

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Análisis narratológico de las representaciones femeninas
en *Cartucho*, de Nellie Campobello**

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A

ESPERANZA SOFÍA ÁVILA SOLANO

DIRECTORA

DRA. LETICIA ROMERO CHUMACERO

Ciudad de México, junio de 2026.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Quiero agradecer a:

Esperanza e Indalecio por quererme como a una hija, sin ustedes esto no hubiera sido posible.

Lucila y Salvador por siempre tenderme la mano.

Edith por leerme en voz alta y creer en mí.

Indalecio por mostrarme el camino de los libros.

Hugo por siempre abrazarme.

Diana, Iván y Esteban por ser tan incondicionales.

Mis tíos, que me leyeron y acompañaron en el camino.

Leo y Thelma por sostenerme en los momentos difíciles.

Dafne, Taís, Fátima, Ramses, Ale y Paula, mis mejores amigos que siempre me escucharon.

También quiero agradecer especialmente a mi asesora, la Dra. Leticia Romero Chumacero que, con una paciencia infinita, me ayudó a plasmar la importancia de las representaciones femeninas en *Cartucho* y la literatura escrita por mujeres. Al Mtro. Martín Jiménez Serrano por leerme y aconsejarme sabiamente. A la Dra. Carmen Araceli Eudave Loera por su lectura, comentarios y sus clases inolvidables. A la Mtra. Silvia Reséndiz Colín por leerme y compartir su pasión por la corrección de estilo editorial conmigo.

Finalmente, agradezco a la UACM, que me recibió siempre con los brazos abiertos y dio una de las mejores experiencias de mi vida en este camino del arte.

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1	6
Capítulo 2	13
Capítulo 3	31
Capítulo 4	48
Conclusiones	67
Referencias	72

INTRODUCCIÓN

Cartucho, de Nellie Campobello, es una obra que forma parte de la narrativa mexicana de la Revolución, aunque difiere de otras obras de su época, como las muy conocidas *Los de abajo*, de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, o *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael M. Muñoz, centradas en las hazañas y peripecias de protagonistas masculinos. Por otro lado, el texto de Campobello también es distinto de obras posteriores de carácter historiográfico, como *La Revolución Mexicana*, de Adolfo Gilly, o de ensayos como *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, y novelas entre las que sobresale *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. La escritora mexicana, a diferencia de todos ellos, centró su atención en la mirada de una niña ante el proceso revolucionario.

Nellie Campobello nació el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo, Durango. Su nombre de nacimiento fue María Francisca Moya Luna, pero adoptó como nombre artístico Nellie Campobello. Sus padres, Rafaela Luna y Felipe de Jesús Moya Luna, tuvieron seis hijos, siendo Nellie la segunda. En 1908 Rafaela y sus hijos se mudaron a Parral, Chihuahua, sólo dos años antes de que estallara la Revolución en el país. Saber esta información nos ayuda a establecer el contexto donde la autora vivió su niñez en un país en plena lucha armada, con todo lo que esto conlleva: desigualdades sociales, grupos políticos en lucha y escenarios rurales en donde suceden los relatos incluidos en *Cartucho* (1931).

Para comprender las narraciones breves que forman parte del libro que aquí se estudiará, es necesario diferenciar dos conceptos: cuento y relato. El primero, según Enrique Anderson Imbert, es:

una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.¹

Así pues, un cuento es una narración breve protagonizada por una cantidad reducida de personajes. Dicha narración cuenta con una estructura específica: introducción, desarrollo, nudo o conflicto y un desenlace o resolución. En contraposición, el relato, desde la perspectiva de los géneros discursivos de Mijaíl Bajtín,² es una forma narrativa más libre y menos estructurada que el cuento; no necesariamente posee la tensión, clímax y desenlace característicos de aquel, sino que puede limitarse a la exposición de hechos, situaciones o recuerdos. A lo largo de esta tesis veremos que las narraciones que conforman *Cartucho* se ciñen más a la definición de relato que a la de cuento (si bien algunos tienen un final sorpresivo, característico de éste), pues la narradora se permite exponer sus recuerdos con cierta libertad y sin grandes tensiones, lo cual no resta fuerza dramática a lo expresado.

