

## Revolución, afectos y corporalidades en Cartucho: *Relatos de la lucha en el norte de México* de Nellie Campobello

### Revolution, Affects and Corporalities in Nellie Campobello's Cartucho: *Relatos de la lucha en el norte de México*

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ-MOLINA<sup>a, 1</sup>

<sup>a</sup> Universidad Pontificia Bolivariana, Programa de Estudios Literarios. Colombia.  
oscarj.gonzalez@upb.edu.co

*Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*, escrita por Nellie Campobello y publicada por primera vez en 1931, con una segunda y definitiva edición en 1940, constituye una de las obras literarias más singulares e innovadoras de la llamada novela de la Revolución Mexicana, no sólo por el contenido histórico y político de sus relatos, sino por la estructura narrativa, la hibridación genérica y la representación compleja de la vivencia cotidiana en el contexto de la guerra, enlazadas desde el desdoblamiento narrativo del testimonio infantil y la rememoración adulta. Así pues, este artículo propone una revisión crítica de su inclusión en el canon de la novela de Revolución, y la necesidad de pensarla como una *narrativa revolucionaria* en términos no precisamente históricos, sino estéticos y culturales. De igual manera, se problematiza una lectura mayoritariamente compartida por la crítica literaria que reconoce una suerte de naturalización y objetivación de la violencia en los relatos que componen *Cartucho*; por su parte, este escrito propone un acercamiento distinto que considera la manifestación de los afectos y las emociones como uno de los elementos principales de la construcción narrativa y testimonial de la obra, sin el cual no se puede comprender la complejidad de la vivencia revolucionaria relatada, la recuperación de la experiencia comunitaria, y la representación de las distintas corporalidades que habitan el contexto de la guerra.

*Palabras clave:* Novela de la Revolución Mexicana, afectos, corporalidades, Nellie Campobello.

Written by Nellie Campobello and published for the first time in 1931, with a second and definitive edition in 1940, *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México* constitutes one of the most unique and innovative literary works of the so-called novel of the Mexican Revolution, not only because of the historical and political content of its stories, but because of the narrative structure, the generic hybridization and the complex representation of daily experience in the context of war, all of them linked to the unfolding of childhood testimony and adult remembrance. Thus, this article proposes a critical review of its inclusion in the canon of the Revolution novel, and the need to think of it

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0001-5843-7203>

as a revolutionary narrative in terms not precisely historical, but aesthetic and cultural. Likewise, it problematizes a reading mostly shared by literary criticism that recognizes a kind of naturalization and objectification of violence in the stories that make up *Cartucho*; in opposition to this, the article proposes a different approach that considers the manifestation of affects and emotions as one of the main elements of the narrative and testimonial construction of the work, without which the complexity of the revolutionary experience recounted, the recovery of the community experience, and the representation of the different corporalities that inhabit the context of war cannot be understood.

*Keywords:* Novel of the Mexican Revolution, Affects, Corporalities, Nellie Campobello.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se revisará la obra *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*, de la escritora mexicana Nellie Campobello, estudiando sus condiciones de publicación y su configuración genérico-textual en el marco tanto de la novela de la Revolución Mexicana, como de la narrativa vanguardista hispanoamericana. Las particularidades discursivas, culturales y testimoniales de la obra permiten interpretarla desde aproximaciones cercanas al *giro afectivo*, que descubren en la configuración de una mirada íntima y emotiva de los cuerpos y las experiencias cotidianas, y no necesariamente en el relato pretendidamente objetivo de las luchas armadas entre villistas y carrancistas, el carácter revolucionario de *Cartucho*.

## 2. CARTUCHO: ¿NOVELA DE LA REVOLUCIÓN O NARRATIVA REVOLUCIONARIA?

Con el apoyo de German List Arzubide aparece en 1931 en Xalapa, Veracruz, la primera edición de *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México* de la escritora, bailarina y folklorista duranguense Nellie Campobello. Dos aspectos destacan en esta publicación: en primer lugar, como se anuncia en su prólogo, la elección de esta obra para iniciar la labor divulgativa de la editorial Integrales, y su intención de responder a la literatura, ficcional y no ficcional, que desde la prensa y editoriales cercanas a los gobiernos en turno se construye sobre la lucha revolucionaria. En este sentido, anuncia: “*Este libro con que ‘INTEGRALES’ se inaugura (...) es por su acción, tanto como por su presencia, un desafío a los escritores que con el membrete de ‘realidad’ fotografían los reportajes de segunda mano que escupen rotativas mercenarias*” (las cursivas son del original) (Campobello 1931 s. p.).

En el prólogo que escribe en 1960, titulado “A mis libros”, Campobello señala las calumnias de las que fue víctima por defender una narrativa de la Revolución Mexicana que invertía las etiquetas de “héroes” y “villanos” (2007: 353) construidas por el régimen carrancista, particularmente con la figura de Francisco Villa y su ejército “División del Norte”, quienes son retratados por el oficialismo como enemigos de la insurrección popular: “la prensa carrancista utilizó diversas estrategias periodísticas-propagandísticas

con el propósito de construir una imagen negativa del principal líder del ejército al que se enfrentaban, Pancho Villa, y así legitimar su propio proyecto revolucionario” (Méndez 215). Así pues, *Cartucho* surge como obra literaria desde la periferia, no sólo en términos territoriales al narrar las historias del norte mexicano y ver la luz en una editorial de provincia, sino también discursivamente al contraponerse a la “fabricación de leyendas” (como señala en el epígrafe de su segunda edición) que sostiene a los gobiernos posrevolucionarios.

