



ARTICLES:

Ary Malaver. "La omnívora brevedad en <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello."	2
Veronika Brejkaln. "Sips and Giggles: Alcohol, Tragedy and Ideo-Aesthetics in <i>La sombra del Caudillo</i> ."	11
María G. Hernández-González. "Petro-masculinidad y paisaje postcolonial en <i>El niño y la niebla</i> de Roberto Gavaldón."	20
João Albuquerque. "Jorge Luis Borges' Poetics of Narrative Fiction: Magic Causality and Defective Memory."	29
Luis F. Avilés. "La hospitalidad lingüística y la crisis de la mediación fronteriza en <i>Los niños perdidos</i> de Valeria Luiselli."	37
Irina R. Troconis. "Leaky, Dead, and Restless: Afterdeath in Contemporary Venezuelan Fiction."	46
Cristóbal Garza González. "México y Alemania: Crónica de una literatura no anunciada."	56
Jorge Camacho. "El cuerpo mártir: religión y 'reproducción' sexual en <i>Francisco</i> de Anselmo Suárez y Romero."	67
Carolina Rodríguez Tsouroukdissian. "A trilingual reading of 'A cartomante' by Joaquim Maria Machado de Assis."	76
Gabriel Lesser. "Racial Violence and Visual Media in <i>Vista del amanecer en el trópico</i> ."	82

CREATIVE:

Sandra Gutiérrez. "Closed Doors."	89
Andreea Ciobanu. "Las estrellas de Orión."	90
Sean MacGinty. "Isla del Sol, Lago Titicaca, 2008."	91
Maria León. "Manhood."	92
Dan Russek. "Tres sonetos epistemológicos."	96
Jose-Gabriel Almeida. "Great Deception."	98
Scott Ruescher. "Barrio Boston," and "Earth Day."	103
Chloé Georas. "lo imposible palidece ante la improbabilidad de no morir cada día."	106
Alexis Levitin. "Joy."	108

REVIEWS:

<i>The language of the in-between. Travestis, post-hegemony and writing.</i> By Erika Almenara. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2022. Reviewed by: Ignacio Sánchez Osos.	112
<i>Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil.</i> De Luz Horne. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021. 294 páginas. Reviewed by: Gonzalo Aguilar	114
<i>Decolonizing American Spanish: Eurocentrism and Foreignness in the Imperial Ecosystem.</i> By Jeffrey Herlihy-Mera. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2022. 284 Pages. Reviewed by: Leila Gómez and Javier Muñoz-Díaz	117

La omnívora brevedad en *Cartucho* de Nellie Campobello

Ary Malaver

University of North Georgia

RESUMEN: Los relatos en *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello destacan por un carácter narrativo innovador sustentado en una convergencia de estilos en su composición. Teniendo como punto de partida la marcada brevedad de varios de sus textos, este trabajo recurre a diversas formulaciones sobre el microrrelato y otras formas breves para explorar la incertidumbre que ha generado la experiencia lectora de *Cartucho*. El eclecticismo o condición omnívora de la obra se evidencia en los varios puntos de contacto entre los textos de *Cartucho* y formas como el epigrama, el epitafio, el corrido, la crónica, la viñeta, la fotografía, la prensa escrita y el cine. Esta naturaleza omnívora se propone a su vez como elemento contextualizador en relación con la incertidumbre genérica que se le ha atribuido a esta obra desde su aparición. Se examinan también distintas relaciones entre el estilo de los textos en *Cartucho* y la exposición de su autora a diversos procesos histórico-culturales en México durante las primeras décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Nellie Campobello, *Cartucho*, Narrativa breve, Microficción, Modernización, Revolución mexicana.

Desde su primera aparición en 1931, *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* ha generado reacciones diversas en la crítica. Compuesta de 56 relatos¹, la obra destaca tanto por las visiones de guerra y muerte contadas por su joven narradora como por la convergencia de estilos en su composición. Ignorada por la crítica por muchos años, el estudio de *Cartucho* ha ido ganando vigencia exponencialmente. Por ejemplo, *WorldCat* registra 19 trabajos de investigación en seis décadas (1942-1999), cifra que contrasta con las 69 publicaciones para el período 2000-2022. Este interés progresivo por *Cartucho* contrasta con la recepción inicial negativa de la obra y la lenta apreciación de sus méritos literarios. Sobre esta pobre recepción histórica, Jorge Aguilar Mora, en su prólogo a *Cartucho*, señala un claro “menosprecio” por haber sido escrita por una mujer (15). Son varios los investigadores que han apuntado cómo la autora y el valor de su obra fueron, como diría Octavio Paz en “Máscaras mexicanas”, *disimulados* de manera substancial buscando *nulificarlos*. Blanca Rodríguez y Fernando Tola de Habich, por ejemplo, coinciden en que, al publicar *Cartucho*, Campobello fue víctima de un evidente *ninguneo*. Mientras que en su introducción a *Nellie Campobello*, Laura Cázares, citando a Rodríguez, subraya cómo con la aparición de *Cartucho* su autora fue rebajada “tanto como escritora como por ser villista” (21). Además del menosprecio sexista, Aguilar Mora discute también el efecto del “duradero repudio del ‘bandido’ Villa y de todos sus soldados” en el desdén histórico a esta obra (15). Por su parte, en su prólogo a la obra de Campobello, Tola de Habich repasa la historia de sus reediciones concluyendo que “[l]a historia editorial de *Cartucho* es poco edificante para la cultura mexicana” (17). En efecto, tendrían que pasar nueve años antes de que aparezca la

segunda edición de *Cartucho* en 1940. La tercera tardaría más: 20 años. Como se puede leer en “*Cartucho*”, esta desatención llevó a Juan José Domenchina a preguntarse hacia 1959: “Y a propósito de Nellie Campobello, la autora de *Cartucho*, ¿por qué, en privado, todo el mundo reconoce que sus apuntes infantiles de la lucha civil son humana y artísticamente pasmosos, y en letras de molde se elude el reconocimiento explícito de su valía?” (58). Ante las críticas y la falta de reconocimiento, la misma Campobello explica en *Mis libros*: “Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que el mismo Atila” (14). Sabedora de la controversia que genera la obra en un ambiente antivillista, Campobello concluye: “[A] pesar de todo, iba yo a pagar muy cara la tremenda osadía [...] no querían nada con la defensora, según ellos y sus mentiras, de bandidos” (26-27). Acertadamente, Aguilar Mora subraya que este ninguneo histórico explica muy bien la condición de una obra que históricamente ha sido más apreciada en el extranjero que en México (16).

