

Los ecos de la estética Estridentista en *Cartucho* de Nellie Campobello

SANTIAGO SAID ORTEGA CAMACHO | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM-AZCAPOTZALCO

Resumen

En este trabajo se analiza la singularidad narrativa de la obra *Cartucho* de Nellie Campobello a partir de la examinación de la voz narrativa, su fluctuación y ambigüedad en su identificación. El postulado principal de este estudio es afirmar que esta obra de Campobello, a pesar de pertenecer a la corriente de la literatura de la Revolución Mexicana, se diferencia de obras de la misma corriente en función de su estética heredada del movimiento Estridentista.

Abstract

In this paper, the narrative singularity of the work *Cartucho* by Nellie Campobello is analyzed from the examination of the narrative voice, its fluctuation and ambiguity in its identification. The main postulate of this study is to affirm that this work by Campobello, despite belonging to the literature of the Mexican Revolution, differs from works of the same period based on its aesthetics inherited from the Stridentism movement.

Palabras clave: Narrador. Voz narrativa. Estética. Autor. Metodología. Revolución.

Key words: Narrator. Narrative voice. Aesthetic. Author. Methodology. Revolution.

Para citar este artículo: Ortega Camacho, Santiago Saíd, "Los ecos de la estética. Estridentista en *Cartucho* de Nellie Campobello", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 61-79.

Agradezco a la Biblioteca Pública Alejandro Aura del Faro de Oriente por facilitar me la bibliografía que utilicé para la redacción de este trabajo.

Si se recurre a una definición seria y efectiva del concepto de “estética”, ésta se puede entender como la facultad que refiere a la relación de la representación de un objeto con el sujeto¹. Para que alguien pueda realizar un juicio estético sobre un objeto artístico, debe atender a la representación formal del objeto y desinteresarse por su existencia. En palabras más convencionales, para emitir un juicio de valor estético sobre una obra de arte se debe atender principalmente a la forma y no al análisis de la materia (que en las academias le llaman “contenido”). Cuando se comprende que la forma (la representación del objeto que se puede apreciar a partir de un juicio de gusto) es el único puente que nos permite acceder al carácter estético de un objeto, llama la atención que en las academias donde se enseña literatura le den más importancia al análisis de la materia, mientras relegan a segundo plano el análisis de la forma.

Con respecto a la afirmación anterior, la crítica literaria posmoderna que se enseña actualmente en las universidades suele descalificar esta idea con el falso argumento de que se trata de una metodología arcaica, “formalista” y que niega la riqueza del texto

literario al reducirlo únicamente a su mera “forma”. Sin embargo, cuando tratamos de comprender una corriente vanguardista, como lo es el Estridentismo, nos resulta bastante complicado identificar sus rasgos cuando la entendemos exclusivamente a partir de su “contenido”. De antemano sabemos que las características que conforman al Estridentismo son la lucha contra el conformismo, el radicalismo político heredado de la Revolución, la intransigencia social, la irreverencia hacia el pasado, el apoyo al progreso nacional y el intento por reformar el arte hacia un cosmopolitismo absoluto. Éstas son sus características más relevantes y, sin embargo, resultan insuficientes, pues no nos dicen nada. Se trata de un conjunto de características que atienden únicamente al contenido y no a la forma del Estridentismo. Por lo que nos preguntamos lo siguiente: ¿se puede hablar de una “estética Estridentista”? Y si efectivamente existe, ¿cómo se puede definir? ¿Cuáles podrían ser las características formales de la “estética Estridentista”?

Si se realiza un estudio deductivo del contexto socio-histórico del movimiento Estridentista que nos ayude a comprender sus características formales, tendremos, de igual manera, un resultado exiguo. El Estridentismo fue una vanguardia surgida en México en los años veinte que tuvo la pretensión de crear una estética original hecha “a la mexicana” —fomentada por la efervescencia del nacionalismo impulsado por la Revolución—, y que fue inspirada por las vanguardias europeas del siglo xx, como el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, a las que trató de emular. No obstante, lo que diferencia a estas tres vanguardias europeas del Estri-

¹ Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Tecnos, 2011.

dentismo es que ostentaban una estética consolidada por sus características formales; es decir, podían poner en práctica cualquier contenido (que incluso llegaron a compartir), y hacerlo propio. Las tres vanguardias europeas en las que se inspira el Estridentismo contaban con una forma específica; sus creaciones podían ser fácilmente identificables gracias a la manera que eran elaboradas, pues había una forma de hacer cubismo (por medio de la perspectiva múltiple), una forma de hacer futurismo (por medio de la multiplicación de líneas semejantes al caleidoscopio) y una forma de hacer dadaísmo (por medio de la ambigüedad). Sin embargo, el Estridentismo no contó con una forma que le diera identidad. Por lo que los artistas Estridentistas se inclinaron más por las cuestiones sociales que por crear una estética que les otorgara singularidad.

Lo importante era que el arte y la consecuente labor del artista resultasen herramientas para el cambio social, para reivindicar un mundo y una sociedad más justa y humana. De ahí que a muchos de ellos los veamos después, no precisamente arrellanados en mullidas poltronas de héroes literarios, sino participando en movimientos sociales, en huelgas o como miembros de las brigadas en las misiones culturales, o combatiendo con sus propios útiles al fascismo, promoviendo el teatro como experiencia educativa y de reflexión social, realizando series radiofónicas o simplemente como maestros de escuela.²

² Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "Don Germán List Arzubide, el último Estridentista: una entrevista con el

De esta manera, el Estridentismo no se define por una forma específica, sino por un contenido propio. Y, sin embargo, a pesar de no tener claro qué es una "estética Estridentista", sí podemos hablar de un "movimiento Estridentista" —con esto último no estoy afirmando que no exista una "estética Estridentista", sino que es difícil identificarla a causa de que sus características formales no son del todo perceptibles—. Y este "movimiento Estridentista" estuvo más preocupado por acentuar estridentemente cuestiones que a ellos les resultaban relevantes, y lo hicieron a través de técnicas artísticas asimiladas de las vanguardias europeas con el fin de escandalizar y llamar la atención. Uno de estos tópicos acentuados por el Estridentismo fue, justamente, la Revolución Mexicana.