En segundo lugar, llama la atención que German List Arzubide, director de la editorial “Integrales” y fundador del movimiento estridentista mexicano, publique la obra de Campobello. El poeta poblano seguramente reconoció el carácter renovador y provocador de *Cartucho*, que rompe con los modelos literarios del realismo y el naturalismo decimonónico e, incluso, de la novela de la Revolución que en la década de los treinta presentó un importante florecimiento creativo y editorial<sup>2</sup>. No se puede olvidar, como menciona Elena Poniatowska, que

Nellie Campobello escribe en una época extraordinaria, la era de Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner en los Estados Unidos y Sigmund Freud, Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, George Orwell, Stephen Spender y Albert Einstein en Europa. Escribe en los veinte, cuando México es espléndidamente creativo y atrae a muchos intelectuales de otros países. Llegan escritores de la talla de D. H. Lawrence autor de *The Plumed Serpent* y *Mornings in Mexico*, John Dos Passos, y un poco más tarde, Hart Cane que habría de tirarse al mar desde la cubierta del barco en que viajaba de regreso a los Estados Unidos, Jean Charlot, Pablo O’Higgins, Emily Edwards, sin hablar de los arqueólogos y antropólogos que se fascinaron con el mundo maya y azteca (180).

Aunque la autora de *Cartucho* declaró no haber leído ninguna novela de la Revolución Mexicana antes de iniciar la escritura de sus propios relatos sobre la lucha en el norte de México (Campobello 2007: 352), su viaje a La Habana y su cercanía con José Antonio Fernández de Castro, a quien dirige el paratexto “Inicial” que sigue al prólogo de la primera edición de *Cartucho*, la introdujeron en el conocimiento de escritores como Vladimir Mayakowsky, Langston Hughes y Federico García Lorca (Campobello 2007: 345). Asimismo, los vínculos de Fernández de Castro con la temprana vanguardia

<sup>2</sup> El investigador Rafael Olea Franco señala que no es fácil determinar el momento en que empezó a utilizarse el concepto de “novela de la Revolución” en la historiografía literaria mexicana, sin embargo apunta tres situaciones significativas para su amplia aceptación e integración en la crítica: 1) las discusiones que alrededor de 1924 y 1925 se realizaron en periódicos capitalinos como *El Universal* y *El Nacional* sobre la calidad de la literatura mexicana; 2) la necesidad de legitimación de los regímenes posrevolucionarios en la historia y la cultura nacional; y 3) la plena aceptación del término hacia 1960 “cuando aparecieron los dos volúmenes de la antología *La novela de la Revolución Mexicana*, producto de un proyecto iniciado por Berta Gamboa de Camino y culminado por Antonio Castro Leal” (480). Dicha antología reúne las obras revolucionarias de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Francisco L. Urquiza, Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz, y Mauricio Magdaleno, entre otros.

latinoamericana, en su calidad de periodista y colaborador en periódicos como *El Fígaro* y *La Nación*, e integrante del célebre Grupo Minorista, pudieron tener alguna resonancia en la formación literaria de Campobello.

En este orden de ideas, la configuración de una mirada subjetiva y lírica que conecta los relatos en la obra, donde el lenguaje metafórico y alegórico además de embellecer la escritura narrativa, pretende profundizar en experiencias y emociones cotidianas e inadvertidas que escapan a la epopeya grandilocuente de la lucha armada, evidencian en *Cartucho* una renovación literaria que rodea la estética vanguardista (Pulido 39; García 79; Berdeja 151). Aunque *Cartucho* no “se sustrae a los criterios establecidos de verosimilitud, transparencia y referencialidad” (Niemeyer 137), ni experimenta con formas antinarrativas y metaficcionales (Verani 60), aspectos tan determinantes en algunas novelas vanguardistas hispanoamericanas, sí puede afirmarse que Campobello recupera estrategias escriturales contemporáneas como la introducción de “técnicas narrativas innovadoras, elaboradas para subjetivizar la narración” (Niemeyer 139), la ruptura del orden cronológico, y la inclusión de otros géneros expresivos como la poesía, el cine, y la música popular, que alejan a *Cartucho* de los convencionalismos narrativos construidos por la tradición decimonónica, cimentados en los modelos de la novela romántica, realista y naturalista mexicana.

Dichas estrategias y procedimientos narrativos vanguardistas no sólo renuevan aspectos formales de la escritura, pues también evidencian la mirada crítica que Campobello tiene sobre las relaciones de poder que fundamenta la tradición literaria y cultural mexicana, al plantear una actitud contestaria frente a “los discursos totalizadores y «representativos» hegemónicos de y sobre la literatura, el lenguaje, el carácter, la situación actual y el posible derrotero del continente” (Niemeyer 142), que caracterizan no sólo a la novela vanguardista hispanoamericana, sino también a la obra de Campobello en sus intenciones políticas, históricas, estéticas y sociales. Así pues, la etiqueta de “novela de la Revolución” resulta, además de insuficiente, problemática para determinar las particularidades estéticas y políticas de *Cartucho*; por consiguiente, el concepto de “narrativa revolucionaria” expuesto por Alicia Sarmiento permite reconocer en la obra de Campobello una creación que “a través de su significación, técnicas expresivas o intención de su autor, promoviera la revolución, vale decir, la subversión del orden político o estético” (29).

