólogo a *Mis libros*, sobre los relatos de la Revolución, señala que “estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas [...] engendros diabólicos” emparentados con los “calumniadores organizados”.⁶

Por el contrario, Jorge Aguilar Mora considera que tanto cuentos como leyendas son términos correlativos: “Con los cuentos verdaderos se fabrican leyendas y es tanto el dolor que éstas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo el sentido”.⁷ Evidentemente el sintagma “cuentos verdaderos” se asocia a la autenticidad simbolizada en la madre de la autora, a quien se atribuye la oralidad propia del pueblo y toda la credibilidad, máxime al conocer la carga de autoridad que Campobello imprime al adjetivo *verdadero* en su producción y en su vida: factor de causalidad esencial, como manifiestamente reitera en sus entrevistas.⁸ Dicha asociación paradigmática en sus libros es reconocible 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 al parecer implícita en la división en auténtico (espontáneo, genuino, natural) *vs* falso (construido, pensado, ideológico)— entre cuento y leyenda, donde este último término connota la emanación poderosa de la épica oficial, explicativa de la historia: *Le grand récit*, según la denominación establecida en 1979 por Jean-François Lyotard.

Por otra parte, puesto que los sustituye, cabría leer el epígrafe a la luz de “Inicial”, escrito por la autora, y de la nota editorial “Integrales” de 1931, ya que el contenido de la segunda edición se mantiene fiel al espíritu de la edición príncipe, el epígrafe no disientiría de los escritos elididos. Sí existe un distanciamiento del lenguaje vanguardista que muestran los escritos preliminares (ya

⁶ *Ibid.*, pp. 352, 340, respectivamente. Véase también Nellie Campobello, *Cartucho and My mothers's hands*, Doris Meyer e Irene Matthews, trads., y Elena Poniatowska, introd., Austin, University of Texas Press, 1988; Gustavo Faverón Patriau, “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Mester* (University of California), núm. 32 (2003), en DE: <<https://escholarship.org/uc/item/0r92k19n>>; Kristine Vanden Berghe, *Homo Ludens en la Revolución: una lectura de Nellie Campobello*, Madrid/México, Iberoamericana/Frankfurt am Main/Bonilla Artigas, 2013, p. 33.

⁷ Jorge Aguilar Mora, “Prólogo”, en Campobello, *Cartucho* [n. 5].

⁸ Valeska Strickland Nájera, *La obra de Nellie Campobello*, Evanston, ILL, Northwestern University, 1980, tesis doctoral; Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño, 1985; Irene Matthews, *Nellie Campobello: la centauro del norte*, México, Cal y Arena, 1997.

no estaba de moda en 1940) pero, por supuesto, no de su espíritu: según se 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”.⁹ De igual manera en el “Inicial”, Campobello indica cómo las crónicas de sus fusilados “parecían cuentos. Pero no son cuentos”. Serán los “cuentos verdaderos” de la segunda edición. Faverón Patriau incide al respecto en que Campobello no intentaría distinguir epistemológicamente entre testimonio y ficción, sino establecer una frontera moral entre la voluntad de reflejar la historia, por un lado, y la intencionalidad de victimizarla en manipulaciones partisanas, por otro.¹⁰

Historia y literatura

LA historia revolucionaria era necesaria porque servía de pilar discursivo al poder gubernamental, pero era molesta porque tenía la potestad de cuestionarlo constantemente. La producción cultural sobre la Revolución derivaría entonces hacia la mitificación de la misma, no a su análisis o cuestionamiento. El olvido del presente propugnado durante el Maximato,¹¹ se ampara en el mito compensatorio de una insurrección lograda, idealizada y redentora que legitimaría el abuso y la dictadura imperantes. 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 convertidas en verdades históricas y devenidas líneas hegemónicas de pensamiento.

Frente a las otras producciones, la literatura sobre el conflicto es prestigiada como “viril”.¹² La conflagración sigue estando pre-

⁹ Campobello, *Cartucho* [n. 5].

¹⁰ Faverón Patriau, “La rebelión de la memoria” [n. 6].