Es decir, en lugar de abogar por un estilo o método literario específico, List propone que el lenguaje puede y debe utilizarse estratégicamente, según el contexto, para realizar múltiples y diversos objetivos.³

Y, efectivamente, los Estridentistas no tenían una forma específica de hacer literatura, sino una forma específica de hacer política a partir de la literatura, pues, como lo refiere List Arzubide, las vanguardias

escritor", pp. 303-332. En: *Tema y Variaciones de Literatura*. Literatura testimonial hispanoamericana, del siglo XX hasta nuestros días. Testimonios. Número 26 (semestre 1, 2006), p. 305.

³ Elissa J. Rashkin, "La poesía Estridentista: vanguardismo y compromiso social", pp. 1-30. En *Intersticios Sociales*, número 4 (septiembre-febrero, 2012), El Colegio de Jalisco, Zapopan, México, pp. 23 y 24.

tenían el objetivo de liderar una revolución desde el aspecto cultural. No obstante, este liderazgo no debía reducirse únicamente al soporte ideológico, dado que sólo se reformarían las instituciones pero no la cultura. El liderazgo de las vanguardias debía experimentar con el lenguaje, los materiales y las imágenes como una manera estratégica de transformar la cultura y adecuarla a las nuevas posibilidades y retos de la sociedad⁴. Si bien, hay una evidente intención por cambiar los anteriores principios de cómo se debe hacer literatura, no nos dicen cómo hacerlo ni de qué forma conseguirlo, por lo que nos dejan con una visión paradójica de la relación entre la estética y la ideología política que perseguían.

Sin embargo, no debemos ignorar el hecho de que el Estridentismo —que si bien, fue un movimiento artístico efímero con una estética no del todo definida— logró acen- tuar el tema de la Revolución Mexicana en el ámbito literario de su época. Incluso Arqueles Vela dijo, posterior a la efervescencia del movimiento, en una entrevista con Roberto Bolaño: “Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana⁵”. No obstante, a pesar de tratarse de un movimiento famoso en los años veinte, no resultó trascendente como un movimiento artístico posrevolucionario.

Ahora bien, la obra *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello, suele catalogarse como Novela

de la Revolución Mexicana. Sin embargo, esta clasificación de *Cartucho* atiende, precisamente, al “contenido” de la obra y en menor medida a su forma. No obstante, no me atrevería a asegurar que *Cartucho* no deba pertenecer a la clasificación de Novela de la Revolución Mexicana —a pesar de que no estoy del todo seguro de catalogar a *Cartucho* bajo el género de la novela—; pero sí deseo exponer la relevancia que despliega su forma narrativa y que, justamente, le otorga singularidad frente a otras novelas de la Revolución.

La primera edición de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* fue publicada en 1931 por la editorial veracruzana Ediciones Integrales, auspiciada por Germán List Arzubide. Esta primera edición de *Cartucho* contenía treinta y tres relatos. Posteriormente, en 1940 se realizó una segunda edición, que es la que actualmente se maneja, corregida y ampliada a cincuenta y seis relatos. De esta última edición es de la que me valgo para realizar este estudio sobre la forma narrativa de *Cartucho*. Asimismo, mi primer postulado es afirmar que *Cartucho*, a diferencia de otras novelas de la Revolución Mexicana, como lo es la de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa! (que también se publicó en 1931), presenta una forma narrativa completamente diferente.

La voz y el tono de *Cartucho* debieron resultar extraños y probablemente difíciles de asimilar para la crítica y el público lector, lo que puede explicar que durante décadas la obra de Nellie Campobello pasara más o menos inadvertida. Sin embargo, no hay que olvidar que fue Germán List Arzubide el editor, en 1931, de la obra.

⁴ *Ibid.*, pp. 27 y 28.

⁵ Roberto Bolaño, “Arqueles Vela”, *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, núm. 40, octubre-diciembre de 1981, p. 88.

No podemos dejar de reparar en que se trata de uno de los Estridentistas principales, y no sólo eso, es su cronista y el ensayista del grupo. Sin duda debe haber percibido la “modernidad” del lenguaje de Nellie Campobello. En el prólogo de la primera edición el Estridentista destaca precisamente “su fuerza emotiva ante la muerte y su ausencia de ambiciones”, es decir, su sencillez, que en mi opinión es sólo aparente.⁶

Cartucho no puede catalogarse como una obra cien por ciento Estridentista, pero sí cuenta con ecos de este movimiento en función de la singularidad de su forma narrativa. Del mismo modo, no se puede apartar a *Cartucho* de la corriente de las Novelas de la Revolución, pero sí debemos reconocer que se trata de una obra literaria completamente diferente a otras que pertenecen a dicha corriente. *Cartucho* no cuenta con el tono solemne, la pretensión realista y la formalidad narrativa de novelas como *La sombra del caudillo*, *Los de abajo* o ¡Vámonos con Pancho Villa! Esta obra de Campobello cuenta con su propia especificidad gracias a su muy particular manera de narrar los acontecimientos que contiene. Los relatos que componen *Cartucho* dan la impresión de ser unidades independientes pero que estructuran una sola obra, pues comparten espacios, personajes, una perspectiva contextual, una dicción específica y lo que parece ser una misma voz narrativa.

⁶ Begoña Pulido Herráez, “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 52, 2011, pp. 31-51. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Distrito Federal, México, p. 39.

Sobre el primer elemento que comparten los relatos, en efecto, es a partir de un lugar de enunciación centralizado en una casa ubicada en la calle Segunda del Rayo del pueblo de Parral, Chihuahua, en donde se desprenden otros lugares periféricos que pertenecen al mismo centro de enunciación y donde confluyen diferentes voces que toman lugar en la diégesis. No obstante, en la mayoría de los relatos, el espacio familiar (la casa de Mamá) funciona como escenario que evoca seguridad y protección, un espacio alejado de la violencia y la muerte, porque, precisamente, lo abyecto no se encuentra dentro de la casa. Lo que se advierte con respecto a la dinámica de los escenarios es que en todos los relatos la muerte tiene lugar fuera de la casa de la narradora. En la calle, en el camposanto (donde acontecen la mayor parte de los fusilamientos), e incluso otros pueblos cercanos a Parral; pero ningún asesinato es cometido dentro de la casa, ni tampoco algún cadáver ingresa en este sitio. La muerte y la violencia extrema tienen lugar fuera de la casa que es, por sí misma, el espacio central de la obra.

