

Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello

Por Tanya WEIMER*

CARTUCHO: RELATOS DE LA LUCHA EN EL NORTE DE MÉXICO, la primera obra narrativa de Nellie Campobello, alberga en su título una gran fuerza. Como bien señala la promesa amenazadora del título, el texto se compone de fragmentos caracterizados por sus críticos como *cuadros, estampas, fotografías, postales, viñetas* o —en palabras de Jorge Aguilar Mora— “textos de imposible definición”.¹ Esta dificultad no se limita al formato del texto, sino que se extiende a la estética y la forma de narrar la obra.

A través de una voz narrativa infantil, *Cartucho* refleja la fragmentación de una sociedad inmersa en una guerra civil, la Revolución Mexicana, y es precisamente dicha fragmentación la que otorga un sentido de unidad al estilo del *collage*. Más que producir una imagen, el efecto de este *collage* crea un espacio desde el cual interpretar las tensiones causadas por los fragmentos. Es decir que tanto la narración como el estilo y el formato de *Cartucho* constituyen tres dimensiones que establecen, por medio de lo fragmentario, un espacio donde la infancia se conjuga con la guerra, la tradición con el cambio y la palabra escrita con la imagen visual. El resultado es un texto gráfico que explora las huellas que la violencia y el caos de la Revolución grabaron en el imaginario y el cuerpo nacional a través del hilo narrativo que une los trozos, pero que no les impone una estructura monolítica que ahogue su cualidad desgajada porque la trama del tejido se conforma tanto por sus huecos como por sus hilos. Estos huecos incluyen el silencio que la crítica guardó durante las primeras décadas de existencia de *Cartucho*, silencio que, sin embargo, se ha convertido en grito generacional a finales del siglo xx, época en que se inicia la recuperación de dicho texto.

Si bien las lecturas tardías privilegian la fragmentación, a mi juicio, el acercarse a *Cartucho* desde la crítica psicoanalítica y feminista de finales de siglo, deja de lado el contexto artístico de su creación y, en

* Profesora asistente de Español, Texas State University, San Marcos, Estados Unidos; e-mail: <ixtaposa@yahoo.com>.

¹ Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, en Nellie Campobello, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000, p. 11.

acercamientos posteriores, dichas referencias se han reducido a un mero trasfondo para esta obra.

Es justamente el contexto de su creación el que pretendo recuperar en el presente ensayo, en el que exploro el texto como producto que se inserta activamente en su momento artístico, echando mano de las normas del primitivismo y la violencia de las vanguardias para crear una voz generacional.

Por mucho que se pueda argüir que *Cartucho* representa las memorias violentas y fragmentarias de la generación que creció durante las guerras civiles de las primeras décadas del siglo xx, repito que en sus primeras ediciones se enfrentó al silencio de la crítica —el *ninguneo*—, con la salvedad de Luis Leal, quien incluyó las historias escritas por Campobello en la antología *Cuentos de la Revolución*, por él preparada.

Siempre reconocida por sus contribuciones a la danza nacional y nacionalista a través de la consolidación de los bailes folclóricos, Nellie Campobello fue prácticamente olvidada como escritora. Sólo a partir de la década de los noventa su obra fue objeto de una aproximación crítica diferente y revalorativa, evidente no tanto en los estudios publicados sino en la proliferación de ediciones.

La mayoría de las lecturas de estos fragmentos subraya la perspectiva infantil de la narradora —y de la autora a lo largo de su vida— lo que lleva a Irene Matthews a contextualizar dicha infancia en las lecturas femeninas de fines del siglo xix en las provincias norteñas de la república. Matthews privilegia ese contexto en desmedro de aquél de la producción de la obra en el ambiente masculinizado, urbano y vanguardista de los años treinta.² Críticos como Laura H. Cázares y Blanca Rodríguez sugieren una conexión entre la fragmentación y la infancia en la obra de Campobello a través de las teorías psicoanalíticas de Freud.

Gustavo Faverón-Patriau, a su vez, establece una relación entre el trauma de la guerra y los estudios psicoanalíticos más recientes acerca de la memoria y las técnicas de fragmentación para afirmar que éstos se constituyen no sólo como estética sino como testimonios de la historia y la creación de discursos.

En este último sentido, el testimonial, puede colocarse la obra de Ana María Sánchez Catena, quien compara las viñetas de *Cartucho* con la fotografía, lectura que enfatiza la visualidad del texto.

² Irene Matthews, *La centaura del Norte*, México, Cal y Arena, 1997.

Por mi parte, propongo que los elementos de la narrativa de Campobello que tradicionalmente han sido menospreciados—infantil, femenina— coinciden con la valoración vanguardista que considera lo primitivo como contrapunto de lo civilizado y patriarcal. Civilización y patriarcado que desembocaron en la Primera Guerra Mundial en Europa y en casi veinte años de guerras civiles en México.

Dado el contexto histórico de las viñetas resulta extraño que la crítica no las haya relacionado con la poesía vanguardista que se escribía en torno de la recuperación nacional a casi dos décadas de la guerra civil. Ese hecho pasa desapercibido inclusive para críticos como Max Parra, quien destaca el ritmo y el lenguaje poético en la obra de Campobello.

Cartucho está compuesto por cincuenta y siete fragmentos divididos en tres secciones: “Hombres del Norte”, “Fusilados” y “En el fuego”. Las secciones se relacionan entre sí a través de personajes, lugares y batallas que cada vez son representados desde una nueva perspectiva. Además, todas las estampas retratan a hombres del Norte, todos inmersos en la lucha y muchos fusilados, como “El fusilado sin balas” en la segunda sección. Por las características antes mencionadas, esta colección de fragmentos produce la sensación de estar hecha por medio de un juego de naipes a través del cual puede leerse la formación de una generación en cuyas manos se encuentra el futuro de la nación, un juego en el que los espacios en blanco y las imágenes se relacionan entre sí y chocan, según la imaginación del lector. Así, el libro crea un *collage* que “as collation rather than configuration invites the viewer/reader to project links onto an incomplete image, onto the gaps which act as a screen for her own fantasies”.³ Es decir, originalmente escritas a finales de los años veinte, estas viñetas pintan las vivencias de una generación cuya madurez coincide con el cese de hostilidades. Aunque creció durante las guerras revolucionaria y cristera, esta generación no fue cómplice de tales hechos, pero sí heredera de su desenlace. La existencia de ciertos huecos en la obra de Campobello es una invitación a sus coetáneos para llenarlos recuperando sus propias historias.