¹¹ Maximato se refiere a la incidencia política de Plutarco Elías Calles, conocido como “Jefe Máximo” del Partido Nacional Revolucionario (PNR), que consolidaría su dirigencia 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). El maximato se rompe en 1936, durante el periodo de gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

¹² En referencia a un conocido debate iniciado por Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. Jiménez Rueda publica un artículo en el que acusa a la literatura mexicana de no dar cabida al “ambiente masculino de contiendas”: “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

sente de forma mitificada, apropiada o domesticada por el poder, para legitimar un régimen cargado de contradicciones y excesos. La realidad de las maniobras presidenciales, el descarrilamiento de los ideales revolucionarios, los abusos y los crímenes son solapados por el poder mesiánico y fundacional, apocalíptico y genético de la omnipresente Revolución.

En los años sucesivos se llegará a un punto en el que toda carga provocadora de la conflagración será sometida a un proceso de vaciado hasta lograr la masa homogénea que sustantive al poder y paulatinamente se conforme una insustancialidad consumible convertida en comedia ranchera.¹³ La autora arremete tanto contra la totalidad como contra la banalidad. Su acometida se dirige a la visión fundacional que olvida a gran parte de las víctimas del proceso revolucionario e identifica tres aspectos importantes: el primero, que tal proceso revolucionario no había conseguido llevarse a cabo; el segundo, que quienes ocupaban el poder no tenían legitimidad para autorizarse como los únicos o los mejores; y el tercero, que la Revolución no debía ser un señuelo manejado por el poder para evitar enfrentar de manera justa los asuntos políticos.

aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las situaciones del pueblo en todo ese periodo de cuenta guerra civil”, Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento de la literatura mexicana”, *El Universal* (México), 21-XII-1924, p. 3. Días más tarde, en el mismo periódico, Monterde afirma la existencia de una literatura viril y pone como ejemplo *Los de Abajo*, e indica que es la falta de crítica y difusión lo que hace que dicha producción no sea conocida, Francisco Monterde, “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal* (México), 24-XII-1924. Son varios los intelectuales, y autores estridentistas y contemporáneos que se suman a la polémica.

¹³ Sintetizando en unas líneas el sentir de la época, en 1931, año en que se publica *Cartucho*, se estrena la reivindicativa obra de teatro *La raza de bronce*, y Diego Rivera pinta los murales del Palacio Nacional. Ese mismo año se rueda *¡Qué viva México!* película inconclusa de Sergei Eisenstein cuyo proyecto y filmación cambiarán la percepción sobre el indio mexicano hacia la digna profundidad con que lo dota la cámara del cineasta soviético. La esencia del ser mexicano se había convertido en el objeto de búsqueda y culto del pensamiento nacional según lo demuestra la obra seminal de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), como ejemplo de una época de indagación patria. También en 1931 se realiza la primera película sonora del cine mexicano, la significativa *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, basada en la novela homónima de Federico Gamboa. En su producción participaría Fernando de Fuentes, director de *El compadre Mendoza* (1933), la primera cinta mexicana de tema revolucionario, basada en el famoso cuento de Mauricio Magdaleno. Fernando de Fuentes también dirigió *¡Allá en el rancho grande!* (1936), película fundadora del fructífero género de la comedia ranchera, marca mexicana de exportación. La comedia ranchera, inicia, en verdad, la popularización de cierta imagen de México, pero también la visión burguesa y superficial del profundo ímpetu de búsqueda nacional que imprime la Revolución en el pensamiento y la cultura de masas.

En ese contexto, la escritura sobre la Revolución era marcial, guiada por el *ethos* de la dirigencia oficial, producida por prohombres o intelectuales patrios, de uno u otro calado, pero por hombres que conferían a su escritura un poder de alcance político estatal. También se confiere a la escritura las funciones de acto notarial de la época, el poder de explicación de una realidad histórica impresionante y nueva, y se la considera capaz de gestionar mecanismos que diluciden, realcen y asienten el devenir histórico. Estos planteamientos reflexivos inherentes a lo que fue la narración del proceso revolucionario no resistirían la tentación de una línea oficialista que no quería ser deudora de sus principios aunque, surgida de la rebelión, tampoco podía renunciar a ellos. Si al comienzo de la insurrección ésta se encontraba ausente de la producción literaria, poco después absorbería el interés del discurso hasta quedar neutralizada.

