

Nellie Campobello: pólvora en palabras

Jorge Ruffinelli

Nellie Campobello fue el nombre que se dio a sí misma Francisca Moya Luna. Perdió a su padre siendo niña, y en sus libros prácticamente lo ignoró. Otra cosa sucedió con la madre: ella es el centro afectivo de *Cartucho* y *Las manos de mamá*, así como de sus memorias (el prólogo de 1959 a *Mis libros*). En ambos libros de relatos en torno a la Revolución mexicana, el primer plano lo ocupó la violencia de la guerra, y un segundo plano su admiración por Pancho Villa y los “hombres del Norte”, así como la figura de su madre. Villa pudo haber sido la “figuración” del padre ausente. De la madre, Nellie Campobello relevó el coraje (en el sentido de valentía), la condición maternal, pero también la última insuficiencia, que era la de toda y cualquier mujer en la realidad destructiva de un mundo masculino. “Mamá” permitió a Nellie no asistir a la escuela primaria. La educación de la niña estuvo en manos de una tía, pero la educación ética fue autoimpuesta bajo el modelo de su madre. De ahí la expresión que dio título a su tercer libro, donde las “manos” de mamá son las que — podríamos inferir — moldearon su carácter, su personalidad. Campobello se dedicó a la danza una vez que abandonó la literatura. Había llegado a ésta alentada por Martín Luis Guzmán, con quien mantuvo una relación sentimental. También la tuvo con Germán List Arzubide. Alguna vez fue madre ella misma, su hijo murió, y ella guardó el drama en silencio. *Cartucho* apareció originariamente en Xalapa, editado por List en Ediciones Integrales. Campobello llevó a cabo su obra dancística y coreográfica con brillantez y empuje. Durante años dirigió la Escuela Nacional de Danza de México, y fue fundadora del Ballet de la ciudad de México. En sus memorias desprecia a políticos e historiadores que denunciaban en Villa al “bandido”. Guzmán la llamó la primera “panegirista y reivindicadora del buen nombre de Villa”. Para Campobello, los triunfalistas medraron con la Revolución y traicionaron al pueblo. Ella vivió con su hermana Gloria, que en sus libros, aún niña, es Gloriecita. Viajaron juntas por algunos países, estuvieron en Cuba, fueron pobres. Hacia 1985 Nellie Campobello desapareció. De hecho, no

se encontraron sus restos hasta 1999. Su muerte había sido ocultada por sus allegados, criminales y rapiñeros que se lanzaron sobre su patrimonio; por ejemplo, las pinturas y telones de Orozco y otros célebres artistas. Para muchos, el “mérito” de Nellie Campobello consistió en haber sido la *mejor escritora* de la “Novela de la Revolución Mexicana”, aunque era la única y no había escrito novelas. Nunca la leímos como ella merecía y como nosotros merecíamos leerla. Elena Poniatowska impulsó la recuperación de su memoria. Raquel Peguero escribió una notable serie de artículos sobre ella en *La Jornada*. Desde Estados Unidos la crítica feminista comenzó a redescubrirla. Sus libros fueron traducidos. Campobello empezó a vivir otra vez, en la muerte.

I. “*Cartucho no dijo su nombre*”

“Llamadme Ismael” (Call me Ishmael) —así comienza una de las novelas más extraordinarias e influyentes del siglo diecinueve: *Moby Dick* (1851) de Herman Melville. En 1931 Nellie Campobello inicia *Cartucho* con esta frase: “*Cartucho no dijo su nombre*”.

¿Existe un diálogo entre estos dos libros, diferentes en forma y tema pero que cuentan pasiones y obsesiones mortales? ¿Hay una relación “dialógica” y hasta una cierta ironía en una posible relectura “inversa”, en una reescritura en negativo? ¿Habría Nellie Campobello siquiera leído *Moby Dick* antes de escribir *Cartucho*? ¿Lo habrá leído alguna vez? No hay manera de saberlo. Campobello se refirió a varios escritores y libros en sus memorias, pero no a Melville, lo cual nada significa. Lo atractivo de la hipótesis, en todo caso, es considerar la posibilidad de que *Cartucho* dialogara con *Moby Dick* de manera secreta y esquiva.