Al practicar la técnica del *collage* para explorar la intersección entre las irrupciones y lo cotidiano, *Cartucho* se coloca también entre las vanguardias de principios del siglo xx. Si bien tanto la Revolución misma como la obra de Campobello se desarrollan en un ambiente

³ Elza Adamowicz, *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge, Cambridge University, 1998, p. 62.

artístico marcado por las rupturas vanguardistas, ambas remiten a su vez a la renovación de estéticas tradicionales semejantes a las llevadas a cabo por Federico García Lorca con los romances o por los muralistas mexicanos con los símbolos del pasado indígena. La obra de Campobello participa de la tradición decimonónica de los cuadros de costumbres a la vez que se inserta en el movimiento de las vanguardias. El choque entre la tradición y la ruptura es reflejo estético de un pueblo fragmentado que cura sus heridas a través de la narración, no para soslayar la fragmentación sino para aceptarla.

En cuanto a la tradición, las caracterizaciones —estampas, cuadros, viñetas— que se han aplicado a los fragmentos de *Cartucho* remiten a la tradición hispánica del costumbrismo. Esta tradición es cultivada mayormente entre los escritores peninsulares —como Mariano José de Larra, por ejemplo—, pero *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y *Tradiciones mexicanas* de Vicente Riva Palacio forman parte del canon latinoamericano. Campobello no es la única que rescata el costumbrismo al escribir sobre la Revolución, no obstante reelabora la tradición para que se adapte a sus propios propósitos. Cuando Alberto Millán Chivite establece una relación entre los cuadros costumbristas tradicionales y la novela de la Revolución Mexicana, la obra de Campobello opera como su categoría de excepción.⁴ Si bien la tradición se basa en que “la perspectiva seleccionada es la adoptada por el hombre culto ‘citadino’”, en *Cartucho* la perspectiva es infantil, femenina y provincial.⁵ Mientras en los cuadros revolucionarios que recuperan la tradición romántica “es más frecuente la aparición fragmentada de los corridos”, en el texto de Campobello se encuentran versiones íntegras de los mismos.⁶ No soslayemos aquí la observación: si bien la obra se caracteriza por su fragmentación, logra una de sus rupturas a través de la inclusión de textos completos donde sus modelos, tanto decimonónicos como contemporáneos, muestran una preferencia por el fragmento. No es de sorprender que la coreógrafa, coleccionista y

⁴ Elena Grau-Llevería propone restarle a *Cartucho* este estado de excepción al insertarla en la doble tradición de la novela de la Revolución y la producción novelística contemporánea de los años veinte y treinta del siglo xx. Si bien coincidimos en que se inserta en esa doble tradición, argüiría yo que *Cartucho* representa más una colección de cuentos que una novela, ya que le falta la cohesión mínima de la novelística fragmentada a la que se refiere Grau-Llevería. Esta colega basa su lectura valerosa precisamente en la apertura que Julia Kristeva ve en el género, sin embargo considero más útil distinguir entre una colección de cuentos y una novela, en parte por las diferencias editoriales ya mencionadas.

⁵ Alberto Millán Chivite, *El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 21.

⁶ Campobello, *Cartucho* [n. 1], p. 203.

concedora de música y bailes provincianos dispersos a lo largo y ancho de su país, también incluyera en su texto la letra del género cantado más popular. Así, *Cartucho* es una obra que aprovecha el formato de la tradición para llenarlo con una materia innovadora —una perspectiva que puede considerarse el revés nacional de la perspectiva masculina, culta y urbana que muestra un aprecio más profundo por los documentos clave de la voz popular en la forma de sus corridos.

A la vez que adapta la tradición popular del corrido, la obra de Campobello participa en las innovaciones de las vanguardias. Aguilar Mora sugiere que hubo “circunstancias históricas y sociales [que] impidieron en México el surgimiento de una vigorosa y decisiva vanguardia”.⁷ Sin embargo, tales circunstancias, es decir las generadas por la Revolución de 1910, llevaron a que muchos de los intelectuales y artistas de la época se exiliaran en el Viejo Mundo y allí entrarán en contacto con el ambiente de las vanguardias europeas. Si bien en la primera mitad del siglo xx la política y el arte de México se ven dominados por la Revolución, tanto escritores y pintores, como Diego Rivera, pasaron buena parte de la etapa bélica en Europa participando con sus colegas en las vanguardias europeas y latinoamericanas.

A partir de la década del veinte, Campobello, bailarina y coreógrafa, colabora en la tarea posbélica de José Vasconcelos, ministro de Educación. Como partícipe en la creación del imaginario nacional, Campobello forma parte de un grupo integrado por pintores y escritores recién llegados de Europa tales como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Este último en particular había cobrado tal importancia que Ramón Gómez de la Serna proclama al “Riverismo” como uno de los movimientos pictóricos de vanguardia en la escena europea y escoge un cuadro cubista del pintor mexicano para ilustrar la portada de su libro.⁸ Pero también los artistas que se habían quedado en México tenían contacto con las vanguardias europeas. Por ejemplo, las escuelas al aire libre de Best Maugard se inspiraban en el movimiento Dadá. A dichas escuelas, que funcionaban en el Bosque de Chapultepec, los

⁷ Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello” [n. 1], p. 13.

⁸ Gómez de la Serna proclama que va “a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia”, Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (1931), p. 7. El gesto que aquí se repite también está presente en los manifiestos mismos, por ejemplo en los del Surrealismo y el Estridentismo, en los cuales los poetas manifestantes dialogan con las artes plásticas. Las vanguardias representan uno de los momentos históricos más plásticos entre los géneros ya que los experimentos tendían a mezclar medios.

aspirantes a pintores llevaban sus caballetes y brochas, mientras las balas de la Revolución silbaban entre el paisaje.

Fabienne Bradu señala que antes de 1938 “pocos poetas o artistas de México conocían a Breton personalmente; no eran muchos más los que lo habían leído”.⁹ La opinión de Bradu es repetida por quienes afirman que el florecimiento del surrealismo se debió a la visita de Breton y a la llegada de Luis Buñuel a México en la década de los cuarenta, hechos a partir de los cuales suele datarse la influencia del movimiento surrealista en este país. Dicha perspectiva no toma en cuenta el intercambio de ideas a nivel internacional y perpetúa una impresión ingenua del aislamiento de México durante la Revolución y las consecuentes épocas de reconstrucción de su infraestructura. Asimismo, deja de lado las variadas influencias y visitas célebres que contribuían al establecimiento del sistema político y del imaginario nacional, forjados al finalizar la etapa bélica de la Revolución y aún en pleno auge durante la Guerra Cristera de los años veinte que seguían dividiendo a la población y devastando el paisaje de la república. Eran épocas en las que, como ya se ha señalado, muchos artistas mexicanos viajaron al extranjero, pero también muchos extranjeros llegaron al país para observar dichos procesos. El mismo Breton se inspira en México y en la figura de Pancho Villa que incluye en *Juego surrealista de Marsella* (1941). Esta interacción demuestra que si bien Breton se postula como padre y maestro del surrealismo, no es dueño exclusivo ni de sus circunstancias ni de sus ideas.