Las novelas sobre la Revolución se escriben desde la Revolución institucionalizada. Son obras que años después del embate bélico tratan de poner en papel lo que fuera la marea revolucionaria. El interés de sus autores es histórico y político tanto o más que literario. Sucesora de la corriente costumbrista que reinaba en las primeras décadas del siglo xx, el corte de las novelas de la Revolución es muy tradicional y no incorpora audacias narrativas que están en boga en la literatura mundial.¹⁴ Lo novedoso fue la materia. Qué duda cabe que la década de los años treinta parecía ser un buen momento para una novela revolucionaria bajo el auspicio de un gobierno surgido de la insurrección. Tal vez de forma espontánea o como estrategia política, la literatura sobre la Revolución fue un elemento de conexión y cimentación fundacional. La novela crea un tejido de sensibilidad cultural hacia este pretérito revolucionario reciente que pone en claro logros, fracasos y valores y postula, además, unos criterios sociales simbólicos: héroes, ideales, motivos, sacrificios, luchas y razas que resultaban seminales para la nueva nación. Un México inédito que como su novela era producto de la caótica, fragmentada, manipulada e intervenida Revolución.

¹⁴ *Ulises* de James Joyce se había publicado en 1922, William Faulkner funda el mítico Yoknapatawpha en 1929, Marcel Proust inicia *En busca del tiempo perdido* en 1913. André Breton, Tristan Tzara, Franz Kafka, André Gide, Aldous Huxley, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, John Dos Passos etc., ya han publicado.

CUANDO *Cartucho* se escribe en 1929 ya había tenido lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917), conflictos conocidos planetariamente por los reportajes de guerra y las imágenes con las que la prensa y el cine hacían partícipe al mundo del desarrollo de las conflagraciones. El horror, la violencia y las heroicidades de las contiendas se recogían en los periódicos y en cintas cinematográficas, como sucedió con la propia Revolución Mexicana.

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

Basada en el mimetismo de la forma, esta escritura tradicional vendría provocada por un afán de realismo, actitud que nos plantea dos cuestiones intrínsecas a los conceptos de *realismo* y de *escritura*. En primer lugar el hecho probado de que la noción de realismo no deja de ser una construcción cultural sobre la manera de interpretar el referente y que dicho concepto está determinado por un sistema de representación estandarizado para una cultura o persona en un tiempo dado.¹⁵ Por otra parte, la segunda cuestión que se plantea es el hecho de que la escritura, como signo convencional y arbitrario, por muy realista que se presente, es percibida comúnmente como menos susceptible de *imitatio* natural y más proclive a la invención o ficcionalización. Lo anterior supone que —en un contexto realista— a la escritura ha de pedírsele tanto la verdad como la eficacia comunicativa; al exigírsele un mimetismo similar a la imagen, la verosimilitud por semejanza que comporta una pintura o una fotografía ha de ser resuelta en literatura por una interpretación sujeta

¹⁵ Nelson Goodman, *Languages of art*, Indianápolis, Hackett, 1976; y W.J.T. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago, 1986.

al lenguaje de los signos, con lo que el acceso a la verdad parece mediatizado desde el concepto mismo de *autoría*.¹⁶

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

Frente a la línea enunciativa que mantiene la versión de la rebelión mediante una visión costumbrista y pintoresca, la escritura de esta autora se desvela como otra forma de narrar lo sucedido: ni lineal ni marcial y con una marcada distancia emocional, aunque el mundo que recorra sea precisamente el de la intimidad de la vida doméstica y sentimental. En relación con lo anterior hay que señalar un proceso interesante y revelador sobre la percepción del ayer: los recursos de ambiente, escenario y estereotipos, así como la linealidad argumental de la escritura costumbrista crean los efectos de realidad, por tanto, la persuasión de verdad se revelaría como gestora de patrañas al servicio de quienes “fabrican leyendas”, mientras que la visión vanguardista, desmitificadora y audaz de Campobello se resuelve como una versión de la verdad histórica, no como una manipulación de la misma.