A pesar de este ninguneo, en 1960 *Cartucho* es incluida en el tomo II de *La novela de la Revolución Mexicana*, antología a cargo de Antonio Castro Leal. Con este acto también se consolida el tratamiento histórico de *Cartucho* como novela. Hecho por demás curioso en una obra que anuncia su condición genérica desde su título (*Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*). Ni qué decir de la obvia fractalidad de su estructura en la que cada relato funciona como una unidad narrativa completa en sí misma. No son pocos los críticos que han cuestionado la inclusión de *Cartucho* y otras obras como *Ulises criollo* de José Vasconcelos o *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán en el grupo de las llamadas novelas de la revolución. Aguilar Mora, por

ejemplo, acusa esta falta de concierto como “un síntoma de las insuficiencias editoriales” (33), actitud propia de “[u]na crítica con aspiraciones de pureza estética o de pereza teórica” (14).

***Cartucho* y su incertidumbre formal**

A pesar de que históricamente se ha considerado a *Cartucho* como un texto “inclasificable” por su estructura fractalizada², es necesario repetir que ya en el título de la obra se utiliza la palabra *relatos*. El uso de este término claramente distancia a *Cartucho* de la novela. En *Mis libros*, la propia Campobello se refiere a ellos también como “estampas” (16) y “narraciones” (17). Estos relatos o estampas van desde un párrafo hasta un máximo de cuatro páginas, todos ellos unidades narrativas completas en sí mismas.

En sus casi 100 años de existencia, el amplio rango de términos para designar los relatos de *Cartucho* evidencia la incertidumbre genérica que ha generado esta obra. Por ejemplo, en “Un sueño de amor sin límites”, Gloria Prado Garduño comenta sobre la dificultad de considerar como “cuentos” a los “relatos cortos” en *Cartucho* y recoge otras expresiones usadas por distintos autores: “conjuntos de cuadros”, “estampas”, “apuntes”, “pequeñas narraciones” (73). En la década de 1960, Castro Leal se refería a estos como “galería de cuadritos” (924) o “pequeños cuadros” (925). En 1990, Aguilar Mora los denomina “textos” y, ocho años más tarde, en “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, Parra se refiere a ellos como “relatos” y “crónica doméstica”. También en 1998, Rodríguez declara a Campobello como “pionera del cuento y el relato breves en algunas de sus piezas” (66). Para el año 2002, en “Los rincones de la gaveta”, Laura Pollastri los llama “microrrelatos”. Un año después, Lauro Zavala reúne algunos de los textos de *Cartucho* en *Minificción mexicana*. Estos dos últimos casos ilustran la irrupción, en la escena cultural hispanohablante, de una forma que empieza a distinguirse del cuento: el microrrelato. Un aspecto importante a considerar en el vínculo entre la prosa de *Cartucho* y el género del microrrelato es la respuesta de Campobello a la pregunta: “Hábleme de sus libros de cabecera”. Además de otros tres autores, Campobello menciona su predilección por uno de los abanderados de la escritura depurada de excesos: “He leído y releído a Gracián” (Carballo 415)³. A la luz de esta revelación, y como se verá en este trabajo, la prosa sucinta y sugerente de *Cartucho* dialoga muy bien con la expresión epigramática, elusiva y polisémica que proclama Gracián buscando concentrar el máximo significado en la menor cantidad de palabras posibles. Con *Cartucho*, Campobello parece querer apuntar a aquel famoso precepto graciano: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”.

Volviendo a Pollastri y Zavala, ambos le asignan un rol pionero a *Cartucho* en el desarrollo del microrrelato y al hacerlo enfatizan la “fragmentación” narrativa de sus relatos. Pollastri destaca que, aunque se haya leído como novela, los relatos de *Cartucho* mantienen una clara autonomía (41). Por su parte, “En las fronteras de la minificción”, Zavala ve en *Cartucho* un ejemplo de “minificción integrada”, término que aplica a las “series de minificción que

pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados” (88). Así pues, al enfatizar la estructura fractal⁴ de la obra de Campobello, un sector de la crítica actual ve en las breves narraciones de *Cartucho* un precursor de lo que varios coinciden en llamar hoy microrrelato.

A propósito del microrrelato

El microrrelato es generalmente entendido como un microtexto ficcional cuya característica principal es la narratividad. Esta conceptualización, sin embargo, es puesta en cuestión al considerar la narratividad desde perspectivas pragmáticas como la del enfoque psiconarratológico. Como he explicado en otros trabajos⁵, la psiconarratología no se limita a considerar la narratividad como un elemento fijo en el texto, sino que insiste en tener en cuenta las operaciones del lector durante la lectura. Este enfoque interdisciplinario para el estudio empírico de la recepción de textos narrativos resulta imprescindible para el análisis del microrrelato, forma que, al valerse sobremedida de elipsis y sobreentendidos, plantea una fenomenología de la lectura bastante peculiar. Los enfoques que privilegian la experiencia lectora pueden ayudar a resolver cuestiones en torno a aspectos como la (re)construcción de la narratividad o las diferencias perceptuales entre lectores de un supuesto mismo género. Sin duda, para algunos, dar cabida a la reacción del lector frente a lo que constituye un género puede resultar una aproximación increíblemente incierta. No se debe olvidar, sin embargo, que la misma incertidumbre existe, por ejemplo, a propósito de cuando un poema en prosa, por su énfasis argumental, deviene (o no) en cuento. La (in)certidumbre genérica es un aspecto inescapable en la evaluación de toda forma transgresora y la reacción de la crítica frente a *Cartucho* así lo demuestra.