Nellie Campobello nunca fue una mera observadora del ambiente vanguardista y nacional antes descrito, sino que contribuía a través de la danza. En su tiempo fue más conocida como bailarina que como escritora, y la dupla formada por ella y por su hermana Gloria es considerada renovadora del ballet en México, al coreografiar danzas tanto revolucionarias como folclóricas. Es también a través de este medio que Campobello sale del país para ponerse en contacto con artistas internacionales. Así, coincidió con Federico García Lorca en La Habana en 1929. Aunque breve, el encuentro con García Lorca impresionó a tal punto a la joven artista mexicana que en 1937 Campobello montó un ballet inspirado en la obra del poeta andaluz.¹⁰ La influencia también es evidente en la segunda edición de *Cartucho*, en la cual uno de los fragmentos se titula “Las cinco de la tarde”, hora que evoca el coro fantasmal de la primera sección de “Llanto por Ignacio Sánchez

⁹ Fabienne Bradu, *Breton en México*, México, Vuelta, 1996, p. 12.

¹⁰ Véase Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: Eros y violencia*, México, UNAM, 1998, p. 85.

Mejías” (1935) del exiliado español, a la vez que los cadáveres del fragmento hacen eco al del torero.

De vuelta en México, Nellie Campobello también entra en contacto con el movimiento estridentista inspirado en el futurismo y el ultraísmo. Luis Mario Schneider sostiene que el primer manifiesto del estridentismo, de Manuel Maples Arce, es un documento “que transmite un llamado público a los intelectuales mexicanos a constituir una sociedad artística en una necesidad de testimoniar la transformación vertiginosa del mundo”.¹¹ En sus publicaciones, el grupo se empeña en dar a conocer la poesía y el arte internacionales mientras que en sus propias obras incorpora el paisaje y la gente de México. La obra de Campobello, tanto la coreográfica como la escrita, responde al llamado y participa en el tenue balance entre lo internacional y lo local, logrando un nacionalismo cosmopolita. El poeta Germán List Arzubide, dirigente del estridentismo, cuida la primera edición de *Cartucho*, la cual se publica en Xalapa, cuna de la etapa tardía de dicho movimiento y, finalmente, la portada lleva una ilustración del pintor correligionario Leopoldo Méndez. Expresos tales lazos no cabe menos que indagar también los puntos de contacto a nivel estético.

La característica de *Cartucho* que más la diferencia de la narrativa costumbrista tradicional—su voz narrativa infantil y femenina—es también la que más la acerca a las vanguardias artísticas. Un recurso común para muchas de estas vanguardias es privilegiar lo infantil y su relación con lo primitivo.¹² Como una alternativa al concepto tradicional de largos años de aprendizaje, los artistas se plantean el primitivismo. Picasso, Tzara y Breton en Europa y Best Maugard y Vasconcelos en México, aseveran el valor estético de la producción del niño cuya libertad creativa reside en su conformación con las reglas arbitrarias impuestas por la sociedad en la imaginación de los adultos a través de los procesos de socialización. De acuerdo con esta perspectiva, la creatividad del niño se pierde al avanzar la adolescencia—alrededor de los veinte años, según Breton. Campobello parece privilegiar esta idea de la creatividad del niño, tanto en su narradora como en su propia vida. Sin embargo, la narradora infantil de *Cartucho* invierte la supuesta inocencia de la niñez para mostrar a una generación que cre-

¹¹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo en México (1921-1927)*, México, UNAM/UP, 1985, p. 11.

¹² Puede observarse poco aprecio por la obra femenina en las vanguardias, así como una actitud patriarcal de muchos artistas al colocar la producción de las mujeres en la categoría de primitiva.

ció en plena guerra y que establece sus propias normas a partir de esa experiencia.

La naturaleza visual del texto también relaciona a *Cartucho* con las vanguardias. En términos básicos, es evidente que la integración de texto e imagen es central en muchas de las obras más conocidas de las vanguardias, desde “Paisaje” de Vicente Huidobro hasta “Ceci n’est pas une pipe” de René Magritte. Por otra parte, la admiración de muchos vanguardistas, y en particular de los surrealistas, por las teorías de Freud, demuestra un aprecio por la intersección de imágenes y lenguaje, evidente en *Interpretación de los sueños* y practicado por la gran variedad de artistas de los diversos movimientos vanguardistas.

Para desarrollar la conexión entre *Cartucho* y algunos de los conceptos del surrealismo, sirve una yuxtaposición de la novela con el *Manifiesto surrealista* de André Breton. La primera estampa de *Cartucho* —una que no cambia de contenido ni de posición en la serie de ediciones que se hicieron en vida de la autora— se titula “Él” y narra un momento de la vida de un personaje que no tiene otro nombre que Cartucho. Éste llega a la casa de la narradora y se pone a jugar con la bebé Gloriecita en un momento en que los villistas de Parra están esperando la llegada de los carrancistas. Es tan tensa la espera que los “villistas salieron a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado”.¹³ En medio de esa tensión, Cartucho se levanta un día, toma a la nena en brazos y sale a la calle. La narradora infantil cuenta: “De pronto se oyeron balazos. Cartucho, con Gloriecita en brazos, hacía fuego al Cerro de la Cruz”.¹⁴ Esta acción desencadena un intenso intercambio de fuego en la calle y lo último que se sabe de Cartucho es que se quedó disparando en una esquina. De la misma forma en que este personaje se rinde a la tensión y prende la centella que inicia el combate en la calle, su historia desencadena las demás estampas que se colocan en el texto a manera de un *collage* de la Revolución que recoge los fragmentos creados por ésta.