El espectáculo de la Revolución

LA estrategia representacional le permite a Campobello acceder al referente desde un distinto punto de vista, un abordaje de la realidad entroncado con otras formas de expresión, como la performatividad del trauma, la imaginería icónica o, más estrictamente, la estética del espectáculo. Con sus instantáneas ella da inicio a los

¹⁶ 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, “Introducción”, en *id.*, *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*, Londres/Nueva York, Wallflower Press, 2007.

“espectáculos de la Revolución” como forma de narrar el acontecimiento bélico, en una línea argumental que podría entroncar con la estética del terror y que aúna literatura e historia. Escribe para un público que desea la teatralidad y la sorpresa a través de las escenas e imágenes de su relato cuya vistosidad incita a nuevas reflexiones sobre la Revolución.

Tradiciones occidentales/tradiciones prehispánicas y modernidad europea/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.

Inmersa en una tradición de narrativa oral que presenta los momentos espectaculares, *Cartucho* es la narración de la historia antes de que la fecharan los historiadores, tal como manifiesta el personaje narrador de “Los funerales de la Mamá Grande”, obra fundacional de Macondo, de Gabriel García Márquez. En su entusiasta introducción a *Cartucho*, Jorge Aguilar Mora señala que *Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho*. Blanca Rodríguez indica que Nellie Campobello rescata el pretérito y lo presenta bajo un nuevo lenguaje, el de la conversación familiar y las mujeres, para plasmarlo en el relato corto, precediendo a José Revueltas, Juan Rulfo y Juan José Arreola en la creación de un cuento a partir de las vivencias del hombre anónimo de la Revolución.¹⁷ Popular y de tradición oral, el lenguaje de *Cartucho* fluye espontáneamente, Campobello no tiene que fingirlo sólo tiene que recurrir a su mundo; no necesita emularlo como hubieron de hacerlo otros autores educados. De hecho, por genuino, es mucho más veraz el lenguaje de *Cartucho* que el lenguaje forzado que Campobello emplea, por ejemplo, en el prólogo a *Mis libros*, donde las pretensiones literarias conllevan una afectación poco plausible.

Ahondando en la relación entre Campobello, Rulfo y García Márquez, Aguilar Mora alude al uso de la palabra y el silencio, a la brevedad de la frase, a la ironía sutil y al carácter oral de sus relatos. Pero, además del lenguaje telúrico y popular, de la maestría en el manejo del silencio y la palabra, habría que añadir algo que comparte con los autores mencionados: el concepto de *historia* y la intuición sobre la relevancia de los momentos memorables forman un componente esencial tanto en la obra de esta autora como en la

¹⁷ Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello, Eros y violencia*, México, UNAM, 1998.

de Rulfo y la de García Márquez; la historia fuera del mundo de los historiadores, anterior al mundo letrado e inmersa en la tradición de lo espectacular como recurso de transmisión y memoria popular. La dispersión de la memoria es otra característica que comparten Campobello y Rulfo, según Mary Louise Pratt.¹⁸ Una memoria fuera del tiempo fechado: los personajes sólo recuerdan la hora por el sol, el momento de la lluvia o el día de la semana, es un tiempo popular. Tal estrategia de “popularización” es un recurso que permite la “desculturización” del relato, su “desmodernización”; pienso que dicho objetivo se persigue en *Cartucho* y no creo que ese recurso se deba exclusivamente a la infantilización del relato, como sugiere Kristine Vanden Berghe.¹⁹

Por medio de la narrativa del espectáculo podemos apreciar en *Cartucho* que lo bello o lo feo que el ojo percibió, a través de la palabra se convierte en sublime en textos estridentes y elocuentes que muestran la memoria silenciada. Una palabra que expone lo externo, lo que sucedió a la vista, a partir del proceso interno 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 universo 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 al sumergirlo en un entorno social que evaluaba la estética y consensuaba la belleza. Un lector sumido en el moderno Estado mexicano, expuesto en *Cartucho* al ejercicio estético de lo sublime a través de la beldad guerrera de hombres belicosos y exultantes; la de Campobello podría ser considerada una literatura viril; pero supera el modelo de virilidad literaria, 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.