Ahora bien, en el Capítulo 1 se realizará un recorrido que permite visualizar qué obras de Nellie Campobello han sido analizadas por la crítica literaria, también si es en el ámbito de la literatura o de la danza donde ha despertado mayor interés. Desde luego, se hará énfasis en el trabajo más importante para esta tesis, es decir, *Cartucho* y sus personajes femeninos.

¹ Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires. Marymar, p. 10.

² Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI Editores, pp. 248-290.

A propósito de esto último, en el Capítulo 2 se analizará a las protagonistas en los relatos “Nacha Ceniceros”, “Por un beso”, “El General Rueda” y “Las mujeres del Norte” con la finalidad de encontrar qué características tienen, cómo se relacionan con su entorno y mediante qué enfoque del narrador se cuenta la historia. Esto permitirá observar qué decisiones técnicas tomó la escritora para producir un punto de vista sobre la Revolución.

El Capítulo 3 tiene como objetivo analizar el papel que juegan los personajes secundarios femeninos en “El Kirilí”, “El coronel Bustillos”, “Bartolo de Santiago”, “Agustín García”, “El jefe de las armas los mandó fusilar”, “Las águilas verdes” y “Los heridos de Pancho Villa”. Con ello se busca explorar el papel de personajes que, pese a no tener un protagonismo real, juegan un papel importante dentro de las tramas. El cuarto capítulo estará centrado en el uso de la voz narrativa y sus estrategias para narrar acciones, descripciones y características de los personajes masculinos y femeninos; se buscará identificar el rol que estos desempeñan y cuál es la mirada crítica y emocional aportada por dicha voz narrativa. De antemano, podemos decir que la narradora cuenta los relatos desde la niñez, lo cual complementa con su mirada adulta posterior. Veremos de qué forma esa voz infantil construida por Nellie Campobello describe lo que observa, siente y piensa, cómo percibe su entorno, cómo se relaciona con los demás personajes, cómo capta su comportamiento y el impacto que todo esto tiene en ella, desde una mirada íntima. En pocas palabras: la forma en que la escritora dispuso una mirada infantil verosímil.

En suma, la presente tesis propone un análisis narratológico basado en la teoría de la focalización de Gérard Genette, mediante la aplicación de ésta a algunos personajes femeninos (ya sean los protagonistas o personajes secundarios) dentro de una selección de los textos que componen *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, de Nellie

Campobello. Con eso se busca cumplir los objetivos principales de esta tesis: poner de relieve el tratamiento que la autora hace de los personajes femeninos mediante una construcción eficaz, visibilizar una parte medular de su obra literaria y contribuir con el estudio de la literatura escrita por mujeres mexicanas.

CAPÍTULO 1

Con el objeto de identificar el reciente interés suscitado por la obra literaria de Campobello, cabe examinar algunas de las tesis universitarias dedicadas a ella en sus distintas facetas profesionales: como escritora y como bailarina-coreógrafa. Algunas están relacionadas con el arte escénico, como es el caso de las que existen en el repositorio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), denominada TESIUNAM.³ Por ejemplo: *Seguimiento y evaluación a la labor docente en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria*; otra es *La danza como fuente histórica: Nellie Campobello, creadora de un discurso histórico y corporal*; una más se titula *Propuesta de una metodología propia para la enseñanza de la danza* [...]. Para efectos del estudio de *Cartucho*, se trata de investigaciones de poca utilidad debido a que sólo abordan la trayectoria de Campobello en la danza y no en la literatura.

También hay otras tesis defendidas en la UNAM en las que se examina la política en la literatura de Campobello, e incluso hay una biografía. Es el caso de los siguientes títulos: *Lo político en la literatura: Nellie Campobello*,⁴ en la que se ahonda en el carácter político de sus obras *Francisca: Yo!*, *Cartucho*, *Las manos de mamá* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*; mediante un pequeño análisis sociocrítico de cada uno de esos libros, se

³ Véase el portal <https://tesiunam.dgb.unam.mx>

⁴ Antonio Jasso, E. (2018) *Lo político en la literatura: Nellie Campobello*. Tesis para obtener el grado académico de Licenciada en Ciencias Políticas y Administración Pública, UNAM. Repositorio UNAM.

identifican las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria y las de la sociedad mexicana en la que está profundamente arraigada. En *Nellie Campobello: poeta, bailarina y loca*,⁵ desde una perspectiva feminista y el uso de la sociocrítica, la autora realiza un análisis del hecho de ser mujer y escribir en un país y una época histórica donde la voz narrativa de una mujer no tenía el mismo reconocimiento que la de un hombre; a su vez, busca comprobar que socialmente existe un olvido de las creaciones de las mujeres debido al patriarcado. En *Biografía comentada de Nellie Campobello*⁶ se relaciona la vida de la autora con la época en la que vivió y los temas abordados en su obra escrita (con énfasis en la política y la Revolución mexicana).