Tanto por su contenido como por su efecto, esta primera narración puede compararse con la descripción que André Breton hace en el *Segundo manifiesto surrealista*: “El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar mientras a uno lo dejen, contra la multitud”.¹⁵ Para Breton, tal acto tiene como propósito contrastar la desesperación humana con la fe en el resplan-

¹³ Campobello, *Cartucho* [n. 1], p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

¹⁵ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 164.

dor para despejar la complacencia que él observa en el arte y la sociedad. La Revolución que Campobello describe en *Cartucho* ofrece muchos ejemplos de tal irrupción de la violencia en lo cotidiano, pero también muestra que tales actos pueden convertirse en la cotidianidad y provocar su propia complacencia. Como tal, estos eventos se aproximan a lo cotidiano curioso que Roland Barthes explora en *Mitologías*.

Campobello abre el espacio entre lo cotidiano y la irrupción a través de una identificación con Nellie, la narradora impúber, en el prólogo “Inicial” de la primera edición. Escrito como una estampa más, el prólogo relata el proceso creativo. La autora asume voz narradora para contar la historia de *Cartucho* en el momento de su gestación, es decir, entre 1929 y 1931, y aunque tendría alrededor de treinta años insiste en su identidad de “muñeca” y “muchachita”, identidad que la acerca todavía más a la narradora del libro. Dejando a un lado la confusión en la edad de la autora, Nellie se presenta como niña a lo largo de la Revolución.¹⁶ Aunque relata eventos ocurridos desde comienzos del conflicto en 1910 hasta la muerte de Villa en 1923, a lo largo del texto y, por ende, a lo largo del proceso revolucionario, la narradora juega con muñecas, se aferra a las faldas de Mamá y nunca participa en los ritos del noviazgo, sino que meramente los observa en los jóvenes del pueblo y los soldados que llegan a Parra. Como tal, las irrupciones diarias de la guerra se convierten en lo cotidiano de los años formativos de la narradora y, a través de la identificación, de la autora y de su generación.

La coincidencia entre el desarrollo de la Revolución y la niñez de la narradora enfatiza la función que ella cumple en el texto como uno de los protagonistas principales. Es el contraste entre los horrores de la guerra y el encanto de la niñez, lo que brinda aliento a los fragmentos del texto. Es decir, el borde entre el horror y el encanto crea un espacio sublime desde el cual problematizar a ambos. Campobello logra abrir este espacio al combinar el primitivismo postulado por las vanguardias con una de sus herramientas preferidas: el *collage*.

Como un *collage*, *Cartucho* se compone de narraciones que por su brevedad y efecto visual se aproximan a instantáneas fotográfi-

¹⁶ La propia Campobello aportaba fechas entre 1908 y 1913, pero Irene Matthews asegura que su acta de nacimiento está fechada en 1900, véase Matthews, *La centaura del Norte* [n. 2], p. 23. Esta confusión coloca a Campobello al lado de su contemporáneo Borges y le presta todavía más autorización para acudir al llamado de los artistas jóvenes de los manifiestos vanguardistas. Es de notar que además de la confusión que creaba alrededor de su edad, Campobello se empeñaba en identificarse como “muñeca” y otros epítetos diminutivos a lo largo de su vida, situación que su sobrino aprovechó al final.

cas.¹⁷ Cada una de estas fotografías virtuales está traspasada en sí misma por el *punctum*, es decir, ese elemento de la fotografía que Barthes define como aquel que “jumps from the scene, shot like an arrow, and pierces me”.¹⁸ Cadáveres, gotas de sangre y entrañas se convierten en juguetes de vivos colores para los niños de Parras. Sin embargo, en conjunto el efecto de esta colección de flechas que atraviesan al lector es todavía mayor que el choque individual. Cada viñeta nueva atrapa al lector y lo obliga a ver el cuadro desde múltiples perspectivas antes de soltarlo. En particular, las imágenes del texto producen ese efecto porque la infancia y la guerra que crean su trasfondo se emborronan constantemente.

Así, *Cartucho* recupera la niñez de una generación que creció en medio de la violencia revolucionaria. En semejante contexto no existe distinción entre los muertos y las muñecas, como puede verse en la estampa “Desde una ventana”. En este fragmento se describe a un muchacho que ha sido fusilado frente a la casa de la voz narradora. Al describir el cadáver que yacía al otro lado de la pared de su recámara, insiste en que “me parecía mío aquel muerto”.¹⁹ Es tan suyo que hay “momentos en que temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana”.²⁰ Cuando ya no encuentra el cadáver en su lugar, se queja del robo y dice “me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa”.²¹ Esta actitud es la de una niña que ha perdido su juguete favorito, pero tanto el cadáver como su ausencia forman también la estética de una vida acostumbrada a la violencia. En el fragmento no figura la palabra *cadáver*; el muerto es designado como “el garabato de su cuerpo”, que al ser levantado del sitio en que cayó dejó una huella: “la tierra se quedó dibujada”.²² Estas metáforas gráficas enfatizan el aspecto visual de cada estampa pero también nos recuerdan que la guerra ha quedado grabada en la experiencia vital de la narradora, por ello las escenas que pinta son parte de su formación tanto como sus propios garabatos de niña.

Si bien la infancia de Campobello está marcada por la muerte, es la sangre lo que le da color. Al ver a unos soldados con una bandeja, una

¹⁷ Recuérdese lo antes apuntado por Adamowicz, *Surrealist collage in text and image* [n. 3], p. 62.

¹⁸ Roland Barthes, *Camera lucida: reflections on photography*, Richard Howard, trad., Nueva York, Hilland Wang, 1981, p. 49.

¹⁹ Campobello, *Cartucho* [n. 1], p. 63.

²⁰ *Ibid.*, pp. 63-64.

²¹ *Ibid.*, p. 64.

²² *Ibid.*, pp. 63-64.

instancia literaria no bien definida y apodada *nosotras*, pregunta por el contenido “tan bonito” del recipiente, y al enterarse de que se trata de las entrañas de un ser humano responde con curiosidad: “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, reacción que contrasta con la que los soldados esperaban de ellas cuando les mostraron la bandeja “clavando sus ojos en nosotras para ver si nos asustábamos”.²³ Las niñas muestran una fascinación por el color de la sangre que va más allá de cualquier repugnancia escatológica.

La sangre misma puede convertirse en juguete al dejar de correr por las venas de los combatientes. Cuando fusilan a Zafiro y Zequiél, la narradora cuenta que la “sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul. Eran como cristalitas rojas que ya no se volverían hilos calientes de sangre”.²⁴ La niña lamenta la muerte de los dos amigos cuando se quiebra la jeringa con la que les había echado agua, una jeringa “con que se cura a los caballos” pero que no puede curar a los muertos.²⁵ Sin embargo, la sangre helada es un tesoro a guardar, aun cuando ya no sea útil a los muertos. Conservar esos restos es preservar el hilo de la vida. Son los fragmentos del hilo de la narración que, al ser guardados, pueden reanudarse en otro momento, de otra manera.