Cuestiones narratológicas aparte, y más allá de la obvia brevedad y concisión que distinguen a los microrrelatos y relatos en *Cartucho*, mi interés es destacar la cualidad híbrida de sus textos. Este enfoque en dicho eclecticismo permite contextualizar una serie de aspectos en torno a la incertidumbre que Campobello ha generado con sus relatos. En este trabajo me ocupo de “Las cinco de la tarde”, “Las sandías” y “Cuatro soldados sin 30-30”, todos menores a una página de extensión. La noción de omnivoridad la recojo de David Lagmanovich quien postula al microrrelato como un “género omnívoro” capaz de imitar lenguajes propios de otras formas:

Es muy simple: el microrrelato, género omnívoro, asimila todos los alimentos que encuentra a su paso: observación de la realidad inmediata, lecturas infantiles, sueños y recuerdos, textos históricos, leyendas y consejos de general conocimiento, otras construcciones propias de la ficción, textos periodísticos y, en fin, discursos de los más variados tipos. (95)

Notándose además que el recurrir a textos no narrativos no

compromete la condición narrativa del microrrelato ya que este “no se subordina a ellos [...] y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ello tales elementos pierden su naturaleza” (95). Esta absorción de registros que se integran para cumplir un propósito narrativo es la misma operación que Campobello practica en los relatos de *Cartucho*.

La omnivoridad de *Cartucho*

Enfoquémonos pues en la condición omnívora de *Cartucho*. Al entablar comparaciones con otros géneros, nos remitiremos a los microrrelatos antes mencionados. Mi lectura de estos textos los vincula con las siguientes formas: la crónica, el epigrama, el epitafio, la viñeta, la fotografía, el corrido, la prensa escrita y el cine.

Antes de discutir el hibridismo que acerca los textos seleccionados a la crónica, se debe enfatizar la premisa fundamental de este género: describir la realidad que se observa, oponiéndose así al relato como texto inventado. Y no solo eso, sino que, como observa Ramos en “Las fronteras genéricas”, la crónica “preconiza el hecho verdadero en que está basada” (29). Justamente, en la dedicatoria que abre *Cartucho*, la propia Campobello contrapone sus “cuentos verdaderos” a meras “leyendas” (44). Esta declaración de la autora —*cuentos verdaderos*— resulta la primera clave que nos permite vincular sus textos con la mixtura de recursos estilísticos y retóricos que practica la crónica. Al respecto, Susana Rotker pone de relieve su condición de “género mixto” (16) así como la dualidad del centauro como símbolo para esta (152). Mientras que Juan Villoro recurre a una imagen más heterogénea, postulando a la crónica como “el ornitorrinco de la prosa” (14). Comentando sobre la hibridez del discurso narrativo de la Revolución mexicana, Aguilar Mora destaca “la persistencia del eclecticismo” (15) identificando a *Cartucho* como caso paradigmático de esta multiplicidad: “[E]s quizá el libro más extraordinario donde se funden [...] la singularidad autobiográfica, la relación histórica, la transparencia, la crónica familiar” (15). Lo que Aguilar Mora denomina “crónica familiar” es la “crónica doméstica” para Parra desde la cual la narradora incorpora tanto vivencias propias como las de aquellos en su espacio más cercano (168). Por otro lado, en su estudio de la crónica en México, Anadeli Bencomo destaca dos puntos de vista para un cronista: el cronista testigo y el cronista protagonista (36). Ambas perspectivas resultan útiles al aplicarlas al análisis de *Cartucho*. Por ejemplo, en “Las sandías” la narradora recurre a la experiencia ajena (“Mamá dijo que aquel día empezó el sol a quemar desde temprana hora” (131)) y, sin embargo, sabe insertarse también como cronista testigo (“La marcha siguió, yo creo que la cola del tren, con sus pequeños balanceos, se hizo un punto en el desierto.” (131)). Por su parte, en “Cuatro soldados sin 30-30”, tenemos una clara cronista protagonista (“Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales” (61)). Mientras que en “Las cinco de la tarde” se recurre a la figura del cronista testigo (“Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse.” (68)). Alternado perspectivas de testigo y

protagonista, los relatos seleccionados de *Cartucho* operan como la crónica, forma, nos recuerda Darío Jaramillo Agudelo en su prólogo a *Antología de crónica latinoamericana actual*, que se ocupa de “acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (17). Lo anterior aplica perfectamente a los ambientes que Campobello recrea con su joven narradora-cronista y sucesión de personajes marginales envueltos en todo tipo de sucesos inusitados durante el espectáculo de la guerra.

En cuanto a la cercanía de los textos de *Cartucho* al epigrama y el epitafio, esta se sustenta en un estilo que a menudo se articula como semblanza de una persona fallecida. Para De Beer, en “Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana”, los relatos están estructurados de modo tal que “cada estampa representa una especie de epitafio” (216). Por su parte, Pollastri se refiere a algunos de los textos como un “recorrido sobre lápidas” y concluye que “Campobello acerca su escritura al epigrama, por la brevedad y el carácter elegíaco del lamento funerario” (41). Por otro lado, en “Los dominios de lo menor”, Miguel Gomes, al analizar el discurso breve en la narrativa castellanoparlante contemporánea, subraya “la epigramática” como una técnica basada en el epigrama, forma sustentada en “la alusión anecdótica, la brevedad y el efecto ingenioso, generalmente logrado por una conclusión asombrosa, iluminadora” (40). Tal como la concibe Gomes, esta operación epigramática no necesariamente apela a un sentido elegíaco en la construcción de textos breves. A lo que se refiere es a un texto narrativo breve cuyo ingenio se base en una conclusión aguda que llame la atención del oyente o el lector. En *Cartucho*, este es justamente el caso de “Las sandías”. Aquí un fragmento:

Una columna de jinetes avanzaba por aquellos llanos. Entre Chihuahua y Juárez no había agua; ellos tenían sed, se fueron acercando a la vía. El tren que viene de México a Juárez carga sandías en Santa Rosalía; el general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías. Así fue como llegaron hasta la vía y, al grito de ¡Villa, Villa!, detuvieron los convoyes. (131)

El suspenso de la escena en la que un grupo de jinetes armados intercepta un tren nos hace imaginar la tensión de aquellos que viajan en el tren. Uno prevé resistencia y lucha con muertos en ambos bandos. Sin embargo, el texto continúa: “Villa les gritó a sus muchachos: ‘Bajen hasta la última sandilla, y que se vaya el tren’. Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa” (131).