De todas maneras, el concepto de “nombrar” permite hacer algunas reflexiones. Una es la paradoja entre personaje y autor cuyos actos cruzados, opuestos o complementarios, concluyen en un elemento estilístico brillante. Con indudable paradoja la escritora realiza lo que su personaje omite. “*Cartucho no dijo su nombre*”. La narradora sí lo está diciendo, desde la primera palabra de su libro. Y desde el título. Y también desde entonces instala otra ambivalencia expresiva. Porque *Cartucho* el personaje es uno entre muchos. Su nombre le da título al libro y luego desaparece. Una vez entregado su nombre y convertido en título, *Cartucho* implica otras cosas más. Porque si bien el personaje ya no tendrá función alguna, en cambio la violencia de las balas, de los 30-30, de los fusilados, pasará a ser el verdadero protagonista. Ya no *Cartucho* el hombre sino “*cartucho*” el símbolo mortífero de la Revolución.

En otros sentidos, también, este equívoco entre el nombre de un personaje y el título del libro enriquece y densifica el texto. En una obra como *Cartucho*, donde el lector encuentra numerosos nombres, este nombrar de la escritora lo que su propio personaje se niega a nombrar, constituye una actitud fundacional y afirmativa. Ella está dando el *nombre*, ella está *nombrando* cuando escribe. De nombrar se trata. Resulta singular, al leer sus delgados libros, advertir cómo Campobello da nombre a los seres anónimos. De acuerdo: por sus páginas transitan Pancho Villa, su lugarteniente Fierro, Urbina, Felipe Ángeles. No solamente son nombres (y famosos), sino personajes, como en la historia del chofer de Fierro, fusilado porque el camino estaba malo y su jefe se molestó (episodio que tanto o más que la famosa “Fiesta de las balas” de Guzmán retrata al feroz Fierro de una sentada). Sin embargo, lo importante no es que esta escritura nombre a los más conocidos, al contrario, ella está repleta de los nombres “anónimos”, los soldaditos y guerrilleros adolescentes o niños que acaban su vida con el relámpago de lo inesperado, o que caminan como los muertos que muy pronto van a ser de verdad. Esos nombres “democratizan” la guerra: coroneles, generales, soldados, soldados rasos, todos valen lo mismo y todos (salvo la excepción admirativa por Villa) aparecen sin distinción en el mismo horizonte de expectativa y escritura de la testigo/escritora Nellie Campobello: Cartucho, José Ruiz, Elías Acosta, Kirilí Bustillos, Bartolo de Santiago Papasquiario, Agustín García, Antonio Silva, Rafael “el trompeta de la La Iguana”, Catarino Acosta “el fusilado sin balas”, Epifanio Zafiro y Zequiél, José Antonio que sólo tenía “trece años”, Nacha Ceniceros, Luis Herrera, Gerardo Ruiz, Babis el vendedor de dulces, el coronel Bufanda, Felipe Reyes, José Díaz... y podríamos seguir contando una larga serie de protagonistas, en su mayoría fusilados, o vivos que están a punto de morir, es decir, de *muertos* que *viven* en estas páginas.

Esta observación debe ampliarse, para considerar que Nellie Campobello estructura su *Cartucho* como una serie de retratos, conclusos en sí mismos pero que a veces dejan pasar algún personaje de uno a otro. La comparación más adecuada de esta técnica sería la de un legendario libro de poesía estadounidense: la *Antología del Spoon River* (1915), de Edgar Lee Masters, en la que cada poema recrea como una extensa escritura sobre lápida la vida de cada personaje que al fin descansa en el camposanto. Campobello también habla sobre muertos (“mis muertos”, dice ella) con una mezcla de respeto y horror como no se había visto hasta entonces en la literatura mexicana. No se trataba de elegías, del *memento mori* en el sentido tradicional: yo diría que Campobello inaugura un género narrativo que aún no tiene designación. Un género que, como

Cartucho, no “dice su nombre”. Porque no se trata de la narrativa realista, directa, ni de la testimonial. Las clasificaciones fallan cuando se experimenta en su escritura esa densidad expresiva característica de la poesía –pero que tampoco es “prosa poética”. Lo poético, en ella, se encuentra en una combinación de inocencia y de ferocidad con las que, a través de sus ojos de niña y de adulto, a la vez, ve y nos deja ver un fragmento terrible de historia mexicana y de idiosincrasia nacional.