El ayer nacional como espectáculo plasmado a través de una estética y una retórica del terror que alejada de lo bello logre conmocionar mediante la narración de lo sublime, de lo intolerable, podría tener en los grabados de José Guadalupe Posada su

¹⁸ Mary Louise Pratt, “Mi cigarro, mi Singer y la Revolución Mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello”, *Revista Iberoamericana* (III), vol. LXX, núm. 206 (enero-marzo de 2004), pp. 253-273.

¹⁹ Vanden Berghe, *Homo Ludens en la Revolución: una lectura de Nellie Campobello* [n. 6].

equivalente plástico.²⁰ En la tradición occidental los predecesores de Campobello pueden ser el político y filósofo irlandés Edmund Burke (1729-1797) que narra la Revolución Francesa alrededor del espectacular guillotinado de la familia real y la persecución de sus herederos; y en el ámbito hispano Francisco de Goya que muestra en la pintura y en sus grabados la anécdota sucinta, el personaje avieso, los hechos consumados, los monstruos vencedores que pueblan los atomizados dibujos de los desastres de la guerra de 1808.²¹ Esa mirada entronca con Leonardo da Vinci y su intencionalidad dramática al pintar el fragor de la batalla o con los estertores movimientos de los caballos de los frisos atenienses o con la descripción de Héctor, en la *Iliada* o con la salida de Eneas a la caída de su ciudad en la guerra de Troya. Y, por supuesto, con toda la descripción hallada en las crónicas de conquista, en Bernardino de Sahagún, en José de Acosta, en Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, en los informes de Tezómoc, donde se relatan los sacrificios religiosos aztecas, los destazamientos, los rituales de las guerras precolombinas; también entroncaría en esta línea de brevísima descripción e inmensa repercusión con Bartolomé de Las Casas y su relato de los inenarrables abusos cometidos en nombre del cristianismo sobre la población indígena americana.

Sin embargo, pese a lo anterior la tradición cultural nos confiere una forma de percibir la literatura en la cual el bosquejo de lo raro queda enmarcado en los libros no realistas. Campobello desencaja la mirada heredada al potenciar 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, al elaborar la perspectiva y el detalle, confecciona un retrato con potencial retador a base de distorsión y provocación. Un relato que impide que el lector lo consuma únicamente como placer estético y que obliga a que lo lean como un texto social.

El potencial retador es conseguido a partir de la memoria fotográfica, que recoge en la calle los vestigios de esa rebelión: inmortaliza pedazos de realidad, instantes eternizados y marcados por la elaboración de la perspectiva y el detalle, que dotan a la toma

²⁰ “Los fusilados de Campobello tienen mucha semejanza con los [grabados] de Posada”, según F. Rand Morton, *Los novelistas de la Revolución Mexicana*, México, Cultura, 1949.

²¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

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 imbricadas en cada relato de la conflagración, en la que no se detiene en mostrarnos el mensaje inmediato u obvio de una visión panorámica y asumida del evento, sino en los detalles que, de hecho, se han obviado, desapercibidos, en todo un ciclo novelístico sobre la misma. Como ya señaló Dennis J. Parle, uno de los pioneros en el estudio de *Cartucho*: “A diferencia de otras novelas del subgénero [de la Revolución] la conciencia estilística y el efecto son centrales en el tema de la novela y la experiencia”.²²

Al igual que las fotografías y el cine, la palabra de Campobello también 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, de los hermanos, de las vecinas y los soldados tanto como 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 visual y narrativa que va de lo ancestral indígena o la plaza medieval castellana a lo colonial barroco²³ y 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 de una representación. La autora presenta un juego de perspectivas que transmiten la realidad en forma arbitraria mediante una técnica que alejada de la mimética revisa el ayer e interviene en él al cuestionarlo y al mediatizar voluntariamente la construcción simbólica de la Revolución. La autora no niega la convención de la palabra como signo, por ello compone y descompone a su gusto el retrato que debería ser fiel reflejo, en cuanto a imagen, de la realidad tratada.

²² Dennis J. Parle, “Narrative style and technique in Nellie Campobello’s *Cartucho*”, *Kentucky Romance Quarterly* (University of Kentucky), vol. 32, núm. 2 (1985), pp. 201-211, p. 201.