Lo inusual de este final sin violencia se magnifica debido a la presencia perenne de luchas y muerte en el universo de *Cartucho*. En ese sentido, estamos ante una conclusión “ingeniosa” y “asombrosa” como parte de la lectura “epigramática” que propone Gomes. Es el final agudo, con efecto sorpresivo o inesperado,

tan propio de los epigramas. En este punto resulta útil volver a mencionar la predilección de Campobello por la expresión breve y epigramática que postula y practica Gracián. El estilo escueto y ocurrente de *Cartucho* le debería mucho a la visión de la escritura breve de Gracián.

En cuanto al epitafio, en la siguiente definición encontramos una caracterización que se extiende a gran parte de *Cartucho*: “En todo caso los epitafios han de ser breves, y distinguirse por su sencillez y naturalidad. Resalten en ellos, en caso necesario, una melancolía tranquila, un dolor templado por la resignación” (*Nueva colección* 421). Tanto en “Cuatro soldados sin 30-30” como en “Las cinco de la tarde” hallamos todos los rasgos incluidos en esta definición. Por ejemplo, leemos en el primer texto aquí aludido: “En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. 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” (61). La descripción sencilla y sucinta revela el dolor expresado por la narradora (“Me quedé sin voz, con los ojos abiertos [...] sufrí tanto”) acompañado de un tono de resignación (“hoy sí era el de un muerto”). Mientras que en “Las cinco de la tarde” se lee: “A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco” (68). Claramente, además de melancólico y calmo (“los llevó al panteón [...] una tarde tranquila”), el final de este texto procura un tono resignado (“borrada en la historia de la revolución”). Así pues, tanto el registro melancólico y sucinto característico de epitafios, como el efecto ingenioso y la conclusión asombrosa propios de los epigramas, son rasgos preponderantes y recurrentes en *Cartucho*.

La dimensión visual de los relatos de *Cartucho* es el siguiente elemento a abordar. La capacidad de *Cartucho* de evocar imágenes ha resultado en la comparación de sus textos con la viñeta y la fotografía. Por ejemplo, en relación con la viñeta, Molina Sevilla de Morelock emplea “los términos relatos, estampas y viñetas alternativamente” (33). De particular interés en este vínculo con la viñeta resulta el artículo “Effortless Art” donde, al contrastar el boceto en las artes visuales con la viñeta literaria, Alison Byerly subraya “la apropiación literaria del estilo y tema del boceto” por parte de la viñeta durante el siglo XIX (349, mi traducción). Byerly destaca también la construcción de la espontaneidad y la inmediatez, así como el poder de observación que la viñeta emula del boceto (350). A la manera de la viñeta que permite a sus autores “alcanzar un máximo de intensidad, de efervescencia connotativas con una gran economía discursiva” (García Sánchez 58), la trabajada prosa de *Cartucho* articula observación aguda, inmediatez y espontaneidad en relatos de expresión austera, pero siempre con espacio para el detalle que apunta a provocar evocación. Al destacar el impacto emocional de esta forma, en “Viñeta”, Alberto Gutiérrez destaca una serie de aspectos que nos permiten vincular el poder de evocación y la riqueza connotativa de *Cartucho* con el texto fotográfico:

La viñeta es una brevísima narración en la que el narrador pretende encapsular, con precisión de cámara fotográfica, una fugaz situación que envuelve a uno o más personajes en un momento dado. Por su brevedad y concentración, la viñeta puede causar un fuerte impacto emocional y hasta poético. (133)

“Las cinco de la tarde” ejemplifica muy bien cada aspecto señalado por Gutiérrez. El texto completo va así:

Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse. Los hermanos Portillo, jóvenes revolucionarios, ¿por qué los mataban? El camposanero dijo: “Luis Herrera traía los ojos colorados colorados, parecía que lloraba sangre”. Juanito Amparán no se olvida de ellos. “Parecía que lloraba sangre.” A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco. (68)

La brevedad del texto salta a la vista y su extensión es tal que, incluso desde antes de iniciar la lectura, permite una percepción visual completa del relato, hecho por demás inusual en cuanto a la lectura tradicional de textos narrativos implica el pasar de una página a otra. Ya adentrados en su lectura, la inclusión de preguntas y de citas textuales hacen posible también el salto de una palabra (o sección) a otra. Estamos hablando, claro, de una lectura no lineal, una que se asemeja a una lectura fotográfica. Asimismo, frases como “ojos colorados” y “lloraba sangre” están cargadas de esa efervescencia connotativa y precisión fotográfica que destacan García Sánchez y Gutiérrez, aspectos que también contribuyen a la experiencia visual del relato. Para De Beer, esta experiencia es tal que deja la sensación de haber visto un grupo de fotografías. “No sería exagerado”, explica De Beer, “decir que la obra de Campobello es impresionista, casi fotográfica y palpable por su estilo recortado, nítido e incisivo” (213). Para Castro Leal, la experiencia se traduce en una evocación de “escenas campestres [...] o acaso retratos psicológicos de los miembros [...] de una solemne familia como las que aparecen en los daguerrotipos” (924). Así como el efecto “nítido” en la lectura de De Beer y la evocación de escenas y retratos a la que Castro Leal alude se vinculan a la prosa sucinta y certera de Campobello, así también se puede relacionar el “estilo recortado” que menciona De Beer a una sensación de rapidez o dinamismo en *Cartucho* que se sustenta en el uso de la elipsis. La correlación elipsis-dinamismo es visible en el siguiente fragmento de “Las sandías”: “[E]l general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías” (131). En escasas dos líneas, de manera clara y llana, Campobello reúne y comprime una serie de eventos. Primero, de manera simultánea, el acto de saber algo y comunicar ese algo (“Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres”). Luego, la mención explícita de ese algo (“iban a detenerlo”).