Asimismo, otra característica formal que comparten los relatos es la voz narrativa, o al menos eso parece. Y recurro a la vacilación porque, por momentos, *Cartucho* resulta una obra literaria ambigua en el aspecto genérico, puesto que no queda muy claro si se trata de una novela compuesta por relatos breves e independientes o, por el contrario, un conjunto de relatos independientes que comparten ciertas características formales y temáticas. Bajo esta problemática genérica —no tener muy claro si se trata de una novela o un conjunto de relatos—, la voz

narrativa también se problematiza. La crítica sobre *Cartucho* asume que la voz pertenece a una niña que pasa por anónima en la mayor parte de la obra —excepto por el relato “Las rayadas”, en donde un personaje llamado Severo se refiere directamente a la narradora como “Nellie”—. Incluso se suele atribuir a la voz de esta niña el poder enmarcar otras voces que toman parte dentro de cada relato, pues la función que tiene la voz de esta niña es testimonial, ya que es la que se encarga de informar lo que vio o lo que escuchó de las voces adultas, principalmente la voz de Mamá, quien es la fuente de información más importante.

Sin embargo, al hacer una lectura cuidadosa de *Cartucho*, sin asumir como verdaderos los comentarios críticos que siempre acompañan a las nuevas ediciones de la obra de Campobello en donde se asegura que todos los cuadros se encuentran bajo el control de un solo tipo de narrador, advertimos que cada relato presenta ligeras variaciones en la voz narrativa. No siempre se trata de una misma voz la que informa al lector de los acontecimientos violentos que suceden en ese tiempo y ese espacio diegético. Más exactamente, existen diferentes voces de personajes que participan en la narración. A veces, estas voces están enmarcadas dentro de un narrador que se mantiene distante de ese mundo que narra y que, incluso, conoce el pasado, los pensamientos y el carácter de ciertos personajes que presenta. También se puede advertir que este narrador nunca hace referencia a sí mismo ni intenta asociar su identidad a un personaje que participa en la acción. Si *Cartucho* es, efectiva-

mente, una novela, se podría asociar la voz de esta niña con la identidad del narrador, y por lo tanto se trataría de un narrador homodiegético en primera persona, es decir, un narrador que participa en la acción y que informa de primera mano lo que experimenta. Sin embargo, si *Cartucho* es, por el contrario, un conjunto de relatos independientes que sólo se relacionan accidentalmente, entonces aquellos relatos en donde no se advierte una voz narrativa que participe en la acción ni que haga referencia a sí misma, serían clasificados bajo un narrador heterodiegético. Por ejemplo, en el relato “Sus cartucheras” no hay una voz que sea autorreferencial ni que revele que toma acción en la trama. En relatos de la segunda parte, donde las muertes violentas son muy crudas, como “Epifanio”, “José Antonio tenía trece años”, “Nacha Ceniceros”, o “Las cinco de la tarde”, el narrador resulta omnisciente, pues conoce las emociones de los personajes, se encuentra en todas las conversaciones y describe cada aspecto de la muerte violenta que presencia sin hacer referencia a su identidad, su relación con los personajes que expone o el efecto anímico que le generan esos fusilamientos. Sin embargo, en *Cartucho* no existe una constante en la voz narrativa. Por ejemplo, en la primera parte de la obra llamada *Los hombres del Norte*, el relato titulado “Elías” resulta una semblanza anecdótica y la narradora hace referencia a sí misma al afirmar: “yo creo que miles de muchachas se enamoraban de él.”⁷ Asimismo, en el relato “Bartolo de Santiago”, la voz

⁷ *Ibid.*, p. 51.

narrativa es autorreferencial: “yo lo admiraba porque estaba tan alto, hasta se mecía, me parecía que se iba a caer.”⁸ Otros relatos fluctúan entre un narrador colectivo y un narrador en primera persona, como “El centinela del mesón del Águila”, en donde el narrador hace referencia a sí mismo en primera persona del plural: “nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural.”⁹ Y es recurrente la voz del narrador colectivo en varios momentos: “volvimos a ver al centinela.”¹⁰ Pero después cambia a primera persona del singular, aunque no logra mantener una línea narrativa congruente al final y recurre a la primera persona del plural nuevamente: “Yo sé que el joven centinela no murió junto a la piedra grande. Él ya era un fantasma. Tenía cinco cartuchos mohosos en sus manos y un gesto que regaló a nuestros ojos”¹¹.

Los relatos “Las tripas del general Sobarzo” y “Las mujeres del Norte” sí mantienen una congruencia en la voz narrativa, pues no hay una fluctuación entre el uso de la primera persona del singular y la primera persona del plural. En el primer relato los verbos que hacen referencia a las acciones de la voz narrativa están conjugados en copretérito del indicativo o en pretérito perfecto simple de indicativo en primera persona del plural, como “estábamos”, “vimos”, “pasaban junto a nosotras”, etc. En el desenlace sabemos que la identidad del narrador es, básicamente, un conjunto de niñas

que juegan en la calle y que se emocionan al ver las tripas del general Sobarzo que llevan a enterrar al camposanto un par de jinetes: “¡Tripietas, qué bonitas!, ¿y de quién son?, dijimos con curiosidad en el filo de los ojos.”¹² En el segundo relato, “Las mujeres del Norte”, existen varias voces narrativas que participan; sin embargo, son voces colectivas que se organizan bajo un narrador heterodiegético y omnisciente: “Las voces repiten –allá donde la vida se quedó detenida en las imágenes de la revolución– el nombre de Martín.”¹³ Otro relato donde la voz narrativa es bastante confusa es “Desde una ventana”. En el primer párrafo resulta una voz narrativa heterodiegética porque trata de mantener su distancia con la niña protagonista y con su hermana: “Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso”¹⁴. No obstante, en el segundo párrafo el narrador se vuelve homodiegético en primera persona del singular: “ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo”¹⁵. Por lo tanto, en el primer párrafo se advierte una motivación despersonalizada en la voz narrativa que no intenta asociarse con la identidad de los personajes, pero que al final sí alcanza a adherirse en la identidad de uno de ellos.