Además, el carácter fragmentario de la obra, que se divide en relatos breves, así como la dificultad para organizarlos espacial y temporalmente en un mundo ficcional coherente y unitario<sup>3</sup>, podría desestimar la clasificación de *Cartucho* como una “novela” de la Revolución –producto de su inclusión en la célebre antología *La novela de la Revolución*, iniciada por Berta Gamboa de Camino y publicada por Antonio Castro Leal–, y permitiría valorarla como el antecedente de formas narrativas contemporáneas como la minificción (Minardi 135). Sin embargo, la discusión resulta más complicada en razón a la estructura

<sup>3</sup> Los relatos que componen *Cartucho* no tienen una estructura temporal continuán, si bien se desarrollan mayoritariamente en las calles de Parral, Chihuahua, particularmente en la Segunda del Rayo donde habita la narradora-niña, y donde vivió la misma Nellie. Esta disposición no lineal de los relatos nos presenta una revolución caótica, que se rescata en las páginas del libro por los vínculos de la oralidad y los afectos.

del escrito: todos los relatos comparten la misma diégesis (la lucha revolucionaria en Parral) y voces narrativas (la narradora-niña y la narradora-adulta), características que, si bien no son exclusivas de la novela, sí permiten pensar en una obra mucho más compleja que la simple agrupación de relatos breves. En este sentido, Laura Cázares señala que “cada relato de *Cartucho* tiene pleno sentido en su individualidad, pero adquiere nuevos significados al imbricarse con los demás y formar un conjunto que constituye un extenso mural” (83).

Hacia 1940 Campobello presenta la segunda edición de *Cartucho*, con la atenta revisión de Martín Luis Guzmán, quien para la fecha ya había publicado *El águila y la serpiente* (1928), y *La sombra del Caudillo* (1929), obras fundamentales de la Revolución Mexicana. Dicha edición introduce cambios sustanciales que profundizan la relación conflictiva de *Cartucho* con el discurso historiográfico y la tradición literaria mexicana, situación que es consecuencia, hasta cierto punto, de la transformación que la novela de la Revolución tuvo para la época, al desplazar paulatinamente su propósito descriptivo y objetivo, a otro más político y reflexivo, como se evidencia al comparar el estilo y la estructura narrativa de *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, que cuenta la lucha armada entre villistas y carrancistas, con una novela como *La sombra del Caudillo* (1929), donde no se presenta el enfrentamiento físico entre campesinos de diferentes facciones, ya que expone las intrigas y traiciones que envuelve la sucesión presidencial y el fortalecimiento del partido revolucionario en el poder.

En la segunda edición la figura de la madre adquiere gran relevancia desde el epígrafe que abre el texto a manera de breve dedicatoria: “A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (Campobello 2007: 93); dicho epígrafe reemplaza los dos paratextos iniciales de la primera edición, y proporciona continuidad al retrato familiar y materno que, desde una experiencia sumamente emocional, Nellie Campobello construye en su obra *Las manos de mamá*, publicada en 1937, tres años antes de la reedición de *Cartucho*. De igual manera, a los treinta y tres relatos de la primera edición, suma veintitrés en la segunda, los cuales contienen en su conjunto un lenguaje mucho más plástico y lírico, particularmente en la representación de las muertes y la manifestación del esfuerzo rememorativo de la narradora.

En la obra sobresale la creación de imágenes que sugieren, sin la inmediatez de la narración, la formación de atmósferas que mezclan dos realidades: por un lado, la representación de la lucha armada y, por el otro, el mundo emotivo e interno de la narradora. Lo anterior no resta autenticidad a la narración, puesto que la composición de imágenes poéticas profundamente innovadoras proyecta una realidad sensible y compleja, donde la disolución de las formas da paso a la experiencia desnuda del mundo (González 94-95).

La representación de la experiencia emotiva en *Cartucho* se potencia con el tono lírico del discurso, que sobrepasa la narración objetiva y descriptiva de acontecimientos, para

incluir el mundo de sensaciones y percepciones que rodean a la narradora-niña en la lucha armada, y que a su vez toman forma expresiva y dimensión humana en la conciencia de la narradora-adulta y sus recuerdos familiares de infancia. En el relato “El centinela del Mesón del Águila” el espacio se construye narrativamente desde un procedimiento metafórico que subraya la experiencia inhumana y bestial de la guerra: “El Mesón del Águila es ancho, chato, sucio afuera y adentro; tiene el aspecto de un animal echado en las patas delanteras y que abre el hocico” (2007: 115). Allí los villistas sucumben en las fauces de la violencia. En otros relatos como “Las águilas verdes” los excesos de la justicia militar no rebajan la figura de los soldados que perecen ante ella; por el contrario, el sacrificio por la causa armada resalta la suavidad de su carácter y su voluntad de muerte: “Lo fusilaron una tarde fría, de esas tardes en que los pobres recuerdan su desamparo. Le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre sobre su sarape gris de águilas verdes” (2007: 131). La adjetivación de objetos rutinarios como las cobijas elabora imágenes poéticas que transforman la acostumbrada percepción de la muerte. Un tercer ejemplo de las posibilidades semánticas y emotivas del discurso poético en *Cartucho* puede verse en el relato “El cigarro de Samuel”, donde se rescatan personajes anónimos de la Revolución Mexicana para señalar sus fragilidades y virtudes, en contextos donde la sensibilidad humana parece ocultarse completamente: “Yo creo que a él le dio mucho gusto morir, ya no volvería a tener vergüenza. No sufriría más frente a la gente. Abrazó las balas y las retuvo. Así lo hubiera hecho con una novia. El cigarro siguió encendido entre sus dedos vacíos” (Campobello 2007: 142).