Concluyendo con la justificación de un proceder (“tenían sed”) y la mención del botín a procurar (“necesitaban las sandías”). La compresión e inmediatez de hechos en este espacio reducido es análoga al registro en pocos trazos que practican el boceto y la viñeta. Mientras que el uso de la elipsis en pasajes como “iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías” crea la sensación fugaz a la que se refiere Gutiérrez.

Esta fugacidad textual tan bien trabajada por Campobello, entrelazando atención al detalle y sugerencia, representa el fundamento de los distintos encuadres certeros que componen *Cartucho*. Y son estos encuadres —concentrando y destacando lo esencial para así, necesaria y premeditadamente, dejar de lado una serie de elementos contextuales— los que en última instancia proporcionan la experiencia visual fotográfica que varios encuentran en *Cartucho*. En este punto resulta necesario destacar el rol preponderante de la fotografía en aquella época —introducida en México en 1839 vía el daguerrotipo (Moriuchi 115) y de amplia distribución en todo el país hacia finales del siglo XIX— en forma de retrato fotográfico, postales y revistas ilustradas. Al respecto, Mraz subraya el rol de la *tarjeta de visita* (pequeña fotografía que retrataba a una persona en distintas poses) como agente constructor de identidad en la sociedad mexicana decimonónica (3). Así, como muchos de sus contemporáneos, Campobello se desenvuelve en un ambiente con una cultura visual de gran influencia. El poder de evocación y síntesis de la fotografía difícilmente habría pasado desapercibido para la autora. Volviendo a *Cartucho*, en “Retrato hablado”, Catalina Donoso, rescata la *visualidad* de *Cartucho* destacando “su austera narrativa como una *imagen-texto*” (180). Para Donoso, esta dimensión visual se sustenta en una reconstrucción desde la cual se “resemantiz[a]” imágenes (los recuerdos de Campobello) y se articulan como “punto de partida para una narración” (181). Así, con *Cartucho*, Campobello propone textos en los que “[l]a imagen se abre hacia una escasa narrativa [...] que intenta reconstruir lo perdido” (183). La *imagen-texto de escasa narrativa*; el *estilo recortado y nítido*; y la *evocación de escenas* que destacan, respectivamente, Donoso, De Beer y Castro Leal ponen de relieve una serie de estrategias tras la experiencia fotográfica de *Cartucho*.

Finalmente, el habla popular como registro subalterno dominante en el universo de *Cartucho* nos acerca a su relación con el corrido. En efecto, además de ocuparse de temas similares —asesinatos, ejecuciones, hazañas, historias de bandoleros, luchas armadas— Campobello se encarga de que varios de los relatos de *Cartucho* y el corrido de la revolución coincidan en sus estrategias discursivas. Esto ocurre de manera general, observa Parra con el propósito de “reforzar la percepción popular de los acontecimientos y exaltar la memoria de los héroes caídos” (178) y también, subraya Ana Marco González en “Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello”, en momentos específicos como “la introducción de los personajes, donde se hacen muy evidentes las reminiscencias de las fórmulas de

apertura del corrido” (174). A dichas estrategias, podemos agregar la importancia de los detalles y la manera de concluir de los corridos: “Otro rasgo es la *despedida* que a veces contiene una moraleja, o simplemente un adiós, una mera conclusión, o una revelación de autoría. La variedad de inventiva demostrada en las despedidas es uno de los rasgos más interesantes del corrido” (Chávez 239).

Los textos que venimos examinando reflejan muy bien esta inventiva en las despedidas que Chávez destaca. Así, en “Cuatro soldados sin 30-30” leemos: “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” (61). Combinando la mirada fija de la narradora con la inusitada noción de la apariencia de los pantalones de un muerto, este relato ejemplifica la integración de lo inusual y sugerente en su conclusión. Por su parte, en “Las cinco de la tarde” se concluye así: “A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco” (68). Esta despedida resulta original en cuanto invierte el orden desde el cual “[c]on frecuencia el corrido comienza con la fecha y el año de los eventos conmemorados” (Chávez 239). “Las cinco de la tarde” concluye destacando un marco temporal para el evento rememorado, pero con una fecha esquiva. De hecho, esta ha sido “borrada” aunque persiste (y resiste) el detalle de la hora. Finalmente, en “Las sandías” leemos: “Los villistas se quedarían muy contentos, cada uno abrazaba su sandía” (131). La yuxtaposición de hombres armados y su botín comestible es ciertamente un final llamativo e insólito que coincide con la despedida ingeniosa del corrido. Por otro lado, y para concluir con las similitudes discursivas entre los microrrelatos analizados y el corrido, debemos mencionar el uso de la anáfora. Esto es evidente en “Cuatro soldados sin 30-30” (“abiertos abiertos”) así como en “Las cinco de la tarde” (“colorados colorados”). Los puntos de contacto entre el corrido y los relatos de *Cartucho* son varios y el artículo de Marco González antes mencionado, en el que se considera el universo entero de *Cartucho*, lo deja muy claro: “[A]mbos coinciden en su predilección por la frase corta, el ritmo ágil, la escasa digresión, la unión paratáctica de los enunciados, la preferencia por un léxico de tipo concreto, el apoyo en enumeraciones, repeticiones y exageraciones o el recurso a lo formulístico” (187).

Hasta aquí la mirada a cómo los textos analizados en *Cartucho* emplean estrategias discursivas que los acercan a otras formas: la crónica, el epigrama, el epitafio, la viñeta, la fotografía y el corrido. En la sección siguiente veremos además las distintas maneras en que el lenguaje de *Cartucho* dialoga con el de la prensa escrita y el cine. Esta capacidad de incorporar lenguajes externos en la elaboración de un discurso propio es la omnivoridad que practica *Cartucho*.

Cartucho, hijo de su tiempo

Tras el estilo ecléctico de *Cartucho* y la naturaleza omnívora de varios de sus textos se debe tener en cuenta la importancia de una

serie de condiciones histórico-culturales en el México de las primeras décadas del siglo XX. En concreto me refiero al impacto de los medios de comunicación y nuevas aplicaciones tecnológicas como la prensa escrita, la fotografía, el cine, así como al de la Revolución mexicana, todos procesos vinculados a la modernización en México en aquel entonces. En lo que sigue, destaco la influencia de la prensa escrita, el cine y la guerra en la configuración de *Cartucho*.