Desde luego, es necesario mencionar las tesis que ahondan en distintos asuntos presentes en *Cartucho*, aunque sus enfoques temáticos son distintos a los que busco exponer en mi trabajo recepcional. *Dos visiones literarias sobre la mujer en la novela de la revolución mexicana. Cartucho de Nellie Campobello y Los de abajo de Mariano Azuela*,⁷ es una tesis de licenciatura donde la autora hace uso de la sociocrítica para analizar el papel de las mujeres durante el siglo XIX y el Porfiriato, a su vez, realiza un análisis comparativo entre los personajes femeninos de *Cartucho* y *Los de abajo*. En el caso del primer libro de relatos, se habla de las rupturas que logra Nellie Campobello respecto de la literatura decimonónica, en cuanto a la visión masculina sobre la mujer y en cuanto al uso de técnicas narrativas innovadoras para la literatura de su época. Otra tesis es *La poética de Nellie Campobello en*

⁵ Fiallega Gutiérrez, R. (2002) *Nellie Campobello: poeta, bailarina y loca*. Tesis para obtener el grado académico de Licenciada en Comunicación. UNAM. Repositorio UNAM.

⁶ Esparza González, P. (2015) *Biografía comentada de Nellie Campobello*. Tesina para obtener el grado académico de Licenciada en Historia. UNAM. Repositorio UNAM

⁷ Olivera Salas, M. (2012) *Dos visiones literarias sobre la mujer en la novela de la revolución mexicana. Cartucho de Nellie Campobello y Los de Debajo de Mariano Azuela*. Tesina para obtener el grado académico de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. Repositorio UNAM.

Cartucho: *imágenes de la guerra y de la infancia*⁸ que ahonda en la relación de los textos de la autora y su vida personal para hacer un análisis profundo de *Cartucho*.

También en la UNAM, pero en tesis de maestría y doctorado, se analiza *Cartucho*. Es el caso de las siguientes: *Edición crítica* de Cartucho Relatos de la lucha en el norte de México de *Nellie Campobello*⁹ en la que se reúnen fechas e información que enriquecen los datos históricos de los relatos que se encuentran en este libro. Después, en *La obra narrativa de Nellie Campobello (Génesis, modificaciones y recepción)*,¹⁰ la autora propone un recorrido desde el lenguaje que utiliza Campobello y las modificaciones que sufrió la novela en 1940, hasta la recepción crítica de *Cartucho* y *Las manos de mamá*.

Otro es el caso de la tesis doctoral defendida en El Colegio de México (COLMEX)¹¹ con el título *Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de Cartucho de Nellie Campobello*, Hasta no verte Jesús Mío de *Elena Poniatowska* y Nadie me verá llorar de *Cristina Rivera Garza*.¹² Ahí se realiza una lectura conjunta para identificar las características narrativas que comparten esas tres escritoras, ya que las obras referidas están situadas en el mismo periodo histórico.

Además de tesis de grado y posgrado, Campobello y su obra literaria han despertado el interés de personas dedicadas a la investigación académica. Uno de ellos, por ejemplo, fue

⁸ Ramírez Herrera, M. (2009) *La poética de Nellie Campobello en Cartucho: imágenes de la guerra y de la infancia*. Tesis para obtener el grado académico de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. Repositorio UNAM.

⁹ Ramírez Herrera M. (2018) *Edición crítica* de Cartucho Relatos de la lucha en el norte de México de *Nellie Campobello*. Tesis para obtener el grado académico de Maestría en Letras Mexicanas. UNAM. Repositorio UNAM.

¹⁰ Rodríguez B. (1996) *La obra narrativa de Nellie Campobello (Génesis, modificaciones y recepción)*. Tesis para obtener el grado académico de Doctorado en Letras Mexicanas. UNAM. Repositorio UNAM.