Precisamente, la perspectiva subjetiva y el estilo lírico que desde su segunda edición asumen muchos de los relatos de *Cartucho*, manifiesta la intención de la autora por alejarse del testimonio realista, episódico y lineal –cercano incluso a la crónica y el relato periodístico (Torres 40)– que caracteriza a la novela de la Revolución (Castro 27). Los testimonios de Campobello no construyen una imagen objetiva y épica de la lucha armada, o pretenden resaltar los valores nacionales que legitiman los gobiernos posrevolucionarios (Olea 490); por el contrario, sus narraciones construyen retratos muy particulares y emotivos de sujetos que, en muchos casos, no son los protagonistas centrales de la historia revolucionaria, los cuales son presentados en situaciones, acciones y experiencias que en ocasiones no manifiestan su condición y decisión militar en la lucha armada: hombres vanidosos que desprecian cualquier forma de suciedad y oscuridad –“José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos que tenía se los dieron para que no odiara el sol” (Campobello 2007: 114)–; otros ajusticiados por fatídicas historias de amor –“Este hombre muere por haber querido besar a una muchacha” (Campobello 2007: 110)–; y aquellos que mueren en una revolución que, ideológicamente, no comprenden ni defienden –“en el paredón del camposanto, frente al pelotón, se levantó el sombrero, se puso recto, dijo que él moría por una causa que no era la revolución, que él era el amigo del obrero. Algo dijo en palabras raras que nadie recuerda” (Campobello 2007: 104)–. En consecuencia, la revolución en la obra de Campobello no es solamente un tema compositivo, pues se asume como una posición ética y estética frente a la narración de la violencia y los afectos que atraviesan la lucha armada.

### 3. LA REVOLUCIÓN NARRADA DESDE LOS AFECTOS Y LAS EMOCIONES

La crítica literaria se afirma en la naturalización de la violencia<sup>4</sup> y la distancia emocional que asume la narradora de *Cartucho* en sus testimonios<sup>5</sup>, de modo que introduce los relatos de Campobello, consciente o inconscientemente, en la superada polémica entre la literatura “viril” y la “afeminada”, que reconoce en la representación de la lucha armada y sus gestos de “fuerza y gallardía” –conceptos que se desplazan al campo intelectual– el carácter “viril” de la novela de la Revolución<sup>6</sup>. En mi opinión, esta preocupación por el análisis de la violencia en sus formas más atroces y sangrientas, que evidentemente no son ajenas a la intención testimonial de Campobello, se sitúa en la aceptación de la “virilidad” como rasgo característico de las narraciones sobre la Revolución, y olvidan posiblemente uno de los gestos más revolucionarios de *Cartucho*: construir desde la mirada femenina y las experiencias de la maternidad y la infancia visiones distintas de la Revolución<sup>7</sup>, que

<sup>4</sup> Al respecto, argumenta Elena Poniatowska: “La muerte es natural. No hay de otra. Los mismos soldados que matan son quienes la toman en brazos y le regalan chiclosos. Nellie no establece la diferencia entre el asesinato y el heroísmo porque son parte de su vida diaria (...) asiste a juicios sumarios y asienta todo como una niña que se pusiera de pronto sin darse cuenta a relatar con frescura los más atroces acontecimientos” (171). Juan Berdeja también recupera el relato “Las tripas del general Sobarzo” para afirmar que “una escena que debería mover al asco de la narradora, se utiliza, antes bien, para mostrar el acostumbramiento (automatización) a la violencia y a los restos humanos” (159). Por su parte, Max Parra reconoce que en algunos relatos de *Cartucho* “el deseo de la presencia de la muerte revela hasta qué punto ésta es tan común y natural en su mundo que ha dejado -aparentemente- de producirle el horror que suele asociarse con ella” (170). Desde otra perspectiva, Begoña Pulido afirma que la experiencia lúdica en el contexto de la guerra termina por “naturalizar la muerte” en la obra (37).

<sup>5</sup> “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” (Martínez 147).

<sup>6</sup> En 1925 surge la polémica entre la literatura “viril” y “afeminada” en el marco del debate sobre la cultura nacional posrevolucionaria, que señalaba la Revolución Mexicana como una gesta masculina y nacionalista. Con estos postulados la nascente institución literaria descalificaba no en términos artísticos, sino personales y sexuales a grupos vanguardistas como los Contemporáneos, quienes se alejaban del estilo realista de la literatura nacional al proponer un arte cosmopolita y apolítico. “El año de 1925 es una encrucijada para los distintos grupos en pugna, quienes inician una de las polémicas más álgidas en la historia cultural en México. El detonante fue un artículo titulado ‘El afeminamiento de la literatura mexicana’ de Julio Jiménez Rueda, publicado por *El universal ilustrado* el 21 de diciembre de 1924, seguido casi de inmediato por una afirmación de sus tesis en el artículo de Francisco Monterde ‘Existe una literatura viril’ del 25 de diciembre” (Sánchez 190).

<sup>7</sup> La mirada femenina de la Revolución Mexicana no se deposita solamente en el desdoblamiento de la voz narrativa en la época de la infancia y la madurez, y la manera en que los testimonios de la narradora-niña se recuperan como recuerdos en la conciencia de la narradora-adulta, también se propone como una perspectiva contra-hegemónica que declara maneras distintas de habitar y comprender la violencia revolucionaria, ajenas a la confrontación física y política pero no por ello abstraídas de las pasiones y sufrimientos que desata la insurrección armada. “Que *Cartucho* se ubique en los márgenes de lo hegemónico significa, así, no solamente un posicionamiento estratégico y geográfico desde el cual contradecir las voces del Centro; también -y más importante aún- la inmersión en un universo que entiende la Revolución de una forma distinta” (Avechuco 79).

destaquen el valor de los afectos y las emociones como formas de explorar el conflicto armado y consolidar múltiples relaciones entre los personajes anónimos que habitan la violencia cotidiana<sup>8</sup>. En su artículo “Nellie Campobello: ¿virilidad?, ¿afeminamiento?”, Margo Glantz recuerda la percepción abiertamente dicotómica y desigual desde la que se construyen regularmente los testimonios de la Revolución Mexicana.