²³ Respecto de la tradición oral, Parle también incide en la intencionalidad estética de conseguir la oralidad en la forma mediante técnicas de repetición y ritmo. semejantes a la rima asonante de arte menor, del género popular del corrido, véase *ibid.* Los fenómenos fonéticos, los diminutivos y mexicanismos, que tan acertadamente utiliza Campobello para representar el habla popular del soldado campesino, son estudiados por Strickland Nájera, *La obra de Nellie Campobello* [n. 8].

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 que el poder quiere hacer pasar por algo natural.

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 e indiferenciados, en trozos de carne mugrosa, en muñecos, en changos... visiones terroríficas que el buen gusto consideraría no sólo innecesarias, sino peligrosas. Todo ello sumado, además, al hecho de que la autora, en su alejamiento emocional, no recurre al melodrama, que sería bien recibido por un lector acomodado a tal apelación emotiva. Campobello salta todas las censuras impuestas a la mirada para hacer visible lo intolerable, para mostrar el horror sin el recurso a la lágrima. Elimina lo sentimental para conferirle otro tipo de emoción, la conmoción.

La indagación emocional, la conmoción moral y la espectacularidad estética se aúnan en *Cartucho* y le permiten adoptar la narrativa desde los márgenes, desde una vanguardia innovadora. Esa espectacularidad propicia los excesos semánticos y los juegos provocadores heredados también de la tradición religiosa. Y en este punto la mirada barroca no puede elidirse puesto que el desequilibrio, la apertura, los excesos y la contorsión que la caracterizan imprimen una marca de fabricación estética en la que cabe la fealdad como efecto. Sin dudar la autora busca la reacción del espectador, una conmoción forjada en la fealdad indecorosa de lo inenarrable.

Vanguardia

AL relato letrado de la Revolución, la narrativa de Campobello se opone 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 filmico o literario de larga duración. Como si fueran fotografías, los relatos de *Cartucho* nos obligan a detener la mirada en cada texto por su autarquía, que no sobrepasa los bordes de un marco único y diferenciado. La secuencia discontinua en que como en un álbum familiar se

van sucediendo los relatos no borra la individualidad de cada uno de ellos.²⁴ 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 relato, circunscrito a su marco de título y extensión. Semánticamente, en su disposición atomizada, el final del relato recoge el principio 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 cuyo efecto de base 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. Analizadas desde el punto de vista de la forma, las estampas de Campobello se oponen a la narrativa tradicional de tal Revolución como las imágenes audaces y escuetas se oponen al largometraje; en el ámbito del significado, en relación con la representación de la guerra y la experiencia del dolor, el formato sucinto de los relatos tendría más que ver con la representación de la tortura que con la del combate. La narrativa de Campobello se opone al relato letrado de la Revolución como el concepto de *tortura* a la definición de *guerra*. Por ello, la tortura resulta ubicua en sus retratos.

En el desarrollo de la humanidad, guerra y tortura tienen por objeto infligir dolor²⁵ y guardan los mismos objetivos, la gente y su

²⁴ “Si bien en *Cartucho* no hay una fotografía original que deba ser narrada, sí hay una imagen mental como punto de partida”, Catalina Donoso, “Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima/Hanover), núm. 66, pp. 173-186, p. 174. Donoso se basa en otra investigación sobre las fotografías familiares, el álbum de padres y parientes supervivientes del Holocausto, véase Marianne Hirsh, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University, 1997. A su vez Hirsh se basa en Susan Sontag (*On photography*, 1977) y Roland Barthes (*La chambre claire: note sur la photographie*, 1980) cuyo núcleo en esta última obra lo compone la descripción de una fotografía que nunca se reproduce en el libro de la madre del autor. Para el presente estudio también se toma en cuenta la conexión entre texto e imagen sobre la que trabajan Hirsh, Barthes y Sontag.

También Gabriella de Beer compara los textos con un “álbum de fotografías”, “Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana”, *Cuadernos Americanos*, núm. 2 (marzo-abril de 1979), pp. 212-219; de igual manera que Vanden Berghe, *Homo Ludens en la Revolución: una lectura de Nellie Campobello* [n. 6], p. 20.