En definitiva, la voz narrativa en *Cartucho* es bastante ambigua, pues oscila entre un narrador heterodiegético omnisciente, un narrador homodiegético materializado

⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ *Ibid.*

en una niña y un narrador colectivo que a veces está encarnado en un conjunto de niñas o en un grupo de personajes cuyas voces son enmarcadas por un narrador omnisciente. La única forma de dar cohesión a la voz narrativa de *Cartucho* es cuando se interpreta a esta obra como una novela, pues así se intentaría relacionar la voz de aquella niña con los cuadros posteriores en donde la voz narrativa no está definida y resulta por momentos caótica, y así la obra resultaría homogénea en su conjunto. Y esta afirmación se realiza porque en las novelas no existe un criterio estrictamente pronominal para identificar la voz que narra. Es decir, en las novelas es complicado determinar la identidad del narrador a partir de los términos de primera y tercera persona; más exactamente, la identidad del narrador se determina, no tanto por un criterio pronominal, y más por la relación que mantiene con la diégesis. El problema es que *Cartucho* tiene pocas características que puedan determinarlo como una novela y, por el contrario, cuenta con más características que lo catalogan como un conjunto de relatos con una misma temática. Y, precisamente, porque no hay una constante en la voz narrativa, surge una segunda problemática, la cual es la manera en que la voz narrativa hace referencia a las muertes violentas que tienen lugar en la trama de los relatos.

Treinta y seis de los cincuenta y seis relatos que componen *Cartucho* narran muertes violentas, la mayoría por fusilamiento. Lo relevante con respecto a la forma de narrar estas muertes es la proximidad de la voz narrativa frente al suceso violento. De este

modo, las muertes descritas por la voz narrativa se presentan de manera directa e indirecta. Las muertes narradas directamente en relatos como “El Kirilí”, “El fusilado sin balas”, “Epifanio”, “José Antonio tenía trece años”, “El jefe de las armas los mandó fusilar”, “Las águilas verdes” y “Las balas de José”, la voz narrativa nunca hace referencia a su identidad, no guarda relación alguna con los personajes de la trama y ni siquiera parece pertenecer a ese mundo que describe, por lo que puede catalogarse como un narrador heterodiegético. Y las muertes que tienen lugar en estos siete relatos son descritas por la voz narrativa de manera directa, es decir, sin intermediarios, como si atestiguará los hechos de primera mano y hasta en un aspecto omnisciente. Los relatos restantes en donde también las muertes violentas son descritas de manera directa por una voz narrativa son “El muerto”, “Mugre”, “El centinela del mesón del Águila”, “El ahorcado” y “Los heridos de Pancho Villa”; sin embargo, en estos cinco relatos la voz narrativa se identifica como la niña que atestigua de primera mano los sucesos violentos, los experimenta directamente y los informa con sus propias palabras y desde su parcialidad.

Finalmente, en veintitrés relatos se describen muertes violentas de manera indirecta, es decir, a través de un intermediario. En estos relatos, ya sea lo que puede parecer un narrador heterodiegético y omnisciente o un narrador homodiegético en primera persona, la voz narrativa se tiene que servir de las palabras de otros personajes u otros medios para informar sobre la muerte violenta que tiene lugar en la trama de cada relato. Las muertes ocurren en un tiempo

y un espacio en donde la voz narrativa se encuentra ausente, pero son informadas a partir de los testimonios de personajes que sí estuvieron próximos a los acontecimientos. De esta forma, la voz narrativa recupera las palabras de estos testigos para exponer la muerte violenta que no presenció. Juanito Amparán, los camposaneros y la Mamá principalmente, son los personajes que toman lugar en la narración para relatar lo que vieron. Sin embargo, en el relato "El general Rueda", el fusilamiento del general Alfredo Rueda Quijano es informado de manera indirecta a través de los titulares de los periódicos:

Cuando vi sus retratos en la primera plana de los periódicos capitalinos, yo les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros¹⁶.

En el relato "Los hombres de Urbina", la muerte de José Beltrán es informada a partir de rumores y parlamentos de personajes que lo conocieron. En "La camisa gris", la muerte de Tomás Ornelas es informada por medio de los rumores que una persona le contó a la Mamá, y ella se lo relató a la niña que funciona como narrador homodiegético. Incluso en algunos relatos el suceso de la muerte como tal se mantiene oculta, y sólo por el hallazgo del cadáver es como se interpreta el suceso violento. De esta manera, la muerte en algunos relatos que componen *Cartucho* es un espacio vacío

que ni la voz narrativa ni los personajes secundarios logran comunicar. En otros relatos, como "Las mujeres del Norte", "La tragedia de Martín" o "Abelardo Prieto", la muerte es referida a partir de canciones que cantan quienes recuerdan los hechos.

Otro de los elementos que comparten los relatos, y que da cohesión a los mismos, son los personajes. Los personajes más recurrentes son, principalmente, la Mamá y la niña. No obstante, uno de los personajes más relevantes de *Cartucho* es el mismo Francisco Villa. Este personaje histórico aparece en, al menos, quince relatos, sobre todo en la tercera parte del libro titulada *En el fuego*. Ahora bien, el error que comete la crítica literaria que se ha dedicado a estudiar *Cartucho* es tratar de asociar al personaje Francisco Villa que aparece en la obra con el personaje histórico. Uno de los más brillantes artículos que se han publicado sobre el análisis formal de *Cartucho* es el de Begoña Pulido Herráez, titulado "*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", en donde el autor explica la singularidad formal de esta obra de Campobello al hacer un paralelismo de los relatos del libro con un álbum de fotografías. Si bien, el análisis del autor pretende explicar el valor estético de la obra a partir de sus características formales, cae en el error de instrumentalizar la obra literaria de Campobello como documento histórico:

La de Nellie Campobello es la microhistoria de la Revolución mexicana por dos razones, por recoger la historia de los anónimos, del pueblo, y proporcionarles un nombre, una identidad,

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

un ser, aunque sea por un tiempo efímero pues son los relatos que rodean y preceden a la muerte (a menudo al fusilamiento seguido siempre del tiro de gracia), y por tener su lugar de origen en una niña.¹⁷

La cita anterior afirma un planteamiento falaz. Su primera afirmación nos dice que la obra de Campobello es “la microhistoria de la Revolución mexicana”. Este es el típico argumento donde se advierten intereses espurios, ajenos a la literatura. El autor trata de decir que los breves relatos de Campobello son la historia no contada de la Revolución Mexicana. Asimismo, este tipo de afirmaciones, que pretenden ser de carácter “literario”, esconden un colectivismo idealista, en donde la historia habla a través de la literatura, o más exactamente, la verdad es revelada a partir de ella. Sin embargo, el hecho de que la obra de Campobello tenga como contenido eventos de carácter histórico, no significa que el valor estético de *Cartucho* tenga que ser determinado por la “veracidad” (o lo que los críticos crean que es verosímil) de las situaciones que describe. Y es que, en realidad, la literatura no afirma ni niega nada; más exactamente, la literatura intenta ser verosímil con la realidad objetiva, pues de ésta se vale para poder ser comprendida. Pero cuando se comienza a valorar una obra literaria en función de su contenido histórico, se cae en un error de categoría muy grave, el cual es ya no leer la literatura como literatura, sino leerla co-

mo un artículo periodístico o un documento de contenido historiográfico.