En la batalla parecieran enfrentarse solamente dos categorías definitivas y tajantes de género, la de los hombres viriles y la de las mujeres cuya actividad sustantiva sería simplemente la de servidoras sexuales y domésticas. El afeminamiento (como entonces se le llamaba) estaría rodeado de una aureola de silencio y alusiones, a manera de eufemismo, en tanto que aparentemente la virilidad y la feminidad se presentaría como categorías indiscutibles (229).

En *Cartucho* la voz femenina se eleva sobre el silenciamiento impuesto por la literatura, la cultura y la política mexicana, tanto revolucionaria como posrevolucionaria, y propone juicios de valor sobre los combatientes que no siempre refieren a su desempeño en la confrontación armada, sino al encuentro íntimo y personal que revela su sensibilidad y, con ello, su relación con la comunidad. En el relato “Agustín García” la madre construye sus vínculos interpersonales atendiendo a la manifestación de las emociones de sus interlocutores, más allá de sus posturas ideológicas o militares: “Cuando Mamá lo vio por primera vez, dijo: ‘Este hombre es peligroso’. No se sabía reír, hablaba un poco, veía mucho; era amigo de Elías Acosta; tomaban café juntos. Elías reía y platicaba, pero Agustín García no decía nada, por eso no eran iguales” (Campobello 2007: 99). Aunque en *Cartucho* abunda los cuerpos torturados y destruidos por la guerra, los personajes también conviven en espacios familiares y cotidianos que descubren sus personalidades y emociones; por tanto, en la obra “el microcosmos femenino se identifica (...) con el culto a la vida, circunstancia que permite contraponerlo a la acción destructiva de los hombres que participaron en la lucha armada” (Minardi 144).

En su artículo “Por una antropología de las emociones” David Le Breton recuerda que “el hombre está conectado con el mundo por una red continua de emociones. Es impactado, afectado por los acontecimientos” (70). En los relatos de Campobello, la voz narrativa infantil rescata aquellos personajes y eventos que dejaron huella en su memoria, que afectaron su vivencia cotidiana, ya sea por el asombro, el estremecimiento o la costumbre. Aunque en el discurso historiográfico sus nombres y actuaciones no resulten principales o sobresalientes, los gestos de amor, odio, complicidad u hostilidad de los hombres y mujeres que transitan y conviven en la calle de la Segunda del Rayo, en Parral, constituyen el centro de atracción de la mirada de la niña y de los recuerdos de la adulta. En *Cartucho*, entonces,

<sup>8</sup> En este sentido, Luzelena Gutiérrez reconoce que “*Cartucho* abre vetas novedosas en el tratamiento de las luchas revolucionarias, porque se aproxima al relato de los individuos marginales, los niños y las mujeres, y rescata la narración de los momentos previos a la muerte de los personajes, no sólo los grandes generales como Felipe Ángeles, sino los jóvenes soldados sin nombre, sin renombradas hazañas, como Cartucho o el Kirilf” (79).

el afecto no es “solamente un aspecto del mundo, es el mundo todo entendido éste como universo de potencialidad afectiva” (Moraña 321). En el relato “La sentencia de Babis” se manifiesta cómo la narradora niña no sólo está descubriendo los efectos de la guerra, sino también el mundo de sus afectos.

Babis vendía dulces en la vidriera de una tienda japonesa. Babis reía y se le cerraban los ojos. Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas. (...)

Todos los días me decía que ya se iba con una tropa y que le gustaban mucho los pantalones verdes. “Yo me compraré unas mitazas con hebillas blancas”, entonaba como una canción. Y muy en serio le dije. “Pero te van a matar. Yo sé que te van a matar. Tu cara lo dice”. Él se reía y me daba confites grandes. Le conté a Mamá lo que Babis me dijo. Estaba yo retriste (...)

El soldado, con la mano derecha, hizo un ademán raro y se fue calle arriba, por en medio de los rieles del tranvía, meciéndose en sus pies y llevándose los gritos de Babis en sus orejas (Campobello 2007: 111).

La amistad, la generosidad, y el cuidado mutuo entre Nellie y Babis motivan la escritura de este breve episodio de la Revolución Mexicana, que pervive en *Cartucho* por la importancia y consistencia de los afectos. Como señala Sophie Bidault, el punto de partida de los relatos “parece haber sido una postura profundamente humana, una toma de conciencia brutal y avasalladora ante la inminencia de la muerte. Por eso asistimos a este prodigio de experiencias especulares y sensoriales; a la relación insólita de una niña con los cuerpos olvidados de la guerra, su intimidad con ellos, la intensidad de su vida pulsional, su deseo de goce” (18). En relatos como “Zafiro y Zequiél” la imagen de la muerte se ha instalado, por repetición y permanencia, en la consciencia emotiva y vital de la niña, de modo que ya no estremece su mirada; sin embargo, tampoco se ha llegado a la naturalización absoluta de la violencia, pues las consecuencias fatídicas de la lucha revolucionaria todavía conmueven a Nellie cuando suceden a sus seres queridos, cuando golpean el mundo de sus afectos. En esos casos, la narradora niña intenta restituir la vida vertiendo la sangre derramada en los bolsillos de sus amigos difuntos, y cuando reconoce la imposibilidad de su propósito quiebra la jeringa con la que jugaban, acción que simboliza de alguna manera el fin de un fragmento de su infancia.

Una mañana fría fría, me dicen al salir de mi casa: “Oye, ya fusilaron a Zequiél y su hermano; allá están tirados afuera del camposanto, ya no hay nadie en el cuartel”. No me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiél boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenía los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiél, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije

dentro de mi corazón tres y muchas veces: “Pobrecitos, pobrecitos”. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.

Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy era unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.

Quebré la jeringa (Campobello 2007: 105).