Este hilo con el que se teje *Cartucho* no pertenece sólo a la narradora, sino que es parte de su generación. Ella llega a observar a “El centinela del Mesón del Águila” acompañada de otros niños. El cuadro de la masacre “es mucho muy impresionante” para las gentes, pero la narradora explica: “nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural”.²⁶ Al aludir a esta naturalidad en la primera persona del plural, la narradora sugiere la pertenencia a una generación que ha crecido bajo normas distintas, una generación que se ha adaptado a la violencia que irrumpe en sus calles y sus casas y les provee de juguetes literalmente extraordinarios.

Este tipo de violencia es lo cotidiano para estos niños que han crecido en medio de la Revolución. Pero por natural que resulte para ellos, estos chamacos norteños también encuentran algo fantástico en la escena. Al salir del mesón, pasan cerca del cadáver del centinela titular y la narradora observa: “Él era ya un fantasma. Tenía cinco cartuchos mohosos en sus manos y un gesto que regaló a nuestros ojos”.²⁷

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*

La cualidad de fantasma del centinela se relaciona en este fragmento con la primera mención a sus cartuchos mohosos. La narradora describe la escena de una manera poética lindante con lo filosófico:

Parte de la brigada Chao, desarmada la noche anterior, dormía. Los hilos de su vida los tenía el centinela en sus ojos. En sus manos mugrosas, tibias de alimento, un rifle con cinco cartuchos mohosos. Estaba parado junto a la piedra grande: norteño, alto, con las mangas del saco cortas, el espíritu en filos cortando la respiración de la noche, se hacía el fantasma.²⁸

Esta escena inicial de la viñeta se yuxtapone a la final. En el fragmento inicial de “El centinela del Mesón del Águila” se observan los ojos, los cartuchos, el fantasma; al salir es el fantasma, los cartuchos, los ojos. “Los hilos de su vida” conectan la mirada de los niños con la del centinela. Aun después de muerto el centinela regala el hilo que teje esta narración que, en la segunda edición, se coloca justo en medio de la segunda sección del texto tripartita, formando de esta manera una imagen central en la colección.

Ahora bien, es importante notar que los niños de la narración no son huérfanos de guerra, o por lo menos no del todo. Si bien Pancho Villa es la única figura paterna en la novela, a partir de la segunda edición el libro aparece con una dedicatoria “A Mamá”, personaje de las narraciones, lo que permite que las voces maternas se añadan a las de la generación en formación, convirtiéndose en muchos casos en único lazo con el pasado. Al hablar de la “voz colectiva que se ha apropiado de los sucesos de la Revolución”, Laura Cázares enfatiza que son las narradoras, “y en particular la madre, las que dan coherencia a ese mundo caótico, las que generalmente preservan el aliento de vida ante la preeminencia de la destrucción y la muerte”.²⁹ Sin embargo, las narraciones femeninas también dependen en muchas ocasiones de la información de testigos oculares masculinos, aun cuando las mujeres sean las que transmiten los cuentos a través de generaciones. Además, estas mujeres no siempre contextualizan ni explican sus cuentos. Es decir que, para los niños, las historias de los mayores no tienen mayor lógica que la necesidad de contar. En una ocasión, Mamá lleva a la narradora al lugar donde murió José Beltrán. Mamá le cuenta cómo murió, que era un paisano y que tenía dieciocho años al morir. El frag-

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ Laura Cázares H., “Eros y Tanatos: infancia y Revolución en Nellie Campobello”, en Nora Pasternac *et al.*, eds., *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, pp. 41 y 46, respectivamente.

mento concluye con la siguiente reflexión de la narradora: “Conocí el lugar donde había muerto José Beltrán, no supe por qué ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó”.³⁰ Así, las narraciones de Mamá tampoco constituyen cuadros enteros, sino sólo más fragmentos para montar el *collage* del texto. De tal forma los mayores no pueden ofrecerse como guías ni como tutores que otorguen sentido al mundo porque para ellos ese mundo está al revés, en tanto que para sus hijos simplemente es como es.

Por medio del *collage*, Nellie Campobello coloca los fragmentos textuales de *Cartucho* uno tras otro y el resultado es una narrativa panorámica que exige un mayor esfuerzo de comprensión por parte del lector. Pareciera que la autora combina las postales al azar como en un juego de naipes antes de colocarlas en el libro, reminiscencias de la memoria que presenta el pasado de acuerdo con su propio criterio, a semejanza de un tenue y arbitrario hilo narrativo que intenta reanudarse cada vez que la historia lo corta. Ana María Sánchez Catena hace hincapié en la naturaleza fotográfica de estos textos de Campobello, y sostiene que si la autora “ha colocado así [las escenas] es precisamente porque llevan ese orden. Así es como los recuerdos están guardados en su mente y hay que respetar ese orden”.³¹ Sin embargo, uno de los aspectos más llamativos de la historia del texto es que ese orden no se respeta ni siquiera en las ediciones revisadas por la autora. Entre una edición y otra, tal y como suele ocurrir con la memoria, Campobello y sus editores hacen aparecer y desaparecer las estampas, mismas que cambian de sitio en forma semejante a como lo hacen los protagonistas a lo largo de los fragmentos.

La reproducción técnica, de acuerdo con Walter Benjamin, permite recontextualizar el arte; en el caso de *Cartucho* la reproducción de estampas funciona como una herramienta mnemotécnica que permite barajar los recuerdos y llevarlos a otros contextos.³² Únicamente la forma física del texto obliga a establecer un lugar fijo para los fragmentos; el hilo que los une vuelve a ensartarse con cada nueva edición, prestándose a un nuevo barajar de las imágenes. Así, la utilidad de pensar a *Cartucho* como álbum fotográfico no reside en su organización sino en el sentido de que, como todo documento, un álbum sólo

³⁰ Campobello, *Cartucho* [n. 1], p. 69.

³¹ Ana María Sánchez Catena, “La narración en *Cartucho: relatos de la lucha en el norte* (Nellie Campobello)”, *MACLAS: Latin American Essays*, vol. XII (1998), p. 99.