¹¹ Véase <https://repositorio.colmex.mx>

¹² García Sánchez, N. (2018) *Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de Cartucho de Nellie Campobello*, Hasta no verte Jesús Mío de *Elena Poniatowska* y Nadie me verá llorar de *Cristina Rivera Garza*. Tesis para obtener el Doctorado en Literatura Hispánica. COLMEX Repositorio COLMEX.

publicado en la revista *Literatura Mexicana*, editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Se trata de “Representaciones de la masculinidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”.¹³ Su autora hace una comparación entre el estilo narrativo de autores que han abordado la Revolución Mexicana y, luego, muestra el estilo de Campobello: cualidades como la elección de la voz narrativa, la manera como representa los hechos y la violencia, entre otros aspectos en los que rompe con las normas y discursos sobre lo femenino y cambia las representaciones de la masculinidad.

Asimismo, hay artículos publicados por Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Por ejemplo, “Nellie Campobello: una mirada femenina sobre la Revolución Mexicana en *Cartucho*”,¹⁴ en donde se habla de la estrecha relación que tiene la vida de la escritora con su obra. La investigadora se apoya en argumentos de Magdalena Maíz para sostener su análisis desde el punto de vista de la teoría feminista. Después, el artículo “Nellie Campobello: memoria y escritura”,¹⁵ publicado en la revista *La Colmena*, de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex), hace referencia a la narrativa revolucionaria de la autora, también comenta su condición de mujer y la mirada infantil y sagaz que logra construir al mismo tiempo. Hay otras publicaciones, por ejemplo, una de la Universidad Autónoma de Chiapas (UACH), bajo el título “Nellie Campobello, una aproximación historiográfica”,¹⁶ donde se examina la obra y su carácter histórico.

¹³ Castro Ricalde, M. (2020). “Representaciones de la masculinidad en *Cartucho* de Nellie Campobello” *Literatura mexicana*. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex>.

¹⁴ Cuamatzin Nieves, G. (2016). “Nellie Campobello: Una mirada femenina sobre la Revolución Mexicana en *Cartucho*”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González, & E. Esteban Bernabé (Coords.), *Mujeres de letras: Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* pp. 321-337.

¹⁵ Arroyo Almeida A. (2016). “Nellie Campobello: memoria y escritura” *Revista UAEMEX*. Número 92. pp. 39-47.

¹⁶ Jiménez, E. (2021). “Nellie Campobello, una aproximación historiográfica” *Revista Interpretos*. pp. 59-81.

En cuanto a libros dedicados a Campobello en general, o a *Cartucho* en particular, he utilizado los siguientes para mi investigación: *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*¹⁷ donde Sophie Bidault reconoce el carácter fenomenológico en *Cartucho* y *Las manos de mamá*, pues la autora logra expresar la verdad íntima que desemboca en la danza tanto como en la experiencia narrativa. Por otra parte, en *Nellie Campobello, La centaurea del Norte*¹⁸ Irene Matthews expone la vida de la escritora y su posición en la narrativa mexicana del siglo XX; también se argumenta que existe una relación entre su literatura y su labor en la danza. Adicionalmente, sostiene que existen argumentos feministas en los relatos de la Revolución Mexicana que han sido injustamente poco reconocidos en los estudios previos. A su vez, en *Nellie, El caso Campobello*¹⁹ Clara Guadalupe García narra la vida de Nellie Campobello mediante el uso de técnicas propias del periodismo de investigación, lo cual es de gran utilidad para comprender el contexto en el que se desarrolló la autora, particularmente en sus últimos años.

Continuando con libros, los números tres y cuatro de la serie editorial *Insurrectas*, preparados, prologados y anotados por Patricia Rosas Lopátegui, son *Nellie y Gloria Campobello, el fuego de la creación*²⁰ y *Nellie y Gloria Campobello, el fuego de la creación... continúa*.²¹ En esas páginas se divulgan fragmentos de la obra de la escritora y de su hermana, su correspondencia, entrevistas, traducciones de artículos sobre ambas. En el

¹⁷ Bidault, S. (2013). *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

¹⁸ Matthews, I. (1997). *Nellie Campobello, La centaurea del Norte*. México. Ediciones Cal y Arena.