En *Nellie Campobello*, Rodríguez detalla la situación de la prensa escrita durante los años formativos de Campobello en los estados de Chihuahua y Durango. Rodríguez subraya el rol del diario como agente cultural, destacando el caso de *La Nueva Era*, periódico local en Hidalgo del Parral. Hidalgo del Parral, o simplemente Parral, punto clave cerca del bastión principal de Pancho Villa, es el escenario de la mayoría de los textos en *Cartucho* (así como el de otras dos obras de Campobello: *Las manos de mamá* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*). A partir de 1910, en consonancia con el ambiente político general en Chihuahua, *La Nueva Era* deviene en un medio cada vez más politizado con una posible orientación antivillista. Por otro lado, siempre siguiendo a Rodríguez, aunque la calidad de la sección literaria del diario local decrece, entre 1910 y 1911 se publican títulos como “A mi madre”, poema de Julián del Casal; “Epitafio” de Manuel Machado; “Desvío” de María Enriqueta, entre otros. Expuesta a la cultura periodística de su época, Rodríguez conjetura que Campobello habría crecido leyendo “poesías, narraciones, máximas, corridos” (35). Esta exposición coincide con la declaración de la propia Campobello en *Mis libros*: “Es verdad que escribí unos versitos y que me han publicado un libro; también que había escrito graciosos comentarios en un periódico de la tarde” (16). Más significativa aún es esta otra revelación de la autora: “Antes de publicar mis libros, fui colaboradora de *El Universal Gráfico* [diario en la Ciudad de México]. Comentaba, en dos cuartillas, sucesos y noticias raras. Firmaba, Nellie” (Carballo 417). Aunque Rodríguez señala que la participación de Campobello en *El Universal Gráfico* fue “sumamente esporádica” (75), resulta obvio que a Campobello no le eran extraños los estrictos códigos de espacio propios de la prensa, factor que habría contribuido a delinear el estilo conciso de sus relatos. Además, vemos que el impacto de ese contacto temprano con poemas, narraciones, máximas y corridos sobre el que conjetura Rodríguez se hace mucho más probable a la luz de las distintas maneras en que hemos establecido los relatos de *Cartucho* dialogan con el epigrama, el epitafio, la viñeta y el corrido. En otro comentario revelador, en *Mis libros*, Campobello opina sobre la certeza de buscar un estilo innovador para los relatos en *Cartucho*; un estilo a distanciarse de lo “anticuado”. Escribe la autora: “Tenía la preparación intelectual para hacer relatos ñoños y anticuados: medidos, atildados. Pero, ¿merecían mis héroes este marco?” (16). En la descripción apretada y concisa que exige la prensa, el estilo que Campobello buscaba definir habría encontrado más de una correspondencia (recuérdese su admiración por la frase breve y sucinta que postula Gracián) para finalmente plasmar la prosa austera que caracteriza a *Cartucho*.

La inquietud de Campobello por encontrar un marco innovador para sus relatos incluso la habría llevado a considerar el lenguaje del cine. En *Mis libros* leemos de forma explícita: “Ahora recuerdo que, seguramente influida por el cine, me puse a escribir y guardo todavía las cuatro hojas de papel que emborroneé [sic] con mi novela” (44-45). “[I]nfluida por el cine”, la autora plasma un universo en el que, según destaca Doris Meyer en la introducción a su traducción de *Cartucho*, se puede detectar “the quality of cinematic vision” (2). Esta visión cinematográfica tampoco pasa desapercibida para Martín Luis Guzmán—gran entusiasta del cine como lo atestigua su “prosa cinematográfica” en varios “pasajes de *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*” (Duffey 19)—al referirse a *Cartucho* como una “galería de escenas revolucionarias” (Campobello 36)⁶. Esta dimensión cinematográfica es detectable tanto en la estructura como en el lenguaje de *Cartucho*. “La vida de los niños es una película sin cortar” (34), observa Campobello en *Las manos de mamá*. Siguiendo esa analogía, *Cartucho* constituye un todo divisible cuyas partes, sin embargo, no están cortadas o fragmentadas. El libro de Campobello es un universo fractal donde cada texto, lejos de ser un fragmento escindido e incompleto, funciona como una unidad semántica autónoma. De manera análoga a lo que ocurre con filmes compuestos de historias autoconclusivas vinculadas por su temática (*Relatos salvajes* de Damián Szifron, por ejemplo), el lector pasa de un relato a otro como un espectador pasa de un cortometraje (o micrometraje) a otro. Tal es la estructura cinematográfica de *Cartucho*.

En cuanto a su lenguaje cinematográfico, este se sustenta en dos ejes. Por un lado, está una prosa atenta a detalles certeros de fácil traducción visual (“Los ojos exactos de un perro amarillo” (48); “[O]jos verdes, dos colmillos de oro” (49); “Caminaba con las piernas abiertas” (50); etc.). Y por otro, tenemos un lenguaje cuyas articulaciones espaciotemporales remiten a distintas perspectivas propias de una cámara. El resultado es un lenguaje sucinto y sugerente que alterna rapidez con contemplación. Tomando como guía *De la pantalla al texto* de J. Patrick Duffey—donde se examina la influencia del cine en la literatura de la Revolución mexicana, específicamente en las obras de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán— repaso algunos casos donde Campobello presenta distintos eventos tal como lo haría una cámara. Algunos ejemplos en donde todos los énfasis son míos:

En “Las sandías”: “La marcha siguió, yo creo que *la cola del tren, con sus pequeños balanceos, se hizo un punto en el desierto. Los villistas se quedarían muy contentos, cada uno abrazaba su sandía*” (131). En “Cuatro soldados sin 30-30”: “*En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. 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*” (61).

En el final de “Las sandías”, con el tren que desaparece en el horizonte y la mención inmediata de los villistas, Campobello articula el movimiento de una figura (el tren) frente a un punto de referencia estático (los villistas). Esta articulación funciona como un

montaje cruzado del tren que se marcha y de los soldados con su botín creando un efecto de simultaneidad en el que dos acciones en dos espacios diferentes ocurren al mismo tiempo. Como efecto añadido, al hacer de lado todo tipo de transición, rasgo esencial en *Cartucho*, esta mezcla de planos le otorga una sensación de dinamismo al relato.