Muchos académicos argumentan que se puede hallar la verdad histórica en un texto literario. Sin embargo, este tipo de creencias de las academias únicamente revelan la ingenuidad de quienes pretenden enseñar crítica literaria. Y es porque ignoran un aspecto lógico sencillísimo: además del carácter retórico de la literatura (la persuasión de que lo que se lee en el texto literario es semejante al mundo real, a pesar de que no lo es), el autor que crea literatura es un ser humano con sus propios prejuicios, sus creencias particulares, sus inclinaciones políticas y su muy especial manera de interpretar la realidad y plasmarla en una obra de arte escrita. De esta forma, no podemos tratar de encontrar una verdad histórica en la literatura que sea absolutamente imparcial.

Por otro lado, la vocación sociológica de ciertos comentaristas de *Cartucho* intenta, vuelvo a repetirlo, asociar al personaje de la obra literaria con el personaje histórico, como es el caso de Francisco Villa. Y esto, además de ser un autoengaño, es también una forma de instrumentalización de la obra que persigue intenciones distintas a lo literario. En primer lugar, es un error de categoría tratar de atribuir las características de un personaje literario a un personaje histórico, ya que un personaje literario no es un ser humano real, sino una creación verbal hecha por un autor con sus propias creencias e inclinaciones, y que libremente caracterizó al personaje para hacerlo funcionar dentro de un universo autónomo que es la diégesis. En segundo lugar, cuando un comentarista asegura que el perso-

¹⁷ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 36.

naje literario cuenta con las características distintivas de un personaje histórico, su afirmación la debe poner a prueba, es decir, tiene que demostrarlo, por lo que esto último nos lleva hacia una conclusión: la literatura no puede ser utilizada como fuente principal para corroborar un dato histórico, puesto que, para que la veracidad de la obra pueda ser probada, se debe recurrir a evidencias directas, no circunstanciales, que corroboren la fuente anterior. Sin embargo, encontramos una y otra vez afirmaciones recalitrantes sobre *Cartucho*, en donde se pretende valorar esta obra en virtud de su aportación historiográfica. Uno de estos comentaristas es Jorge Aguilar Mora, quien en su prólogo a *Cartucho*, de la editorial Era, titulado “El silencio de Nellie Campobello”, asegura lo siguiente:

El anonimato se teja con la colectividad, y Campobello supo escuchar fielmente cómo ese tejido revelaba una voluntad antisimbólica empedernida: estos hombres eran cartuchos no como metáforas o símbolos literarios; eran cartuchos porque tenían una relación interna, material, con la naturaleza, con la intensidad de sus armas y de su momento histórico.¹⁸

Su postulado asegura que, de acuerdo con una lectura interesada de *Cartucho*, Villa en algunos momentos recuperaba esa posición privilegiada de ser el vocero de una colectividad anónima y que Nellie Campobello logró plasmar literariamente en sus

textos. Sin embargo, cuando se trata de identificar a la literatura con la historia equivale a negar el campo y métodos propios de los estudios literarios, puesto que los estudios literarios deben ser específicamente literarios. Cuando un crítico no sabe cómo enfrentarse a una obra literaria, por lo regular recurre a una interpretación simbólica o histórica de ella, pues sólo atiende a su contenido porque no sabe explicar su forma. En este caso, el valor literario de *Cartucho* no está determinado por la veracidad de los hechos que narra, ni por cualquier otro valor ancilar que se le pueda encontrar, sino por la forma en que están narrados esos hechos.

Por otro lado, es muy común la afirmación que dice que los personajes secundarios que aparecen en los relatos de *Cartucho* son individuos sin identidad, despersonalizados, incluso anónimos, pero que la autora logra recuperar del olvido y les da un nombre. Sin embargo, es una afirmación absolutamente falsa. A pesar de que los relatos son demasiado breves, logran presentar personajes completos, bien caracterizados, con sus propias motivaciones y que cumplen funciones determinadas dentro de la trama que los rodea. Incluso la manera en que inician la mayoría de los relatos es a partir de una prosopografía del personaje que se presenta sumada a una etopeya del mismo. Con respecto a la prosopografía que realiza la voz narrativa, a veces es bastante sutil pero muy efectiva, como en el relato “Cuatro soldados sin 30-30”. El protagonista del relato es Rafael, trompeta del cerro de La Iguana, y es un individuo que “parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un

¹⁸ Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello”, en *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, op. cit., p. 30.

muerto¹⁹". Es justamente la descripción física del personaje lo que ayuda al efecto desconcertante en el desenlace: "vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto²⁰". En el relato "Epifanio", desde el primer párrafo hay breves pero precisas descripciones físicas y morales del protagonista: "El pelotón sabía que era un reo peligroso²¹"; "vestía un traje verde y sombrero charro²²"; "Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto²³". El relato "Zafiro y Zequiel" inicia, básicamente, con la descripción física de los personajes: "Dos mayos amigos míos, indios de San Pablo de Balleza. No hablaban español y se hacían entender a señas. Eran blancos, con ojos azules, el pelo largo, grandes zapatones que daban la impresión de pesarles diez kilos²⁴". Esta forma de iniciar los relatos a partir de la descripción física y moral de los personajes es una constante en casi toda la obra. De manera que no se puede decir que son personajes anónimos, que no tienen identidad, porque incluso la voz narrativa, ya sea homodiegética o heterodiegética, indica el pasado de los personajes, su nombre, de qué población provienen y cuál es su motivación. Ahora bien, si lo que los comentaristas de *Cartucho* intentan decir es que se trata de una recuperación literaria de aquellos hombres anónimos que participaron en la lucha revolucionaria en el Norte de México, entonces el anonimato no se encuentra en la obra de Campobello, sino

en el pasado histórico. Por tanto, lo que determina a un personaje literario no son sus características, ni su relación con un individuo de la realidad objetiva, sino las funciones que desempeña dentro de la diégesis.²⁵