Además de la narradora niña, la narradora adulta y la madre, otras voces intervienen ocasionalmente como narradores en los relatos de *Cartucho*, pues “la afectividad de los miembros de una misma sociedad se inscribe en un sistema abierto de significados, valores, ritualidades, vocabulario, etc. La emoción busca en el interior de esa trama ofreciendo a los actores un marco de interpretación de lo que experimentan y perciben de las actitudes de los demás” (Le Bretón 73). Las experiencias íntimas que comparten los vecinos, combatientes, familiares, y amigos de Nellie y su madre complementan algunos relatos y memorias sobre la violencia revolucionaria, y a su vez enriquecen la comprensión de diferentes aspectos de la vida comunitaria<sup>9</sup>. En “Los oficiales de la Segunda del Rayo” se observa cómo la manifestación de los afectos y las emociones deja una huella profunda en los habitantes del Parral, que recuerdan a los soldados caídos en la guerra no por sus militancias políticas o armadas, sino por sus gestos de amor o desolación:

-Oye, Gándara –decían las chicas bonitas y risueñas–, y Rafael Galán ¿cómo murió? Gándara contestaba:

-Pues sin darse cuenta. Rafael era así, no se daba cuenta. Era romántico Rafael Galán. Todavía no habíamos llegado a Santa Bárbara, donde fuimos a pelear, cuando cayó con una herida en la frente –y luego agregaba como final a su relato–: Estaba tan cansado, su corazón ya no era suyo, lo había dejado aquí en esta calle (Cartucho 2007: 151-152).

#### 4. DE CUERPOS Y CORPORALIDADES

En *Cartucho* la representación del cuerpo propio y del ajeno está filtrada por las experiencias afectivas de la narradora niña en el contexto revolucionario, así como por la memoria emotiva de la narradora adulta que complementa las narraciones. Aunque el artificio de la voz narrativa infantil, que se define textualmente en la construcción de

<sup>9</sup> En su estudio sobre *Cartucho*, Catalina Donoso reconoce la importancia de la memoria colectiva en la formación de los relatos, que no siempre se restringen a la mirada particular de la narradora-niña y los recuerdos de la narradora-adulta. “El marco individual se expande hacia el de la representación de un colectivo, ya que su perspectiva no es la suya sola como testigo, sino la de todos los testimonios a los que tuvo acceso. De manera que su perspectiva de la revolución deviene un panorama multivocal que supera sus impresiones infantiles acerca de lo que ocurría en ese momento” (178).

oraciones breves y precisas, conduce a un importante segmento de lectores y lectoras de *Cartucho* a olvidar el ejercicio rememorativo que, desde una voz y conciencia adulta, finaliza muchos de los relatos, no se puede desconocer que los acontecimientos, personajes y sensaciones representadas hacen parte de un entorno familiar donde los afectos y las emociones se habitan de diferentes maneras<sup>10</sup>, desplazándose entre la indiferencia de lo cotidiano y la permanencia del dolor.

Por ejemplo, en “El Kirilí” la contundencia y claridad de la voz infantil se presenta en frases como “Se fueron a Nieves. *Kirilí* se estaba bañando en un río: alguien le dijo que venía el enemigo, pero él no lo creyó y no se salió del agua” (Campobello 2007: 97). Esta forma de escritura directa, sin ornamentos ni complicaciones, contrasta potentemente con el lenguaje lírico, las metáforas, símbolos y alegorías, entre otras figuras retóricas, que componen múltiples imágenes de la muerte en los relatos, las cuales están mediadas por el ejercicio rememorativo de la voz adulta: “Pero *El Kirilí* se quedó dentro del agua enfriando su cuerpo y apretando, entre los tejidos de su carne porosa, unas balas que lo quemaron” (Campobello 2007: 97). Por consiguiente, en *Cartucho* los recuerdos no sólo describen rigurosamente el pasado, sino que también se construyen desde el conjunto de emociones que los atraen hacia el presente: “The memory can be the object of my feeling in both senses: the feeling is shaped by contact with the memory, and also involves an orientation towards what is remembered” (Ahmed 7).

Si bien reconozco que, en determinados momentos de la obra, las figuras de lo abyecto y lo grotesco podrían definir la mirada impasible y acostumbrada de la narradora niña ante la muerte (Vanden 52-53), de modo que su “visión objetivamente inocente o naturalmente objetiva” (Portal 97) pareciera eliminar prácticamente toda manifestación de dolor “o interpretación de este mismo” (Donoso 176), no considero que un acercamiento teórico dispuesto exclusivamente desde dicha posición permita explicar la complejidad ética y estética de los relatos de Campobello, pues, como vengo señalando en este artículo, la experiencia afectiva y emotiva define muchos de los cuadros representados por la escritora.

Además de la persistente y abundante huella de cuerpos mutilados y profanados en *Cartucho*, como testimonio de la violencia revolucionaria y alegoría del cuerpo nacional “destruido, desmembrado” (Martínez 156), en los relatos se sobrepasa la descripción material y orgánica de los cuerpos, como objetos inertes que simplemente componen el paisaje de la muerte y desolación regional, para dar paso a la representación de *corporalidades* “que poseen conciencia de su propia ‘vivacidad’, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia

<sup>10</sup> Aunque generalmente los conceptos de afectos y emociones son utilizados indistintamente como sinónimos, considero pertinente retomar las diferencias que sobre este particular proponen Alí Lara y Giazú Enciso, y así aclarar el contenido prerracional y cultural de dichas experiencias humanas: “Por un lado, el afecto ha sido entendido como corpóreo, pre consciente, energético y otras posibles explicaciones lejos-del-significado. Mientras que por el otro, las emociones han sido mayoritariamente pensadas como una interpretación individual del afecto” (109). Por consiguiente, en este artículo aludo tanto a la afectación que el mundo ocasiona en el sujeto y que moviliza inconscientemente su sensibilidad, como a las construcciones sociales y culturales que permiten interpretar las emociones compartidas.

del pasado y de su orientación hacia el futuro, de sus anhelos de infinito a pesar de su congénita finitud” (Duch y Mèlich 239-240).