³² Walter Benjamin, *Illuminations*, Harry Zohn, trad., Nueva York, Schocken Books, 1969, pp. 220-221.

puede estar completo mediante el acto narrativo que lo acompaña.³³ Es decir, las narraciones de Campobello son una invitación a interpretar las imágenes producidas, desenmarañar otras historias y fungir como materia prima para cuentos futuros. *Cartucho* no ofrece al lector una narración o imagen monolítica de la Revolución Mexicana sino perspectivas desde las cuales contemplarla. Geoffrey Bratchen, al discutir la dependencia de la fotografía en su contexto, sugiere que puede entenderse como voluntad de ordenar una serie de relaciones.³⁴ Desde esta perspectiva, al enmarcar y narrar sus imágenes Campobello les otorga algún orden, pero éste nunca es fijo sino que permite que el efecto de la acumulación desborde siempre cualquier intento de imponer un marco rígido o una lectura única.

Además de la acumulación de fragmentos, *Cartucho* desarrolla algunos de sus personajes según la técnica de combinar perspectivas y relaciones. Es decir, un mismo personaje puede aparecer en varios fragmentos adoptando diferentes características: el valiente, el patético, el héroe o el traidor. Puede ser narrador en una viñeta, protagonista difunto en otra. Así, los personajes que figuran en distintos fragmentos a lo largo del texto no son definidos sino presentados desde diferentes perspectivas. Como los fragmentos no tienen una organización cronológica, estos montajes ni siquiera permiten distinguir entre vivos y muertos, aunque todos mueran en algún fragmento. Son construcciones del *cadavre exquis*, una derivación del *collage* de gran aceptación entre los surrealistas. Esta técnica consiste en la creación de una figura que disimula las imágenes originales para crear algo que no es igual a la suma de sus partes. El resultado de esta incongruencia es que el cuerpo creado funciona como un marco artificial para las imágenes.³⁵ Dos personajes evidentemente contruidos mediante esta técnica son Martín López y Tomás Urbina. Apenas puede reconocérselos de una historia a otra, pero sus nombres forman un marco que une los variados cuentos que se escriben sobre cada uno de estos hombres nortños.

Martín López es el personaje menos reconocible de una estampa a otra. La primera estampa en la que se le encuentra es “La muleta de Pablo López”. Así, su historia empieza entrelazada con la de su hermano Pablo. Martín admira a su hermano por las agresiones que éste comete contra los estadounidenses. La estampa en la que Martín es el

³³ Armando Silva Téllez, *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, Bogotá, Norma, 1998.

³⁴ Geoffrey Bratchen, *Burning with desire: the conception of photography*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1997, p. 213.

³⁵ Véase Adamowicz, *Surrealist collage in text and image* [n. 3], p. 76.

narrador, se enfoca más bien en las acciones y la muerte de Pablo. La voz de la narradora enmarca el cuadro, pero “Martín lo contó todo”.³⁶ Si bien en primera instancia Martín invoca con orgullo a su hermano como un modelo a seguir, en “Las tarjetas de Martín López” se lo encuentra casi vuelto loco en virtud del proceso de luto por la muerte de su hermano Pablo. En vez de la actitud de orgullo, bajo los efectos del alcohol pasa sus mugrosos días llorando y contando la historia de su hermano, mientras muestra a los curiosos que lo observan las postales en las que también se narra dicha muerte. Tal como ocurre en la del centinela, en esta narración existe una multiplicidad. En ella se refleja la anterior en la que el mismo personaje relata los mismos eventos, pero ahora focalizados en la figura del narrador. Esta figura se duplica al contar con sus palabras lo que muestran sus tarjetas. A la vez, este acto recobra múltiples facetas porque las tarjetas también remiten a la estructura misma del libro al que la propia autora se refiere como a una colección de postales.

Así, la narradora utiliza dos estampas para contar una historia y en la segunda versión hay un narrador que también se aprovecha de las estampas para apoyar su relato, reflejo textual que enfatiza la convergencia de lo narrativo y lo visual en la obra entera, porque sin la narración el barajar las tarjetas podría convertirse en un hábito nervioso como el de *El Siete*. Después de ser rescatado por Mamá, este personaje huye a Estados Unidos. Al regresar a su lugar de origen su rostro tiene una expresión de ausencia y sólo se ocupa de barajar los naipes, aunque siempre saca los mismos: “El siete de espadas, el siete de oro, su obsesión”.³⁷ Este número puede ser su signo, pero nunca una narración que lo ayude a encontrarse a sí mismo. En la figura silenciosa de *El Siete* se advierte el peligro de perder la narración, lo que equivale a perderse a sí mismo. Ésta es la importancia de que Nellie Campobello ofrezca fotografías narradas en lugar de meras imágenes que podrían carecer de sentido.

Si bien la yuxtaposición de estas dos estampas ofrece una manera de pensar el acto narrativo en que participa Martín López, él todavía es el sujeto de otras narraciones. En esos fragmentos ya no es un hombre roto, perdido en las calles de Parral y atrapado por el barajar la memoria de su hermano, sino un héroe de la Revolución por derecho propio, un hijo de Pancho Villa. Sus enemigos carrancistas le temen a tal grado que desentierran su cuerpo para confirmar su muerte, la que

³⁶ Campobello, *Cartucho* [n. 1], p. 77.

³⁷ *Ibid.*, p. 108.

el propio Villa lloró. La gente de Parral canta loas a su memoria y es comparado con san Miguel, el arcángel guerrero. Aunque en uno de los fragmentos se cuenta la muerte de este héroe, él está vivo en el fragmento final de la última sección. Ésta es una de las ventajas estéticas y políticas del *collage*, atalaya literaria desde la que Campobello coloca en *Cartucho* fragmentos que, por un lado, resaltan la derrota de un personaje y, por otro, inmortalizan sus actos heroicos, sin por ello olvidar su muerte. No es contundente la imagen de la muerte, pero su sangre tiñe el acto heroico contado después. En este caso, el último fragmento del libro cuenta las hazañas de Martín durante una emboscada que las tropas villistas tendieron a los carrancistas. El héroe cuya tragedia ya se ha contado cierra el libro, merced a su valentía, estampada tanto en imágenes como en palabras.