Otro de los argumentos más convencionales para describir el cambio de narradores en los relatos de *Cartucho* es el de la polifonía bajtiniana. Como se explicó más arriba, la variedad de voces en esta obra problematiza la clasificación genérica de la misma. Tenemos un conjunto de relatos con un narrador homodiegético en primera persona del plural, otro conjunto de relatos con un narrador homodiegético en primera persona del singular identificado como una niña, y otro conjunto de relatos que parecen tener un narrador heterodiegético. Asimismo, sin importar si el narrador participa o no en la acción, surgen voces enmarcadas de personajes que narran situaciones que el narrador no experimentó de primera mano. De esta manera la obra estructura la información: a partir de personajes que sí atestiguan lo que cuentan. Sin embargo, eso no significa que *Cartucho* sea una obra polifónica, o al menos no en el sentido que Bajtín le da a las novelas de Dostoievski. A pesar de eso, los comentaristas de *Cartucho* aseguran que sí existe polifonía en esta obra.

Sin embargo, la polifonía de voces de la primera edición no se redujo en la versión definitiva.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 66.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ René Wellek & Austin Warren, *Teoría literaria*, traducción de José Ma. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974, p. 181.

Uno de los textos agregados, "Tomás Urbina", multiplica de hecho las voces y las perspectivas.²⁶

"Tomás Urbina" es un relato con un narrador homodiegético —encarnado en la niña— que sigue las anécdotas de su tío abuelo. Otro personaje que toma parte en la narración es Martínez Espinosa. "Martínez Espinosa, nacido en Las Nieves y sobrino de Urbina, con la sencillez que tiene el caso, relata lo que él vio"²⁷. Incluso, dentro de la narración enmarcada de Martínez Espinosa surgen voces secundarias que también aportan información de los hechos: "Cuentan quienes vieron la escena"²⁸. Sin embargo, esta multiplicidad de voces no tiene otra función más que aportar información sobre los hechos que intenta plasmar el relato. Es decir, en este relato uno y otro personaje toma la palabra para esclarecer un suceso, completarlo con información faltante y, sobre todo, darle verosimilitud, pues cada personaje habla como testigo y aporta una perspectiva necesaria para la comprensión integral del relato. Pero esta multiplicidad de voces no tiene el objetivo de contrastar visiones de mundo, como ocurre en una novela de Dostoievski.

Efectivamente, el dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. *La novela polifónica es enteramente dialógica*. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas,

es decir se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado.²⁹

Para Bajtín la vida en la obra de Dostoievski es diálogo, es decir una contraposición dialógica. A diferencia de una novela monológica, el dialogismo en las obras de Dostoievski es un contrapunto de visiones de mundo. Los personajes son encarnaciones de ideas más que ideas en sí mismas. Un personaje no solamente puede disentir sobre la visión de mundo de otro personaje, también puede influir en ella. Por lo tanto, la definición que da Bajtín a los personajes dostoievskianos es el de autoconsciencia, y es porque, a diferencia de un héroe monológico que no puede dejar de ser él mismo, el héroe dostoievskiano puede ser modelado por las visiones de mundo de los personajes que lo rodean. El héroe es portador de un discurso, no un objeto. El autor no habla del héroe, sino más exactamente habla con él. Asimismo, el narrador no tiene la última palabra, porque el héroe es el ideólogo, no el autor. Por lo tanto, la polifonía es lo que contiene esas distintas visiones de mundo que se contraponen y se influyen a sí mismas. Y esto es, precisamente, lo que no

²⁶ J. Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ *Ibid.*, pp. 108 y 109.

²⁹ Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 118.

encontramos en *Cartucho* de Nellie Campobello. En los relatos de la autora no encontramos a personajes que encarnen diferentes visiones sobre el mundo que los rodea, no hay intercambio de ideas sobre una cuestión en particular, no hay un personaje que disienta sobre la admiración que claramente manifiesta la autora por la figura de Francisco Villa. Más exactamente, *Cartucho* es una obra monológica, no sólo por un tipo de dicción particular que se puede descubrir en ciertas expresiones o en la selección de palabras en cada relato, sino también porque esta obra resulta por momentos un texto de tesis, es decir, una obra literaria escrita con el objetivo de exponer una idea. Sin embargo, los comentaristas de la obra de Campobello, en un afán recalcitran- te por mantener sus posturas equivocadas, llegan incluso a contradecirse con sus anteriores afirmaciones:

La sensibilidad singular de Nellie Campobello encontró la línea finísima para traducir esos problemas en una forma narrativa que llevó los hallazgos de Mariano Azuela en *Los de abajo* a una estructura más compleja: la voz del narrador se confunde con la visión de los personajes y con la perspectiva de la narración. Los registros de la oralidad forman un contrapunto donde aparece la intensidad de los hechos. Los cambios veloces de la voz narrativa a la expresión de los personajes; las transformaciones casi instantáneas que cubren innumerables niveles de la realidad y de la emotivi-

dad crearon un lenguaje narrativo de una virtualidad abundante y vital.³⁰

Si la voz del narrador es susceptible de confundirse con la visión de mundo de los personajes que intenta presentar, entonces se trata de una obra monológica, no polifónica. Que haya cambios de narrador en un solo relato, o incluso que haya diferentes registros orales, no significa que la obra sea polifónica ni que en ella exista un “contrapunto”.