²⁵ Elaine Scarry, *The body in pain, the making and unmaking of the world*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1994.

civilización; pero, frente a frente, la guerra es multitudinaria y general, en tanto la tortura es individual, sádica y directa y más dramática, próxima y carnal. La tortura, como aparece en los relatos de *Cartucho*, convierte el dolor absoluto en poder absoluto mediante la dramatización escénica de su performance de autoridad que convierte el dolor en un espectáculo. Veamos, por ejemplo, el siguiente párrafo:

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 (“El fusilado sin balas”).

Y al igual que ésta se suceden las estampas de tortura. La aparente ingenuidad de la voz narrativa, el juego pretendidamente inocente con el que se urde cada trama, en el que se teje o juega o construye cada narración no deja de ser un artefacto de comunicación más falaz cuanto más auténtico aparece, ya que una sobrecogedora presencia traumática envuelve los relatos: las espitas de ironía, crueldad y desafecto que parece mostrar el juego con la muerte ostentan 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 el cuerpo del relato de manera ordenada, deja que las vísceras escapen de los cuerpos y los órganos respiren por sí mismos fuera de sus bolsas. Todo ello en un exceso que consigne reproducir en cada retrato una metáfora de la nación, incapaz de sujetarse pese a los intentos de suturar el cuerpo que con afán sanitario tiene el gobierno nacional: el cuerpo no puede ser único, cerrado, autocontenido y pleno. El cuerpo está abierto, los órganos se escapan o expelen, se retuercen por sí mismos o se sustituyen con prótesis doradas, como se muestra en los relatos de *Cartucho*.

El dramatismo de cada retrato se acrecienta por el carácter testimonial y el tono ingenuo y presencial que hace indiscutible su veracidad; se basa en el significado traumático que el lector sabe que lo genera. Y se crea plásticamente mediante los recursos de la perspectiva vanguardista del enfoque y del color, que ilumina

las figuras y las situaciones: sangre roja, ojos amarillos, vísceras rosadas, cuerpos negros y calcinados.²⁶ Veamos algunos ejemplos:

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 (“Cartucho”).

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 (“El Jefe de las Armas los mandó fusilar”).

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 (“Las águilas verdes”).

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

La plástica y metafórica representación de los órganos, de los cuerpos o de las poses conmociona al lector, que observa la destrucción ocasionada por 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

²⁶ Nellie Campobello estuvo en contacto con los estridentistas mexicanos, de hecho, Germán List Arzubide, el poeta estridentista, será quien publique *Cartucho*. La impresión de los brutales hechos que narra “es mayor aún por la técnica surrealista-ultraísta de la autora”, Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, 1ª ed. en alemán 1967, México, FCE, 1972, p. 347.

mirada. Frente al cliché de la representación revolucionaria costumbrista se despliega la vanguardia.

Al percibirse a sí misma como la encarnación de la Revolución (elige nacer con ella), esta autora hace que el dolor se corporeice en su obra. Así como en *Cartucho* abundan las imágenes concretas para representar conceptos abstractos (así, la vejez de un personaje se expresa por medio de una frase como “que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer” en el relato “El Kirilí”)²⁷ el dolor se expresa emblemáticamente con recursos plásticos que provocan el espanto.

Siguiendo dicha lógica de interpretación, observamos también cómo el espanto vital se transmuta en espanto visual: 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 semejante al horror que nos produce su plasmación simbólica en *Cartucho*. El alcance de dicha estrategia representacional, una transmutación del concepto en acto es, por popular, universal y atemporal; sin que suponga una lectura anacrónica de la obra, cabría relacionarla incluso con la interpretación que Gilles Deleuze y Félix Guattari,²⁸ pese a venir de contextos históricos y epistemológicos distintos, hacen de la experiencia masoquista, en la que los cuerpos plasman abstractos ideales de plenitud: la sutura de boca o esfínter emblematiza el afán de plenitud de sujeto único y autocontenido en el mundo de lo concreto por medio de esta representación que Campobello cifra en el espanto vital transformado, como se ha dicho previamente, en espanto visual, en el mundo de las apariencias y las experiencias, en el cuerpo.