La relación hipotética con *Moby Dick* nos permite abrir la puerta y salir a intentar modificar una idea recibida y errónea: que la llamada “Novela” o, en general, narrativa “de la Revolución Mexicana” es más crónica que literatura, más historia que ficción, y en consecuencia desmerece en comparación con las *bellas letras* de la cultura mexicana. Aunque la actitud memoriosa de esta narrativa es innegable, también lo es la voluntad y la calidad literarias de las que partieron y a las que llegaron. Más aún, en el ejemplo de la escritura de Nellie Campobello no puede sino descubrirse una respiración lírica consustancial, no importaba que ésta se volcara a los poemas de *Yo, versos por Francisca* o a los relatos agónicos de *Cartucho*, o a la rememorización nostálgica del mundo materno en *Las manos de mamá*. Su escritura es única. Elena Poniatowska la describe con precisión imaginativa: “La escritura de Nellie Campobello es fulgurante. Escribe a gritos [...] Ninguna otra escritora mexicana tiene su fuerza, ninguna es tan abrupta, tan arisca, tan peligrosa, tan arma de fuego”.

Cuando se leen los libros de Campobello sin las anteojeras del “género” (escritura *femenina* o *testimonio*), o de la tradición literaria, y hasta de los influjos personales (como su devoción por Martín Luis Guzmán), puede advertirse la presencia de una escritora excelente, cuyos textos van mucho más allá de la funcionalidad pragmática e inmediata de las crónicas y los testimonios, o tienen poco que ver con ella.

Por lo pronto, Campobello empleó un dispositivo narrativo de modo magistral: la mimetización *ocasional* con el discurso infantil, y más que con dicho discurso, con la *perspectiva* de relato que nosotros, desde nuestra condición adulta, denominaríamos *infantil*. Algunos críticos erraron al decir que estos relatos poseían la “ingenuidad” de la infancia, que se trataba de recuerdos infantiles sin ocasión de madurar. Por el contrario, la madurez expresiva de Campobello se demuestra en su habilidad para adueñarse de una perspectiva infantil y rendir cuenta de los hechos de una manera insólita, nueva, fresca y original. Lo más interesante es que este dispositivo no es *absoluto* en su libro, porque la escritora no abusó de él. Está entrelazando con la perspectiva del adulto que escribe. Hábil, Campobello juega con las dos perspectivas y con la libertad de emplear

discursos simultáneos o alternados. Por momentos la narradora se refiere a sí misma cuando-era-niña, se contempla desde la madurez, en estos momentos se apropia de la “amoralidad” del niño para describir y narrar cuadros y hechos teñidos por la brutalidad de la violencia. Erróneo sería pensar que se trata del eufemismo como técnica. Más que atemperar lo narrado con circunloquios y eufemismos, o “infantilizando” el discurso, Campobello creó *poesía* con esa mezcla de perspectivas y discursos, llevó al lenguaje a su encuentro sorpresivo y fresco con la imaginación, recuperó mucho del estremecimiento de novedad del imaginario hedónico y lúdico infantil, y entregó todo elaborado en una prosa literaria riquísima, sin importar que su caudal de imágenes se dedicaran mayormente a recrear lo grotesco de la muerte.

II. Disparar (escribir) desde la cintura

Quiero ilustrar este aspecto aún más con una comparación cinematográfica: el gran director japonés Yasujiro Ozu filmó todas sus películas colocando la cámara a la altura de la cadera de un hombre en pie. ¿Por qué? Porque las relaciones en la sociedad nipona se desenvuelven en la línea horizontal de las mesas, de las comidas compartidas, de las conversaciones, de los acuerdos (y desacuerdos) dialogados. Campobello, por su parte, narró desde la línea horizontal del niño, es decir, desde su facultad de mirar, jugar y comprender el mundo horrendo que se desenvolvía antes sus ojos. De ahí que en su narrativa sean tan importantes las ventanas: desde ellas la niña veía la violencia de la calle, y a veces con sus ojos “jugaba” con los cadáveres abandonados, haciéndolos “suyos”:

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto a mí. Me parecía mío aquel muerto [...] Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana, ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa (“Desde una ventana”, p. 81).