En relatos como “Elías” el cuerpo propio y ajeno se construye en un proceso de alteridad donde se relacionan las dimensiones físicas y emocionales de los integrantes de la comunidad. “Luego escribió el nombre de todos y dijo que iba a ser nuestro amigo. Nos regaló a cada uno una bala de su pistola. Tenía el color de la cara muy bonito: parecía un durazno maduro” (Campobello 2007: 96). En la narración puede observarse que la adjetivación del rostro de Elías se aleja de toda pretensión de objetividad, pues la corporalidad del sujeto se representa desde los afectos que se tejen en la mirada ajena. Con la comparación entre el rostro y el durazno maduro la narradora niña no pretende simplemente retratar la belleza del cuerpo, sino los sentimientos de amistad y bondad que los vinculan como integrantes de una misma comunidad. En este sentido, los afectos “marks a body’s *belonging* to a world of encounters or; a world’s belonging to a body of encounters” (Gregg y Seigworth 2), de manera que en *Cartucho* ningún cuerpo se presenta en su total aislamiento, pues siempre está acompañado por la mirada y el recuerdo del otro.

En el relato “Cuatro soldados sin 30-30” la crudeza del suceso no esconde, normaliza o elimina el conjunto de emociones que alimentan la mirada de la niña sobre la guerra. La consistencia y regularidad de sus encuentros con el soldado flaco y mal vestido que transita por su calle construye un vínculo de familiaridad en la coincidencia de sus sonrisas que un día “fueron iguales”, así como de compasión ante el sufrimiento pues “había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien” (Campobello 2007: 103). El sufrimiento y posterior muerte del soldado no solo define la mirada que la niña tiene del cadáver como materia física, sino también del conjunto de relaciones y emociones que construyen la *corporalidad* de su amigo: “Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto (...) Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto” (Campobello 2007: 103).

En su libro *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed recuerda que nuestras acciones están motivadas por nuestras emociones, por la manera en que nos afecta y deseamos afectar nuestra realidad: “We should note that the word ‘emotion’ comes from the Latin, *emovere*, referring to ‘to move, to move out’” (4). Por tanto, nuestra conexión espaciotemporal con el mundo y con quiénes nos rodea se teje, en un principio, no por nuestras intelecciones, sino por la movilización de nuestros afectos y emociones: “we need to consider how emotions operate to ‘make’ and ‘shape’ bodies as forms of action, which also involve orientations towards others” (Ahmed 4).

En *Cartucho* los acontecimientos revolucionarios no siempre están mediados por las convicciones políticas de los habitantes del Parral; por el contrario, en ocasiones los integrantes de la comunidad actúan motivados por la manera en que sus cuerpos, en sus dimensiones espaciales y temporales, se encuentran afectados por la guerra. Este es el caso de “El milagro de Julio”, donde la representación de la corporalidad no se propone desde su orientación ideológica y armada, sino que se dispone desde la comprensión afectiva

que tiene de sí y de los otros en el contexto de la guerra. En el relato se narra: “Julio nos dijo, cuentan sus compañeros: ‘Ahí donde ven yo no quiero pelear. No por miedo. Miedo no tengo. La guerra entre nosotros es lo que me da tristeza. ¡Por vida de Dios, mejor quisiera ser chiquito!’, exclamo riendo. Julio Reyes siempre se reía. Era un joven del color del trigo. Sus ojos cafés eran amables, parecían de un hombre bueno” (Campobello 2007: 143). El deseo de transformar su presencia en el mundo y regresar a la infancia por el dolor que experimenta en medio de la confrontación fratricida, así como la descripción bondadosa que la narradora niña hace del rostro del joven, evidencian la importancia de los sentimientos en la representación de las corporalidades que se relacionan en los testimonios de Campobello.<sup>11</sup>

## 5. CONCLUSIONES

Para Campobello no sólo es importante presentar una descripción detallada y objetiva de la violencia revolucionaria en el norte de México, pues la “verdad histórica” que defendía en los epígrafes y prólogos de *Cartucho* —así como en *Las manos de mamá* donde recuerda las motivaciones y el proceso de escritura de sus relatos— se aleja de la verdad construida por el discurso literario o histórico institucional; la escritora duranguense sostiene sus narraciones en sus experiencias personales y cotidianas, que cobran relevancia y validez por la consistencia de los afectos y las emociones que configuran el mundo rememorado. Como señala Sophie Bidault de la Calle en su libro *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*: “La avidez ocular de la niña no era efecto de una insensibilidad monstruosa; al contrario, la situación afectiva dibujada en *Cartucho* era muy explícita. Los hombres que vio y describió tuvieron para la escritora una significación especial; había entre ellos lazos muy fuertes de parentesco y de reciprocidad. Eran sus hermanos, sus primos, sus tíos, sus compadres” (42).