En tal sentido, la narración de esta última estampa reivindica a los hombres que formaron parte de la División del Norte: los villistas triunfan no en la última batalla cronológica pero sí en el último fragmento presentado. En este cuadro las derrotas y las muertes, narradas a lo largo del texto, son memorias borrosas. Aquí, en un momento dado de la Revolución los derrotados son los carrancistas que intentan acabar con Pancho Villa. Después de su derrota, los carrancistas todavía tienen que pasar por Parral donde el pueblo vigila su paso: “Una mañana que había nevado atravesaban la calle unos bultos oscuros, desgarrados; arrastrando un rifle, y algunos montando un caballo que ya no caminaba; no eran seres humanos, eran bultos envueltos en mugre, tierra, pólvora; verdaderos fantasmas”.³⁸ Llevando a cuestas la suciedad y el patetismo de la guerra, estos hombres son la imagen viva de la derrota que temple la euforia por el triunfo de los villistas. No obstante dicha imagen también permite vislumbrar la esperanza de que la guerra tendrá fin, esperanza que se manifiesta en los ojos de Mamá, que “tenían una luz bonita”. Las posibilidades de que finalice la lucha también se manifiestan en el tiempo condicional en que concluye el texto: “Volverían a oírse las pezuñas de los caballos. Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía”.³⁹ Estas frases que emplean el tiempo condicional son las últimas del texto. Y si bien su uso gramatical narra eventos por venir, en este cuento de hechos pasados sugiere una manera de evitar que el texto se cierre. Campobello dedica el libro “A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y

³⁸ *Ibid.*, p. 154.

³⁹ *Ibid.*

donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”.⁴⁰ Nellie —la narradora que atestigua los eventos y escucha las historias de su pueblo y de su Mamá— insiste en la veracidad de estas leyendas, pero no propone una interpretación de las contradicciones que presentan y no se ocupa de aclararlas. Si bien la colocación de este fragmento tiene la ventaja de ofrecer una esperanza, la conclusión del tiempo condicional nos recuerda que las tarjetas pueden volver a barajarse. Martín y los otros héroes de esta batalla todavía tienen que pelear en la Revolución, todavía tienen que morir. Todavía hay historias que contar.

El general Tomás Urbina es otro personaje compuesto de una manera fragmentada. En la segunda sección, “Los fusilados”, hay dos títulos en los que figura el nombre de Urbina, pero son muchos más los cuadros en los que aparece como personaje. Además de su elaboración a través de varias estampas, Urbina está construido con una técnica polifónica. En la primera sección del libro se narra la batalla de Nieves, donde se produce la derrota de Urbina, pero sólo en relación con la muerte de Kirilí. En la segunda sección, en “Los hombres de Urbina”, Mamá relata las consecuencias que su derrota y muerte tuvieron para las tropas que se quedaron sin jefe, pero ésta es una narración indirecta porque: “Le contaron a Mamá todo lo que había pasado. Ella nunca lo olvidaba”.⁴¹ En el fragmento siguiente, “La tristeza de El Peet”, el personaje titular cuenta los eventos que preceden la batalla en Nieves, eventos clave porque fusilan al chofer de Fierro, y Urbina morirá, no en la batalla sino cuando el nuevo chofer pierde el control del automóvil. Sólo varios fragmentos después, en la estampa que lleva el nombre de Tomás Urbina, se narrará la historia del traidor con múltiples voces.

Aunque esta estampa cuenta la historia de Urbina en pocas palabras, se requieren muchas piezas para montarla. En menos de cinco páginas se juntan las voces del pueblo para contar desde el nacimiento hasta la muerte del general Urbina. La estampa inicia con la voz del tío abuelo: “Son mentiras las que dicen del Chapo —dijo mi tío; el Chapo era buen hombre de la Revolución [...] y narra, como si fuera un cuento que: el general Tomás Urbina nació en Nieves, Durango, un día de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5. Cabe notar aquí que precisamente uno de los aspectos problemáticos de *Cartucho* en el momento de su publicación fue que algunos lo consideraban, y de hecho todavía lo consideran, como una loa a Pancho Villa cuando el discurso nacional intentaba distanciarse del que hoy es considerado como héroe. A mi juicio esta lectura se complica porque si bien la madre adoraba al caudillo norteno, en ciertas viñetas, entre las que figura el fragmento que lleva su nombre, se enfatiza su crueldad.

⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

agosto del año 1877”.⁴² La voz de la narradora vuelve a dominar para contar la vida del general, pero en el preciso instante de su muerte “tres personas lo relatan”.⁴³ Si bien en su última batalla Tomás Urbina es considerado un traidor, se nota también que el conjunto de fragmentos y voces que construye a este personaje también enmarca la historia de Kirilí, sin precisar las lealtades de éste. Kirilí es hijo del pueblo y anda en la bola y, si bien muere durante la batalla de Nieves, también es una de las voces que cuenta la derrota. La historia de Urbina encuadra también a los hombres perdidos por la ausencia de su jefe, por la traición a Villa y por la ironía de la muerte de Urbina cuando ya lo creían a salvo y en tránsito seguro en el auto de Fierro. Estas historias múltiples son los elementos que construyen la figura de Tomás Urbina, pero a través de esta multiplicidad se ve la complejidad de este personaje dentro del ambiente revolucionario en el que las lealtades se hacen y deshacen, según circunstancias no siempre definidas.

La construcción de personajes como Martín López y Tomás Urbina es ejemplo de la polifacética elaboración que tiene lugar al relacionar los cuadros del texto. La yuxtaposición de planos tomados desde distintos ángulos otorga dimensión a la imagen y permite al lector configurarla de una manera más sólida aun dentro de la fluidez del medio. Si bien el esfuerzo que implica montar sus personajes a través de varios fragmentos subraya el caos revolucionario en el que operan, otro tanto ocurre al buscar a los enemigos en esta guerra. Éstos ni siquiera pueden ser definidos por el bando al que pertenecen porque cambian con tanta frecuencia que ni los soldados saben a ciencia cierta cuáles son las lealtades de su grupo. La narradora observa: “Los enemigos eran: los primos, los hermanos y amigos. Unos gritaban que viviera un general, y otros decían que viviera el contrario, por eso eran enemigos y se mataban”.⁴⁴ Esta definición en boca de la narradora infantil muestra la insensatez que la rodea, pero la confusión no es algo propio de los niños. En “Sus cartucheras” Nellie nos muestra la siguiente escena: “‘Nosotros nos hicimos carrancistas esta mañana’, dijo Manuel. *El Siete* le contestó que por qué al llegar la gente había gritado todavía en la calle de San Francisco que viviera Villa. ‘No sé’, contestó el capitán Gándara”.⁴⁵

Como reflejo de esta confusión por parte de los soldados, el pueblo también trastoca las definiciones del enemigo. Para Mamá, de-

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

pende en parte de su origen. Así, aunque admira a Villa, también puede llorar a los soldados que se levantan en su contra, porque “todos eran mis paisanos”.⁴⁶ La mayoría de los fragmentos sigue dicha lógica, el enemigo es quien mata a los hijos del pueblo, sin fijar las lealtades ni de unos ni de otros.