Extraordinaria es la manera como Campobello relata el horror de la muerte describiéndola con expresividad poética. Campobello destroza la convencional antítesis entre muerte y belleza. Los románticos habían hecho algo similar, a su modo. Cada una de sus estampas es como un cuadro del Bosco: lo grotesco de las imágenes no oculta una belleza mortífera, porque la poesía *acaricia* a la muerte. Bastarían unos pocos ejemplos, entre los muchos de su *Cartucho*, para advertir la empecinada

inspiración poética con que miró y transformó las imágenes de la muerte. En “Soldados sin 30-30” la narradora cuenta cómo veía pasar frente a su casa a un soldado “flaco, mal vestido”. Un día ella le enseñó sus muñecas, pero cuando vio que “había hambre en su risa”, pensó en ofrecerle unas gordas, cuando volviera a pasar al día siguiente. Entonces “su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un *yo me llamo Rafael, soy trompeta en el Cerro de la Laguna*”. “Parecía un espantapájaros. Me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto.” Tres días más tarde, tras un feroz combate, comenzaron a traer los muertos, y Rafael vuelve a pasar delante de su casa, pero esta vez lo llevan cargando otros soldados. La narradora concluye: “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”.

Esta manera de rematar el episodio (valga la expresión) es magistral. Obsérvese cómo la oración está compuesta de varias frases sucesivas, sin nexos gramaticales complejos, apenas una coma que las separa, y la oración misma es como la recreación de una sucesión de reacciones espasmódicas, acezantes —las del dolor de ver muerto al amigo reciente.

Los muertos de Nellie Campobello no pueden confundirse con otros muertos de la narrativa de la Revolución mexicana. Son únicos. Estremecedores. Inolvidables. Hasta cromáticos. A algunos los mataban “rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse”. “Luis Herrera traía los ojos colorados, colorados, parecía que lloraba sangre” (“Las cinco de la tarde”). Gerardo Ruiz se enfureció al enterarse de que lo fusilarían. Cuando 16 balas entraron su cuerpo seguía vivo, la bala de gracia le desprendió una oreja e hizo barbotar la sangre. “La sangre era negra —dijeron los soldados que porque había muerto muy enojado.” (“Los 30-30”).

Un día Nellie y Gloria vieron pasar a un hombre a caballo por delante de su casa. Le faltaba una pierna y llevaba la “muleta atravesada a lo largo de la silla”. “Él creía que iba viendo un grupo de hombres grises [...] que le hacían señas.” Gloria comenta: “Mira qué amarillo”. Nellie: “Va blanco por el ansia de la muerte —le dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos” (“El muerto”).

Este otro ejemplo cromático une el rasgo del color a la poética descripción del momento de la muerte:

Lo fusilaron una tarde fría, de esas tardes en que los pobres recuerdan su desamparo. Le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre sobre su sarape gris de águilas verdes (“Las águilas verdes”).

La muerte no sólo tiene color, tiene también formas peculiares. Y una es el fantasma propio que acompaña a los vivos. En el ejemplo que acabo de citar, el jinete va a morir poco después, pero como indica la narradora, cuando pasó por su casa “ya estaba muerto”. Como, también en un ejemplo anterior, el pantalón de un joven vivo *parecía* de muerto, pero se convierte casi de inmediato en pantalón “de muerto”. Otro texto extraordinario, “El centinela del Mesón del Águila”, cuenta cómo el joven centinela armado con fusil y “cinco cartuchos mohosos” muere en su puesto abatido por los carrancistas. Enseguida la narradora reflexiona en que el joven no había muerto junto a la “piedra grande”. Había muerto antes. Antes “ya era un fantasma”, gracias a esos cinco cartuchos *mohosos e inútiles* que lo convertían en un muerto adelantado. Como se puede apreciar, esta forma en que los vivos anuncian su propia muerte no resulta casual en manos de Nellie Campobello: es un dispositivo expresivo de primer orden, un modo creativo con que la escritora encontraba una manera nueva y muy poderosa de expresar una imagen y un tema tan viejos como la muerte misma.