Del mismo modo, quiero matizar el punto anterior, en el cual advierto que *Cartucho* de Campobello es una obra monológica, cercana a lo que podríamos entender como un texto de tesis, ya que mantiene una sola visión sobre un hecho en particular, el cual es un intento de legitimación de la figura del caudillo Francisco Villa. No obstante, a pesar de que considero a *Cartucho* una obra de tesis, no significa que su calidad literaria y su innovación en la literatura de la Revolución sean pasadas por alto. Todo lo contrario. De hecho, considero que Campobello supo exponer muy bien sus puntos de vista ideológicos a partir de la estructuración de una obra literaria muy bien escrita y con una calidad estética bastante destacable. Sin embargo, deseo aclarar el postulado que he remarcado desde un principio, en el cual afirmo que las cualidades estéticas de *Cartucho* se encuentran en su forma y no en su materia. Incluso, me atrevo a asegurar, cuando se comienza a valorar una obra literaria como *Cartucho* en función de su contenido, se cae en un discurso bastante

³⁰ J. Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 42.

convenenciero, puesto que de esa manera se valora su calidad literaria en virtud de lo que resulte conveniente a cada lector con respecto a lo que intente demostrar política o históricamente la obra. Si se sigue esa lógica de valoración, muchas obras canónicas de la literatura occidental serían consideradas absolutamente malas por no cumplir con los parámetros morales o los valores políticamente correctos de la sociedad actual.

Cartucho es una obra escrita con el objetivo de probar una idea, pues maneja una sola cosmovisión sobre la lucha revolucionaria en el Norte de México. Especialmente, manifiesta una clara simpatía y admiración por la figura de Francisco Villa. Por ejemplo, en la tercera parte de la obra, en el relato “El sueño del Siete” revela una evidente admiración por la figura del caudillo, porque es casi una deificación de Villa. Asimismo, no son pocos los ejemplos que determinan a *Cartucho* como una obra de tesis que busca legitimar históricamente al villismo. En el relato “Los heridos de Pancho Villa”, la voz narrativa indica lo siguiente:

Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotros sabíamos que eran hombres del Norte, valientes que no podían moverse porque sus heridas no los dejaban. Yo sentía un orgullo muy adentro porque Mamá había salvado a aquellos hombres. Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser útil en algo. Mamá le preguntó al oficial qué iban a hacer con aquellos hombres. “Los quemaremos con chapopote al salir de

aquí, y volaremos el carro”, dijo chocantemente el oficial.³¹

Se advierte a partir de una lectura superficial una más que evidente parcialidad, una toma de postura clara por un bando histórico³². Eso no le resta ningún mérito estético a la obra. Incluso, vuelvo a repetirlo, consolida la calidad estética de *Cartucho*, pues la autora supo adecuar brillantemente la materia de su obra con una forma bastante efectiva de narrarla. A pesar de legitimar el oficialismo histórico que se encargó de fomentar el Estado a través de un nacionalismo demagógico y populista, los significados de la obra (su materia) adquieren relevancia estética porque toman forma artística para estructurar a la misma obra de arte. La materia de *Cartucho* (estemos o no de acuerdo con lo que presenta como tesis) se incorpora, se hace constitutiva en la forma que representa. Y es precisamente esta (me atrevo a llamar) devoción por el villismo de la autora lo que niega la imparcialidad de los hechos históricos que narra. Sin embargo, la parcialidad que maneja en sus relatos es lo que menos debería preocupar a los críticos de *Cartucho*, porque, finalmente, las lecturas de esta obra deben ser completamente desinteresadas del concepto histórico que puedan contener.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² Falta añadir uno de los fragmentos que mejor revela la formidable admiración de la autora por Villa, el cual se encuentra en el relato “La voz del general”, en donde se indica: “Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería”. *Ibid.*, p. 137.

Otro aspecto que deseo examinar es el postulado crítico que intenta constituir como valor artístico la intención del autor al escribir su obra. Sobre todo en una obra artística como *Cartucho*, se pretende postular como valor estético la intención de Campobello de defender el villismo desde un contexto que en su momento era adverso al caudillismo revolucionario. Pulido Herráez afirma que *Cartucho* es una obra artística que sustenta su valor estético en una novedosa visión de la Revolución Mexicana en donde se mezclan los testimonios y las memorias de la autora con su imaginación, “y muestra que el discurso narrativo revolucionario brinda caras diferentes al clasicismo o al realismo de los textos canónicos³³”. Dicha afirmación es correcta. *Cartucho* es un conjunto de relatos que simulan ser las visiones de una niña pequeña durante los años 1913 a 1918 en el pueblo de Parral, Chihuahua. El talento de Campobello para persuadir al lector de que la lectura de esos relatos corresponde con la historia nacional a través de una visión infantil es algo digno de reconocimiento. Sin embargo, lo que no comparto es la opinión que trata de constituir como valor estético la intención de la autora. De acuerdo a Jorge Aguilar Mora, autor del prólogo que acompaña a las nuevas ediciones de *Cartucho* en la editorial Era, asegura que una de las singularidades del estilo de Nellie Campobello residía precisamente en cómo a los treinta años de edad ella había conservado intacta la perspectiva de su niñez. Esto, además de ser una afirmación

³³ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 49.

difícil de probar, no constituye un valor estético en *Cartucho*. El aspecto biográfico e intencional del autor con respecto a su obra es, como lo llaman William K. Wimsatt Jr. y Monroe Beardsley, una “falacia intencional”³⁴. Sin embargo, los comentaristas intentan colocar las intenciones del autor por encima de la propia autonomía de la obra:

Si Nellie Campobello nació con el siglo, como todo parece indicar [...], los acontecimientos que ella narraba como niña no habían sido contemplados por los ojos de la infancia sino por los de una adolescente que tendría entre quince y diecinueve años (hay datos que señalan que justamente a esta última edad Nellie tuvo un hijo). De ser así, *Cartucho* se elaboró entonces voluntariosa, premeditadamente, a partir de una decisión de rescatar la autenticidad, la inmediatez, de los recuerdos. La decisión de trasladar la perspectiva del relato a la mirada de la infancia fue genial. Y esa elección no destruía, ni falsificaba, la asunción de aquellos muertos como juguetes de infancia. Por el contrario, le daba una legitimidad vital, interna, más profunda.³⁵

Aguilar Mora intenta decir que *Cartucho* fue un resultado accidental gracias al contexto en que fue creado, por la edad en que su autora lo escribió y por las intenciones que plasmó en él. Esa decisión de rescatar la autenticidad y la inmediatez de los recuer-

³⁴ Cfr. William K. Wimsatt Jr & Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3 (Jul.-Sep., 1946), pp. 468-488. Published by Johns Hopkins University Press.