En los relatos de *Cartucho* los cuerpos violentados y asesinados en la confrontación revolucionaria ofrecen al lector una mirada desconsolada e, incluso, terrorífica de las batallas en el norte de México. Dicho efecto, en mi opinión, no se debe a la construcción de escenarios sangrientos saturados de cadáveres profanados y de órganos sin cuerpo, pues en este caso seguiría las mismas formas narrativas de la novela de la Revolución más institucional, con fines políticos, periodísticos o divulgativos; lo que genera conmoción y sorpresa a críticos y lectores es la representación de la cotidianidad revolucionaria a través de la mirada infantil, que construye su experiencia afectiva en medio de la guerra, para después recuperarla narrativamente desde sus reflexiones y emociones adultas, las cuales conecta con los recuerdos de su madre. En la escritura de Campobello la mirada infantil, así como la

<sup>11</sup> En este sentido, los relatos de la cotidianidad revolucionaria revelan que “La corporeidad como ‘escenario’ sobre el cual se desarrolla la relacionalidad humana constituye una complejidad armónica de tiempo y espacio, de reflexión y de acción, de pasión y de emotividad, de intereses diversos y de responsabilidad” (Duch y Mèlich 240).

memoria adulta, permiten que los cuerpos narrados se expandan interpretativamente como objetos semióticos<sup>12</sup> que revelan en sus gestos, facciones y comportamientos el relato del mundo afectivo y la memoria emotiva que compone la cotidianidad de los habitantes del Parral. Allí, precisamente, reposa el carácter revolucionario de *Cartucho*: narrar cómo los afectos y las emociones no sólo se destruyen, sino que también se construyen en contextos de violencia y guerra, de suerte que el reconocimiento de la experiencia sensible de los sujetos permite explorar una mirada más crítica y auténtica de la catástrofe.

## OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Avechuco, Daniel. 2017. “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”. *Literatura Mexicana*, 28.1: 69-98.
- Azuela, Mariano. 2021. *Los de abajo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Berdeja, Juan. 2018. “El ojo microscópico: la relevancia de lo nimio y lo mínimo en el arte narrativo, pictórico y guiñol posrevolucionario”. *Cuadernos de literatura*, 22.43: 146-170.
- Bidault, Sophie. 2013. *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Campobello, Nellie. 1931. *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. Xalapa: Integrales.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Obra reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Antonio. 1960. *La novela de la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Aguilar.
- Cázares, Laura. 2006. “El cuerpo fragmentado en *Cartucho* y *Las manos de mamá*”. En Laura Cázares (ed.), *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ciudad de México: Conaculta. 83-93.
- Donoso, Catalina. 2007. “Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 66: 173-186.
- Duch, Lluís y Joan-Carles Mèlich. 2005. *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Traducido por Enrique Anrubia. Madrid: Trotta.
- Enciso, Giazú, y Alí Lara. 2013. “El giro afectivo”. *Athena Digital*, 3.3: 101-119.
- García, Nayeli. 2018. *Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de “Cartucho” de Nellie Campobello, “Hasta no verte Jesús mío” de Elena Poniatowska y “Nadie*

<sup>12</sup> Para Cristóbal Pera, citado por Lluís Duch y Joan-Carles Mèlich, comprender el cuerpo como un objeto semiótico implica concebirlo como “un texto que se escribe con muchos lenguajes, [como son] sus gestos, sus palabras, sus posturas, sus movimientos, es decir, el cuerpo como representación. Hay cuerpos de difícil lectura, silenciosos, remotos o inexpressivos, aunque hoy en día abundan los cuerpos que despliegan abiertamente, a menudo, casi agresivamente, un lenguaje gestual propio que desborda sus escasas palabras” (243).

- me verá llorar*” de Cristina Rivera Garza. Ciudad de México: El Colegio de México. Tesis doctoral.
- Glantz, Margo. 2004. “Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Monterrey, 4: 227-242. En línea.
- González, Óscar. 2013. “Recuerdos de infancia y relatos de madurez: la imagen poética en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Semiosis*, 9.17: 89-108.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth. 2010. “An Inventory of Shimmers”. En Melissa Gregg, y Gregory J. Seigworth (coords.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press. 1-25.
- Gutiérrez, Luzelena. 2010. “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”. En Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Volumen 2*. Ciudad de México: El Colegio de México. 75-92.
- Guzmán, Martín. 2019. *La sombra del caudillo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Breton, David. 2012. “Por una antropología de las emociones”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10: 69-79.
- Martínez, Josebe. 2016. “*Cartucho* de Nellie Campobello: La revolución enmascarada frente a la rebelión de los órganos sin cuerpo”. *Inti*, 83-84: 140-161.
- Méndez, Francisco. 2020. “Francisco Villa en la prensa carrancista (1914-1915). La construcción del adversario”. *Bibliographica*, 3.1: 212-240.
- Minardi, Giovanna. 2010. “Nellie Campobello: una mirada femenina sobre la Revolución Mexicana”. En Silvana Serafín, Emilia Perassi, Sussana Regazzoni, y Luisa Campuzano (coords.), *Mas allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Sevilla: Renacimiento. 130-150.
- Moraña, Mabel. 2012. “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”. En Mabel Moraña y Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 313-337.
- Niemeyer, Katharina. 2004. “*Subway*” de los sueños, alucinamiento, libro abierto. *La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Olea, Rafael. 2012. “La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60.2: 479-514.
- Parra, Max. 1998. “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Revista de estudios de crítica latinoamericana*, 47: 167-186.
- Poniatowska, Elena. 2000. “Nellie Campobello: la que no tuvo memoria”. En Elena Poniatowska (ed.), *Las siete cabritas*. Ciudad de México: Era. 157-191.
- Portal, Marta. 1976. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Pulido, Begonia. 2011. “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”. *Latinoamericana*, 52: 31-51.
- Sánchez, Ignacio. 2007. “Vanguardia y campo literario: La Revolución Mexicana como apertura estética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33.66: 187-206.

- Sarmiento, Alicia. 1988. *Problemática de la narrativa de la Revolución Mexicana*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Torres, Danaé. 2015. *Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*. Ciudad de México: Bonilla Artigas, Iberoamericana-Vervuert.
- Vanden, Kristine. 2013. *"Homo ludens" en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello*. Ciudad de México: Bonilla Artigas, Iberoamericana-Vervuert.
- Verani, Hugo. 1996. "La narrativa hispanoamericana de vanguardia". En Hugo Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. 41-73.