Hoy sabemos en qué condiciones se publicó *Cartucho* por primera vez. Germán List Arzubide recordó aquella época, a inicios de los treinta, cuando ya los estridentistas se habían desintegrado como grupo aunque sobrevivía su amistad con Leopoldo Méndez. Había concluido la relación sentimental entre Campobello y List a raíz del viaje de éste a los Estados Unidos: “Lo primero que hice [cuando regresé] fue, sin que ella conociera mis intenciones, editar su novela (*sic*) *Cartucho* que, en forma de montón de notas desordenadas, Nellie me había dejado”. Probablemente insatisfecha con la imprevisible edición prima de *Cartucho*, diez años más tarde Campobello reeditó su libro añadiéndole 24 textos nuevos a los 32 que ya tenía. El libro fue el mismo, pero sus muertos se multiplicaron .

Las manos de mamá (1938) fue un libro singularmente diferente a *Cartucho*. Mientras el primero contenía la figura materna —aunque el primer plano pertenecía al turbión revolucionario—, en el segundo la madre conquista ese primer plano. Con un tono de rememoración lírica y sosegado, los relatos tienen también la virtud de estar acompañados por notables grabados de José Clemente Orozco, entregándonos así dos ventanas (la escritura y el dibujo) de aquel mundo. Sin embargo, la *escritora* es la misma: frases breves, rotundas, con una notable conciencia del lenguaje. Cuando habla de la madre, reflexiona incluso sobre la pertinencia del *lenguaje* con que la nombra. Así, en “Su falda” juega varias veces con el término “ignorábamos”, y expresa en conclusión esa multiplicidad de ignorancias como una virtud aprendida de la madre:

estamos agradecidos a *Ella*. Nos hizo ignorar la ciudad justamente en el tiempo [en] que lo necesitábamos y nos dio la vida que nuestros huesos pedían. Ignorar: palabra justa, exacta, perfecta.

Todo el libro es un acto lírico de apología y agradecimiento filial. *Ella* (como la nombra, en mayúscula y cursivas) aparece allí como la perfecta maestra sin intención pedagógica, enseñando con su ejemplo. Vuelvo a lo que antes señalé: las “manos” de “mamá” son aquí, simbólicamente, las que ayudaron a moldear el carácter de la hija. Y Campobello se sentía orgullosa de ese carácter combativo, polémico, renuente a las concesiones. No voy a extenderme sobre este hermoso libro. En todo caso, recordaré que en él resurgen las biografías de los seres sencillos y anónimos que participaron en la Revolución: los villistas, los niños y jóvenes sacrificados bajo las balas. Madre y revolución son los dos nutrientes de esta obra escrita también en prosa encendida, ardorosa, acaso un poco más convencional pero indudablemente bella.

Fue en sus memorias, algo escondidas bajo la forma de un prólogo a *Mis libros* (1960), donde Campobello mantuvo cierta fiereza y capacidad de indignación con que referirse despectivamente a las mentiras de la historia. Dicho prólogo autobiográfico es importante por muchos motivos, pero uno principal es que Campobello consiguió definir y ubicar su discurso en el desconcierto de los *ruidos* de su contemporaneidad. Despreció a los vilipendiadores de Villa, quienes construían la “leyenda negra” del guerrillero. Despreció a los “envidiosos”, a los “acomodaticios”, a los “militares sostenedores de las mafias”. Frente a ese discurso hegemónico, el suyo era de combate por la verdad.

Mi verdad es hija del medio que hasta ayer nos envolvió, es reflejo de una presencia que fue permanente e indestructible en apariencia, de [una] presencia que por muchos años nos oprimió. De ahí que se hayan escrito libros que dicen las verdades históricas ocultas, y seguirán apareciendo muchos más, y seguirán cayendo ídolos que ayer se apropiaron [de] los triunfos ajenos. Estos ídolos, para mí, representan a los malos que despojaron y asesinaron a los buenos.

Lo admirable de esta posición es su voluntad combativa y la necesidad de hallar su identidad. De ahí la insistencia en la naturaleza indígena de su arte coreográfico y dancístico, que aparece desde las primeras líneas con el mismo símbolo –las manos– que había caracterizado la influencia materna. Dice ella:

Si fuera posible escribir estas verdaderas con puntas de flechas pulidas por las *manos* cobrizas de comanches en guerra, lo haría, y lo haría sólo por el gusto de sentirme en el paisaje donde aún se respira la libertad heredada de nuestros ancestros.