¹⁹ García, C. G. (2000). *Nellie, El caso Campobello*. México. Ediciones Cal y Arena.

²⁰ Rosas Lopátegui, P. (2023). *Nellie y Gloria Campobello, el fuego de la creación*. México. Gedisa.

²¹ Rosas Lopátegui, P. (2023). *Nellie y Gloria Campobello, el fuego de la creación... continúa*. México. Gedisa.

libro *Nellie Campobello con Francisco Villa*,²² se aborda la Revolución Mexicana y el papel de Francisco Villa en ella, pero también plasma la postura política de Nellie Campobello. Ese trabajo incluye comentarios a las obras literarias de la autora duranguense, a través de los cuales se identifica la mirada de la sociedad mexicana conservadora y, a pesar de ello, el reconocimiento otorgado al trabajo de Campobello.

Finalmente, es importante recalcar que gracias a la revisión sobre lo que se ha escrito en torno a *Cartucho*, es más sencillo visualizar la necesidad de investigar y escribir más sobre esta obra. El propósito de mi tesis es analizar, mediante la teoría de la focalización de Genette, a los personajes femeninos que son protagonistas, personajes secundarios y la voz narrativa. Con el fin de resaltar la configuración de la feminidad en estas figuras que se encuentran en una selección de 21 relatos de *Cartucho*. La importancia reside en que en esos relatos se les otorga voz a los personajes que no suelen tenerla. Estas imágenes representan a las mujeres inmersas en la Revolución Mexicana, pero también a las que observan este ambiente bélico desde su cotidianidad, o bien, desde una ventana. Nellie Campobello muestra los ángulos en los que aquellos personajes femeninos se desenvuelven, ya sea cuerpo a cuerpo en la lucha armada o lo rutinario.

Como se puede observar a través de las fechas de publicación de esos trabajos de análisis, ha sido fundamentalmente en el siglo XXI cuando la obra de la escritora duranguense adquirió mayor presencia, sobre todo, en el ambiente universitario. Sin

²² García Rufino, F., Vargas Valdez, J. (2023). *Nellie Campobello con Francisco Villa*. México. Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED), Instituto de Cultura del Estado de Durango (ICED), Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM).

embargo, alguna atención había merecido hacia la segunda mitad de la década de 1990, a raíz de que fueron descubiertas las circunstancias de su fallecimiento.

CAPÍTULO 2

En este capítulo se resaltarán la importancia de los personajes femeninos en su calidad de personajes principales de los relatos que componen *Cartucho*. La finalidad de este análisis es mostrar algunas estrategias narrativas que la autora usó para otorgar voz y protagonismo a quienes, en la realidad, no solían tenerlo en el proceso revolucionario ni en las obras que lo abordaban, es decir, a las mujeres y a los niños.

Para ese efecto, se examinarán en forma particular los relatos “Nacha Ceniceros”, “Por un beso”, “El general Rueda” y “Las mujeres del Norte”. Su importancia reside en que el tema principal de cada uno es un acontecimiento que le sucede a uno o varios personajes femeninos, cuyo protagonismo en la historia muestra la concepción que tiene la autora sobre el mundo que los rodea y algunos rasgos de la representación de la mujer de esa época. Esto es importante porque deja ver una ruptura de la imagen que se brinda a los personajes femeninos tradicionales en la literatura de la Revolución Mexicana, por ejemplo, en el caso de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Esto ya ha sido explorado en el artículo “Masculinidad, violencia y poder: el género como herramienta de análisis en *Los de abajo*”:

Por otra parte, en *Los de abajo* también indentificamos la desigualdad genérica. Las mujeres aparecen, salvo La Pintada, en espacios domésticos, hablando sobre remedios caseros, “chismorreando”, curando, cuidando heridos de guerra y siendo maltratadas por los mismos. Los entornos de violencia entre hombres se muestran aún

más fatales para las mujeres, pues son objetos con los que se pueden hacer demostraciones de poder ante los demás hombres.²³