Se debe notar también que con esta imagen del tren en movimiento volviéndose un punto en el paisaje, Campobello nos remite al protagonismo del sistema ferroviario no solo en la Revolución mexicana, sino también en el cine de aquellas décadas. Al respecto, Kirby observa que, de los 2500 filmes producidos en los Estados Unidos entre 1896 y 1902, cientos de ellos incluyen escenas en las que predominan trenes o ferrocarriles (19). Volviendo a nuestra obra, en “Cuatro soldados sin 30-30” podemos ver otros dos recursos recurrentes en *Cartucho*: la acción que desfila frente a la perspectiva fija de la narradora, así como su capacidad de capturar sucesos en encuadres precisos. Ambas estrategias convergen en dicho relato en el siguiente pasaje: “En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa”, donde el muerto transportado frente a la narradora es encuadrado en una camilla improvisada. Lo mismo ocurre en un momento anterior del relato: “[P]arecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto” (61), donde el personaje —aún vivo— pasa frente a la casa de la narradora y esta se enfoca en la curiosa apariencia de sus pantalones, enmarcando una de las imágenes claves en dicho relato. Como la fotografía que va ganando omnipresencia, el primer cine mexicano es un agente fundamental en “el desarrollo de la conciencia histórico-visual” de la época (De los Reyes 18), permeando y (re)definiendo la sociedad visual en la que se desarrolla Campobello. Dado lo anterior, no es difícil imaginar el grado de impacto del cine (y la fotografía) —con sus nuevas maneras de visionar y contar— en la sensibilidad de los artistas de la época.

Finalmente, en cuanto a la influencia de la guerra de la revolución en la construcción de *Cartucho*, no está demás subrayar que dos de los aspectos más obvios en la milenaria relación entre guerra y literatura es aquello que se escribe y la manera en que se escribe. Piénsese, por ejemplo, en *Lumpérica* de Diamela Eltit con su lenguaje hermético como metáfora de ruptura en el contexto de una dictadura. Pronunciándose sobre el efecto de la guerra civil en un escritor, Hemingway, corresponsal durante distintos conflictos armados, ofrece la siguiente reflexión:

Así como la guerra civil es la mejor guerra para un escritor, la más completa [...] Los escritores se forjan en la injusticia como se forja una espada. Me pregunté si esta haría un escritor de él [Tom Wolfe], si le causaría el impacto necesario para cortar el exceso de palabras y si le daría un sentido de proporción (56, mi traducción).

Ese flujo medido de las palabras y sentido de la proporción que Hemingway vincula aquí a la guerra (y que en su caso se

vincula, además, a su labor en la prensa en una época en la que el periodismo se contaba y se cobraba por palabras) es observable con particular claridad en la prosa llana, certera y justa de los microrrelatos de *Cartucho*. El lenguaje de denuncia a la guerra que propone Campobello apela al silencio como uno de los lenguajes del trauma para proponer relatos que anteponen, una y otra vez, lo sugerido y lo no dicho a lo explícito. Para Aguilar Mora, el lenguaje articulado en *Cartucho* representa “un nuevo lenguaje” para “[l]os últimos problemas, como la muerte, como la condición trágica de la vida” (39). Rodríguez, por su parte, vincula el lenguaje de *Cartucho* a la preponderancia de y dependencia en la comunicación verbal impuesta por la guerra: “Como Chihuahua sufrió la guerra más que ningún otro estado, la única forma de saber que sucedía en su territorio y con sus hombres fue la comunicación verbal, y de ella la autora toma su espíritu para transformarla en palabra escrita en sus cuentos y relatos” (41).

Así, ante las tensiones propias de la guerra, aparece la necesidad de contar. Este discurso se aleja de la verbosidad, empero, presentándose libre de excesos. Registro sucinto que Hemingway vincula al impacto de la violencia resultando en la palabra justa. Si recurrimos a la misma Campobello, vemos que este registro se puede explicar también a partir de la peculiar oralidad que la autora atribuye a su tierra, un lugar donde “[l]as gentes, silenciosamente, se adhieren al paisaje, sus pasos son lentos, sus voces, suaves, sólo dicen sílabas contadas” (11). Así, incluso frente al caos de la guerra, solo dicen lo esencial, lo necesario, lo mismo que sus microrrelatos.

Conclusiones

En resumen, el estilo breve y conciso de *Cartucho*, en particular el de sus microrrelatos, representa un ejemplo de la respuesta (in) formada de una escritora ante distintos procesos, incluyendo la modernización en su país a principios del siglo XX. El cine, la prensa, la fotografía y la guerra de la Revolución mexicana constituyen fenómenos culturales fundamentales de largo alcance en la sociedad en la que se desarrolla la autora. De estos, su experiencia con la prensa, así como el trauma de la guerra (no se debe olvidar que el padre —quien fallece— y un hermano de la autora participaron en el conflicto) son decisivos en el estilo de *Cartucho*. Con respecto a la prensa, por un lado, el contacto con *La Nueva Era* durante su infancia y adolescencia la expone a una serie de formas breves que incluyen “versos, algunos de carácter satírico, sonetos” (Rodríguez 28), además de epitafios y máximas (recuérdese una vez más su predilección por Gracián así como las varias maneras en que la prosa sucinta y concisión expresiva de *Cartucho* dialoga con la fórmula graciana de concentrar el máximo significado en la menor cantidad de palabras posibles). Por otro lado, su colaboración con *El Universal Gráfico* la pone en contacto directo con las exigencias de estilo y espacio propios de la prensa escrita. En más de una manera, sin embargo, esta exposición a diversas formas y estilos habría funcionado como guía de *modelos a no seguir*. Recordemos

su displicencia por las formas que había llegado a dominar: "Tenía la preparación intelectual para hacer relatos ñoños y anticuados: medidos, atildados" (16). Este rechazo a las formas clásicas deviene en textos vanguardistas en su experimentación formal.