Más adelante, insiste en este elemento de autenticidad:

En cuanto a la danza, yo he defendido la danza indígena como danza indígena, y afirmo que sólo los indios mexicanos pueden darle vida y sólo ellos deben ejecutarla como documento, como obras de arte y como danza de México.

La coreografía y la danza formaron parte de la *otra* vida de Nellie Campobello, una vez que la literatura se desvaneció y le dio paso. La literatura (los libros) quedan, la danza se desvanece por su naturaleza de evento. Pero aún se pudo comprobar y celebrar que lo extraordinario de esta mujer extraordinaria fue mantener la misma combatividad y rebeldía dondequiera que liberase sus energías creativas. Sus contemporáneos demoraron en reconocer su notable calidad, así como la justicia ha demorado quince años en descubrir sus restos. Pero Nellie Campobello sigue peleando. Hasta prevalecer.

Bibliografía consultada:

- Campobello, Nellie: "Prólogo" a: *Mis libros*. México: Compañía General de Ediciones, 1960, pp. 1-45.
- Campobello, Nellie: *Cartucho*. Jalapa: Ediciones Integrales, 1931, 146 pp. Segunda edición (ampliada): México: Ediapsa, 1940, 212 pp.
- Campobello, Nellie: *Las manos de mamá*. México: Editorial Villa Ocampo, 1949 [2ª. ed.], 75pp.
- Campobello, Nellie: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México: EDIAPSA, 1940.
- Carballo, Emmanuel: "Nellie Campobello", en: *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP/Ediciones del Ermitaño, 1986 [1ª. ed: 1985], pp. 408-419.
- Carballo, Emmanuel: "Nellie Campobello y la figura de Pancho Villa", en: *Notas de un francotirador*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, 1990, pp. 211-212.
- Beer, Gabriella de: "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana", *Cuadernos Americanos*, Vol. CCXXIII, No. 2 (Marzo-abril 1979), pp. 212-219.
- Jorgensen, Beth E.: "*Cartucho* and *Las manos de mamá*: Nellie Campobello's Neglected Masterpieces" (inédito –trabajo presentado en la 25 th. Annual Conference on Hispanic Literatures, Indiana University of Pennsylvania, octubre 15, 1999).
- Keller, Gary D.: "El niño en la Revolución Mexicana: Nellie Campobello, Andrés Iduarte y César Garizurieta", *Cuadernos Americanos*, Vol. CLXX, No. 3 (mayo-junio 1970), pp. 142-151.
- List Arzubide, Germán: ["Don Germán retrata a Nellie Campobello"] *El Universal*, 31 de mayo de 1998.
- Matthews, Irene: "Daughtering in War: two 'Case Studies' from México and Guatemala", en: Miriam Cooke y Angela Woollacott, comp.: *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton University Press, 1993, pp. 148-173.
- Meyer, Doris: "Nellie Campobello's *las manos de mamá*: A Rereading", *Hispania*, Vol. 68, No. 4, diciembre 1985, pp. 747-752.

- Meyer, Doris: "The Dialogics of Testimony. Autobiography as Shared Experience in Nellie Campobello's *Cartucho*", en: Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies, comp.: *Latin American Womens's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford. Clarendon Press, 1996, pp.46-65.
- Oyarzún, Kemy: "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXII, No. 43-44 1996, pp. 181-199.
- Parle, Dennis J.: "Narratve Style and Techique in Nellie Campobello's *Cartucho*", *KRQ*, Vol. 32, No. 2, 1985, pp. 201-211.
- Parra, Max: "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, No. 47, 1er. semestre de 1988, pp. 167-186.
- Peguero, Raquel:[Serie de artículos sobre Nellie Campobello] *La Jornada*, marzo 1998-enero.
- Poniatowska, Elena: "Introducción" a: Campobello, Nellie: *Cartucho y My Mother's Hands*. Trad. Doris Meyer e Irene Matthews. Austin : University of Texas Press. 1998, pp. VIII-XIV.
- Portal, Marta: *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, pp. 125-127.
- Rosales y Zamora, Patricia: "No hubo héroes al recuperar restos de Nellie", *Excelsior*, 24 de junio de 1999.