Tal hipótesis afecta al texto en distintos niveles: en el registro de lo privado, el trauma que genera el relato se cosifica; en el terreno de lo artístico, las imágenes estridentes, que ponen en primeros planos el horror de la guerra, retan la concepción de la literatura como belleza y ficción, y, a nivel social muestran la imperfección de aquello que se pretende suturar en el imaginario nacional. Las heridas supuran y rompen el homogéneo panorama posrevolucionario oficialmente imperante.

²⁷ Vanden Berghe, *Homo Ludens en la Revolución* [n. 6], pp. 75-78.

²⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 5ª ed., Valencia, Pretextos, 2002.

Las estampas aparecen pobladas por órganos desplazados de la corporeidad de un ser humano.²⁹ Visiones insólitas en un texto de 1929, cuya actualidad permitiría interpretarlas desde la posmodernidad, sin que esto suponga una lectura contradictoria: 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 podría denominar un órgano agente.³⁰ De repente nos muestra cruelmente como la persona se reduce a la combinación de varios elementos anatómicos. La unicidad, la trascendencia, la agencia, la espiritualidad del ser humano queda filosóficamente destruida cuando atisbamos que no es más protagonista que una de sus vísceras. La perspectiva que enfoca el detalle —y hace de un órgano el núcleo del relato— descompone la tradición cultural de percibir al ser humano como una totalidad, un cuerpo contenedor de alma. El efecto de estas determinadas tomas altera la manera tradicional de percibir y por tanto de valorar la realidad e incluso forman un *collage* vanguardista.³¹ Es un cuestionamiento de la ontología y trascendencia del ser humano que resulta inquietante y crítica. Crítica que también atañe al cuestionamiento nacional como Estado sin fisuras, continente único: el cuerpo nacional, como el cuerpo de los retratados no existe como tal, está destruido, desmembrado, no hay un México, no hay un *ser mexicano*. El fetichismo posa la mirada en el individuo completo y experimenta repulsión por un texto retador en el que la incongruencia de la escena convierte a las partes en totalidades. Con obstinación la autora se empeña en demostrar que hubo una Revolución —una explosión y dispersión— que convirtió a los sujetos en objetos. Obstinadamente muestra como 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 igualmente por el significado fragmentario y disperso: los textos son

²⁹ Además debemos tener en cuenta que, como bailarina y coreógrafa para Campobello el cuerpo adquiere una relevancia vital según se señala en Rodríguez, *Nellie Campobello, Eros y violencia* [n. 17]; y Laura Cázares Hernández *et al.*, *Nellie Campobello: la revolución en clave de mujer*, Toluca/México, Conaculta, 2006.

³⁰ La imagen y el simbolismo de los órganos *per se* en las producciones culturales de la actualidad son analizados por Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y sus consecuencias*, Valencia, Pretextos, 2006.

³¹ Tanya Weimer, “Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Cuadernos Americanos*, núm. 134 (octubre-diciembre de 2010), pp. 103-123.

elementos sueltos, partes que autónomamente se definen como escenas memorables dentro del prolongado movimiento revolucionario. La obra no es un todo que contiene a los elementos, son los elementos los que trascienden por sí mismos sin dejarse atrapar por el afán totalizador de la ideología hegemónica. Campobello destruye la jerarquía del cuerpo social, del cuerpo canónico, mediante los cortes violentos que atomizan cada estampa mostrando la imposibilidad de trascendencia o visión teológica de la unicidad. Contra la totalización, contra el monopolio de interpretación.

RESUMEN

Se aborda la representación que hace Nellie Campobello de la Revolución Mexicana y de la potencia actual de su escritura que constituye una provocación al poder. A través del simbólico espectáculo de la Revolución, *Cartucho* (1931) nos ofrece la fractura del discurso oficialista y con ello impide el monopolio hegemónico de su interpretación.

Palabras clave: Revolución Mexicana, historia oficial México, contramemoria, testimonio.

ABSTRACT

This paper explores both Nellie Campobello's representation of the Mexican Revolution and its potential to defy power today. By means of the symbolic event of the Revolution, *Cartucho* (1931) reveals a rupture in the government's discourse, preventing thus from obtaining the hegemonic monopoly of its interpretation.

Key words: Mexican Revolution, official history Mexico, counter memory, testimony.