En cuanto el impacto de la guerra, como Hemingway, Campobello habría experimentado el *choque necesario* por el que deben pasar los escritores durante la guerra, experiencia desde la cual se toma conciencia sobre *the over-flow of words* en la escritura y que debe traducirse en un sentido de proporción y medida. Como

en los cuentos, viñetas y despachos periodísticos desde la guerra de Hemingway, la conciencia de *exceso* en Campobello se reflejaría en lo breve y conciso de sus relatos en *Cartucho*, sobre todo en los microrrelatos aquí analizados. "Para escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía", intima Campobello en *Mis libros*. "Era necesario encontrarla; nadie me la iba a regalar" (15). Todas las formas con las que los relatos de *Cartucho* están emparentados son parte de la búsqueda consciente de Campobello de encontrar el registro adecuado para la "verdad histórica" (17) que marca sus relatos.

NOTAS

¹33 relatos en la primera edición.

²"*Cartucho* no es, por mucho, una autobiografía, sino un texto inclasificable por su estructura discontinua y fragmentada" (52), señala Sara Rivera López en "Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello" en *Nellie Campobello: La Revolución en clave de mujer* (2006), editado por Laura Cázares H. Mientras que en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), Cristina Rivera Garza escribe: "[E]se pequeño libro inclasificable que fue *Cartucho*" (72).

³La respuesta completa de la autora es: "Son *Gengis Kan, el conquistador* de Michael Prawdín y *Essays on men and manners* de William Hazlitt. He leído y releído a Gracián. Fui, hace ya algunos años, ferviente lectora de Spengler" (415).

⁴En *La brevedad como poética* (2019) destaco la figura del fractal antes que la del fragmento. El primero se aplica a objetos cuya estructura se replica en cada una de sus partes y en las partes de sus partes. De esta manera, cada parte representa una *unidad autónoma* con significado en sí misma. El segundo subraya una relación de dependencia semiótica entre una *parte subordinada* a un todo mayor del cual forma parte.

⁵Ver, por ejemplo, *La brevedad como poética*.

⁶Mencionado en el prólogo que Campobello escribe en *Mis libros*. La autora cita la disertación pronunciada por Guzmán desde una estación de radio para la Universidad de Ohio en 1938.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Mora, Jorge. "Prólogo: El silencio de Nellie Campobello." *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era, 2000.
- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2002.
- Byerly, Alison. "Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature." *Criticism*. 41.3 (1999): 349-364.
- Campobello, Nellie. *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*. 1931. México, D.F.: Ediciones Era, 2005.
- _____. *Las manos de mamá*. México: Editorial Juventudes de Izquierda, 1937.
- _____. Prólogo. *Mis libros*, de Campobello, Compañía General de Ediciones, 1960, pp. 9-45.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1965. México D.F.: Ediciones del Ermitaño, 1986.
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México: Aguilar, 1960.
- Cázares Hernández, Laura. Introducción. *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. México: UIA, 2006.
- Chávez, Eliverio. *Mestizaje: Introducción a la cultura mexicanoamericana*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2007.
- De Beer, Gabriella. "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana". *Cuadernos Americanos*. 223.38 (1979): 213-219.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Domenchina, Juan José. "Cartucho". *Hispano Americano*. 34. 884 (1959): 58-6.
- Donoso, Catalina. "Retrato hablado: La austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 33. 66. (2007): 173-186.
- Duffey, J. Patrick. *De la pantalla al texto: La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Traducido por Ignacio Quirarte. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma, 1996.
- García Sánchez, Franklin. *Estudios sobre la intertextualidad*. Ottawa, Ontario: Dovehouse, 1996.
- Gomes, Miguel. "Los dominios de lo menor: Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna". *Escritos disconformes: Nuevos modelos de Lectura*. Ed. Francisca Noguerol Jiménez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 35-44.

- Gutiérrez, Alberto. "Viñeta". *Círculo*. 133. 6 (1977): 133-136.
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. 1935. New York: Scribner, 2002.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno." Prólogo. *Antología de crónica latinoamericana actual*, por Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, 11-47.
- Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato: Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- Malaver, Ary. *La brevedad como poética: Excursión hacia (sobre) la microdiscursividad*. Lima: Editorial Micrópolis, 2019.
- Marco González, Ana. "Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 68. 1 (2013): 167-189.
- Meyer, Doris. Translator's Note. *Cartucho and My Mother's Hands*, by Nellie Campobello, Translated by Doris Meyer and Irene Matthews, University of Texas Press, 1988, pp. 2-3.
- Molina Sevilla de Morelock, Ela. *Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana*: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- Moriuchi Mey-Yen. *Mexican Costumbrismo: Race Society and Identity in Nineteenth-Century Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2018.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Nueva colección de autores selectos latinos y castellanos aumentada con trozos griegos*. Tomo III. Redactada y anotada por los PP. Escolapios. Madrid: Imprenta de la Escuelas Pías, 1865.
- Parra, Max. "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 47. 24 (1998): 167-186.
- Pollastri, Laura. "Los rincones de la gaveta: Memoria y política en el microcuento". *Quimera*. 211-212 (2002): 39-44.
- Prado Garduño, Gloria. "Un sueño de amor sin límites: La mujer y la madre recreadas." *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares Hernández. México: UIA, 2006. 73-82.
- Ramos, Luis Arturo. "Las fronteras genéricas: Cuento, novela, crónica." *Explicación de textos literarios*. 28. 1-2 (2000): 23-30.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. 2016. Barcelona: Literatura Random House, 2017.
- Rivera López, Sara. "Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello." *Nellie Campobello: La Revolución en clave de mujer*, editado por Laura Cázares Hernández. Tecnológico de Monterrey, 2006. pp. 51-58.
- Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: Eros y violencia*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Tola de Habich, Fernando. Prólogo. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. De Nellie Campobello. La Serpiente emplumada, 11. México: Factoría Ediciones, 1999.
- Villoro, Juan. *Safari accidental*. México D.F.: Editorial J. Mortiz, 2005.
- Zavala, Lauro. "Las fronteras de la minificción". *Escritos disconformes: Nuevos modelos de Lectura*. Ed. Francisca Noguero Jiméñez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 87-92.
- _____. *Minificción mexicana*. México, D.F.: UNAM, 2003.