Para la misma narradora ser enemigo depende mayormente de las relaciones personales. Así, el general Rueda, quien irrumpe en la casa y maltrata a la familia, se convierte en el único enemigo por quien la hostilidad continúa más allá del marco de la guerra en el Norte. Nellie narra reencuentros con Rueda en Chihuahua y en México, y parece obsesionada con él hasta que es asesinado por otros soldados. Y a diferencia de tanta muerte narrada, para ésta ofrece una justificación: “Lo mataron porque ultrajó a Mamá, porque fue malo con ella”.⁴⁷ Así, este enemigo, que es el único en irrumpir en la casa sin tomar en cuenta la humanidad de la gente que la habita, es también el único personaje que sale del marco temporal y geográfico de las narraciones. Los fragmentos del resto de la obra se encuentran bien enmarcados por el subtítulo: *Relatos de la lucha en el norte de México*. La ruptura de este marco es un estallido que llama la atención hacia la posguerra y las cicatrices que ese conflicto dejó, no sólo en la generación que lo desató o lo experimentó durante la niñez, sino también en las futuras generaciones del país. Y el único enemigo, cuya capacidad como tal sale de este marco, también señala la arbitrariedad de todo otro uso de esta categoría. Para los demás personajes ser enemigo depende del fragmento que se escoja para examinar.

Después de la descripción del estallido de *Cartucho* en la primera estampa, José Ruiz, el filósofo, dice “¿Nosotros?... Cartuchos”.⁴⁸ El hilo narrativo de *Cartucho* reconoce la posibilidad de otra explosión a cada momento, pero no es una cuerda que puede usarse para atar los relatos y los personajes, para mantenerlos en su sitio. Cuando mucho, es el hilo de Ariadna: no un mapa que explique el laberinto, sino una herramienta que facilite la salida. Y si bien lo único que se encuentra en el centro del laberinto es un cadáver, el propósito del hilo ariadnesco de *Cartucho* no es el de desenredar otra matanza, sino el de evitar que uno se pierda “en un país donde se fabrican leyendas y la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”;⁴⁹ el de evitar que todos los *Cartuchos* estallen por la carencia de una válvula de escape y también la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

posibilidad de reconstruirse después de la explosión. Los niveles estético, textual y narrativo se combinan para ofrecer un modelo íntegro de la negociación en una sociedad fragmentada y amenazada por su propia fragmentación. En vez de soslayarlas, Campobello aprovecha las diferencias para presentar la actualidad como un *collage* que crea un espacio de interpretación en vez de una resolución de tensiones. Si bien el hilo conduce a un cadáver inerte, el cadáver mismo requiere una lectura que le otorgue sentido. La clave de *Cartucho* es que ofrece una lectura que no excluye a las demás. Es la estética que junta los fragmentos para maravillarse de sus perspectivas en vez de fijarlos y reducirlos a una unidad sólida, una estética de las vanguardias históricas que el posmodernismo todavía intenta recrear y reinventar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamowicz, Elza, *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge, Universidad de Cambridge, 1998.
- Aguilar Mora, Jorge, "El silencio de Nellie Campobello", en Nellie Campobello, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000.
- Barthes, Roland, *Camera lucida: reflections on photography*, Richard Howard, trad., Nueva York, Hilland Wang, 1981.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, Harry Zohn, trad., Nueva York, Schocken Books, 1969.
- Bradú, Fabienne, *Breton en México*, México, Vuelta, 1996.
- Bratchen, Geoffrey, *Burning with desire: the conception of photography*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1997.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Campobello, Nellie, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*, Jorge Aguilar Mora, ed., México, Era, 2000.
- Cázares H., Laura, "Eros y Tanatos: infancia y Revolución en Nellie Campobello", en Nora Pasternac et al., eds., *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, pp. 37-58.
- Faverón-Patriau, Gustavo, "La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello", *Mester*, 32 (2003), pp. 53-71.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos (1931)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Grau-Llevería, Elena, "El problema del género en *Cartucho* de Nellie Campobello", *SECOLAS Annals*, 33 (2001), pp. 45-52.
- Matthews, Irene, *La centaura del Norte*, México, Cal y Arena, 1997.
- Millán Chivite, Alberto, *El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- Parra, Max, "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol., xxiv, núm. 47 (1998) pp. 167-186.

- Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello: Eros y violencia*, México, UNAM, 1998.
- Sánchez Catena, Ana María, “La narración en *Cartucho: relatos de la lucha en el norte* (Nellie Campobello)”, *MACLAS. Latin American Essays*, vol. XII (1998), pp. 97-103.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo en México (1921-1927)*, México, UNAM, 1985.
- Silva Téllez, Armando, *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, Bogotá, Norma, 1998.

RESUMEN

Este artículo ofrece una lectura de *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México* de la coreógrafa Nellie Campobello. El análisis ubica la gestación de dicha obra en el contexto de los movimientos vanguardistas en los que la autora participaba como figura principal de la danza tradicional mexicana. Se presta particular atención a la técnica del *collage*, aspecto visual primordial para las vanguardias, al que los fragmentos narrativos de esta obra se asocian. La Revolución Mexicana y la Guerra Cristera desagarraron al país durante dos décadas. A través del *collage* es posible apreciar cómo Campobello hace de la ruptura la estética que conforma los fragmentos de *Cartucho* y la función curativa de la propia narración como experiencia de vida de las generaciones que crecieron durante la lucha armada.

Palabras clave: Nellie Campobello, vanguardias literarias, fragmentariedad, *collage*.

ABSTRACT

This article offers a reading of *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México* by choreographer Nellie Campobello. The analysis locates the gestation of said work within the context of avant-garde movements in which the author participated as a central figure in traditional Mexican dance. Special attention is given to the technique of *collage*, a primordial visual aspect for the vanguards associated with this work through narrative fragments. The Mexican Revolution and the Guerra Cristera shattered the country during two decades. Through *collage*, it is possible to appreciate how Campobello turns rupture into the aesthetic that shapes the fragments of *Cartucho*, as well as the therapeutic function of narration itself as a life experience of the generations that grew up during the armed conflict.

Key words: Nellie Campobello, literary vanguards, fragmentariness, *collage*.