³⁵ J. Aguilar Mora, *loc. cit.*

dos de la autora no constituyen ningún valor estético en *Cartucho*. Da igual si esa fue no o no fue su intención. Si efectivamente esa fue la intención de Campobello al escribir *Cartucho*, entonces este tipo de crítica literaria no dice nada nuevo; sólo repite lo que la autora ya ha dicho sobre su obra. Por el contrario, si Campobello no declaró cuál había sido su intención personal al escribir *Cartucho*, entonces este tipo de crítica incurre en la fatal arrogancia de querer entender al autor mejor de lo que el mismo autor se entendía a sí mismo. Y la preocupación principal de la crítica literaria es la obra, no el autor o sus intenciones; de lo contrario ¿qué sentido tendría hacer crítica literaria? El valor estético de *Cartucho* no se agota en la intención que tuvo Campobello al escribirlo, ni tampoco en cómo lo comprendieron los lectores de su época. El valor estético de una obra es más bien un proceso acumulativo, pues la obra es independiente a su autor.

Sin embargo, la obstinación por tratar de explicar *Cartucho* a partir de la biografía de Campobello está sustentada en la misma obra. Recordemos que en el relato "Las rayadas" el narrador homodiegético hace referencia a sí mismo a partir de la voz de Severo, quien llama a la narradora por su nombre propio.

Allá en la calle Segunda, Severo me relata, entre risas, su tragedia:

—Pues verás, Nellie, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero.³⁶

³⁶ *Ibid.*, p. 134.

De esta manera, cierto tipo de crítica, como la anterior ya expuesta, trata de encontrar una relación paralela entre la biografía de la autora con su obra. A pesar de ser el único relato en el cual el narrador homodiegético es identificado con un nombre propio directamente asociado a la autora, basta para consolidar el método biográfico para explicar *Cartucho*. No obstante, este tipo de metodología resulta en una explicación causal que trata de reducir la obra de Campobello a sus orígenes. El estudio de las causas no responde a un juicio de valoración estética. Además, no es lícito atribuir a los autores las características de sus personajes. La relación que existe entre la vida privada y la obra no es una simple relación de causa y efecto. Paul de Man explica que la literatura autobiográfica es semejante a la literatura en primera persona, una vez que se acepta un pacto referencial, es decir, el lector puede creer que el yo textual es el mismo que el yo de la experiencia vivida. De la misma manera, el autor puede escribir bajo esa ilusión; sin embargo, nada garantiza que el texto remita a una relación verificable. Al igual que la ficción en primera persona (*En busca del tiempo perdido* de Proust o *Las cuitas del joven Werther* de Goethe), todo lo que una autobiografía puede exponer es una estructura especular en la que un narrador habla por sí mismo, da testimonio de su experiencia y, como consecuencia, se toma por objeto discursivo. En otras palabras, el yo de la experiencia se narrativiza en el texto. El testimonio de sí es una autorreferencia del yo, y Paul de Man utiliza una bella metáfora para explicarlo. Plantea que la autobiografía se puede

entender con la figura de una prosopopeya, porque a través del lenguaje se da vida a un objeto muerto, inanimado y ausente.

La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es, como hemos visto, la prosopopeya, la ficción de la voz-más-allá-de-la-tumba: una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada³⁷.

Lo que existe en el relato no puede probar que la experiencia narrada sea auténtica. Sólo es una voz enmascarada que puede desempeñar cualquier acción, dado que está ficcionalizada por el escritor, por lo que nada garantiza la identidad auténtica entre el narrador y su máscara. Incluso cuando una obra de arte contiene elementos que pueden considerarse con seguridad biográficos, tales elementos quedarán dispuestos como elementos integrales de la obra³⁸.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoiévski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Bolaño, Roberto, "Arqueles Vela", *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, núm. 40, octubre-diciembre de 1981.
- Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, México, Era, 2016.

³⁷ Paul de Man, "La autobiografía como desfiguración", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, traducido por Ángel G. Loureiro, Barcelona, *Anthropos*, n° 29, 1990, p. 116.

³⁸ Cfr. R. Wellek & A. Warren, *op. cit.*, p. 94.

De Man, Paul de. "La autobiografía como desfiguración", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, traducido por Ángel G. Loureiro, Barcelona, *Anthropos*, n° 29, 1990.

Galván Dávila, Ma. Mercedes, Quint Berdac de Comparán, Harriet Kristl, "El individualismo de Rodolfo Fierro en la historia y en *Cartucho* de Nellie Campobello, novela de La Revolución Mexicana", *Sincronía*, núm. 68, julio-diciembre, 2015, pp. 93-106, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.

Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Tecnos, 2011.

Mata Juárez, Oscar, "¡Qué viva el mole de guajolote!: la risa Estridentista", pp. 59-73. En *Tema y variaciones de literatura*. Literatura y humor. Ensayos. Número 29 (semestre 2, 2007).

Montes de Oca Navas, Elvia, "Reseña de *Nellie Campobello. La Revolución en clave de mujer* de Laura Cázares H", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 23, 2007, pp. 205-211. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, México.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Don Germán List Arzubide, el último Estridentista: una entrevista con el escritor", pp. 303-332. En *Tema y Variaciones de Literatura*. Literatura testimonial hispanoamericana, del siglo xx hasta nuestros días. Testimonios, número 26 (semestre 1, 2006).

Pulido Herráez, Begoña, "*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 52, 2011, pp. 31-51. Centro de Investigaciones so-

- bre América Latina y el Caribe, Distrito Federal, México.
- Rashkin, Elissa J., "La poesía Estridentista: vanguardismo y compromiso social", pp. 1-30. En *Intersticios Sociales*, número 4 (septiembre-febrero, 2012), El Colegio de Jalisco, Zapopan, México.
- Rodríguez González, Alberto, "Testimonio, narrativa e imaginarios sociales en la epopeya Estridentista", pp. 251-270. En *Tema y Variaciones de Literatura*. Los heterodoxos de la literatura hispanoamericana. Los grupos. Número 34 (semestre 1, 2010).
- Vanden Berghe, Kristine, "Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello", *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, 2010, pp. 151-170. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México.
- Wellek, René, WARREN, Austin, *Teoría literaria*, traducción de José Ma. Gimeno, Madrid, Gredos, 1974.
- Wimsatt Jr, William K., beardsley, Monroe C., "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3 (jul.-sep., 1946), pp. 468-488. Published by Johns Hopkins University Press.