Con esta cita es posible ampliar el panorama relativo a la forma contrastada como son representados los personajes femeninos en *Los de abajo* y en *Cartucho*. Sus diferencias son palpables en cuanto a cómo se relacionan con los personajes masculinos, el papel que se les permite llevar a cabo y su importancia en la historia. Su contraste reside en que un personaje femenino de *Cartucho* lucha desde la trinchera; es el caso de “Nacha Ceniceros”, cuya protagonista del relato dedica su vida a pelear por ciertos ideales y se enfrenta de varias formas a la Revolución. En los otros relatos que componen este capítulo, los personajes femeninos tienen una representación amplia en donde se les da voz a sus sentimientos y posturas ante la vida, por lo cual puede concluirse que no son simplemente personajes intrascendentes. Es por ello que el contraste mencionado facilita identificar las diferencias entre las representaciones de figuras femeninas en un texto de Azuela y uno de Campobello, cada uno de los cuales da mayor protagonismo a los hombres o a las mujeres, respectivamente.

Para comenzar, es importante definir el concepto de “personaje” y el de “focalización de la voz narrativa”. En el primer caso, la investigadora Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, cita al teórico francés Roland Barthes, quien explica que un personaje es “‘figura’, no una persona; no un ser humano sino casi una ‘ensalada’, el producto de una ‘combinación’”.²⁴ Con ello se refiere a que tratar de comprender a un personaje es un proceso

²³ Carrillo, V. (2016). “Masculinidad, violencia y poder: El género como herramienta de análisis en *Los de abajo*”, *Vuelo Libre. Revista de Historia*, número 4, pp. 55-66.

²⁴ Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 60-61.

en donde el receptor se crea una imagen física del mismo y de su “retrato” moral, a partir de la interpretación de diferentes detalles proporcionados por el autor. Sin embargo, si bien se sugiere que los personajes no son del todo humanizados, es vital definir que poseen valores, psicología, defectos y virtudes humanas.

Por otra parte, Luz Aurora Pimentel describe los tipos de voces narrativas, según el modelo de Gérard Genette. Principalmente, define la focalización como “un fenómeno eminentemente racional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador”.²⁵ Esto lleva a conocer los tres tipos de focalización básica, mismos que serán de utilidad en este capítulo para analizar los relatos. La primera es la focalización cero o no focalización, donde el narrador se impone la mínima cantidad de restricciones, es decir que puede acceder a la conciencia de los personajes y dar información sin importar las limitaciones cognitivas, perceptuales, espaciales o temporales; también se le conoce como narrador omnisciente. La segunda es la focalización interna, en donde el narrador limita su libertad a una sola mente y, por lo tanto, tiene limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales. Esta, a su vez, se divide en tres: focalización interna fija (un personaje), variable (varios personajes) y múltiple (desplazamiento vocal o narración desde diferentes puntos de vista); la tercera es la focalización externa, es decir, la narración fuera de un personaje:

la diferencia entre un relato no focalizado y uno en focalización externa reside en el grado y tipo de restricción que se impone el narrador: en focalización cero las restricciones son mínimas y el acceso a la conciencia de los personajes es constante; en focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los

²⁵ *Ibid.*, p. 98.

personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural. En consecuencia, tal impedimento resulta en una evidente restricción desde el punto de vista cognitivo.²⁶

Esta última es la que se puede observar en el relato “Nacha Ceniceros”. Enunciado en pretérito por una voz narrativa desde una focalización externa, comienza con una descripción espaciotemporal, para luego adentrarse en el personaje y su circunstancia: “Junto a Chihuahua, en X estación, en un gran campamento villista. Todo está quieto y Nacha llora. Estaba enamorada de un muchacho coronel de apellido Gallardo, de Durango. Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas. Había estado llorando al recibir consejos de una vieja. Se puso en su tienda a limpiar su pistola, estaba muy entretenida cuando se le salió un tiro” (p. 69).²⁷ Con el fragmento anterior es importante mencionar que el inicio es *in media res* (quiere decir que inicia en la mitad de la acción, donde ocurre el accidente), el tiempo del desarrollo del relato es lineal, ya que se sigue con el hilo de los acontecimientos. Más adelante, la voz narrativa asume como propia una postura política y de reivindicación del papel de Nacha Ceniceros en la Revolución más allá de lo amoroso, es decir, la verdadera historia de esta mujer, planteando que no murió a manos de Villa debido a aquel accidente. Este recurso literario le permite interactuar con el propio relato, de nuevo de forma externa, haciendo hincapié en rasgos del personaje femenino no pasivo sino protagonista en la lucha armada.

Para poder analizar el siguiente fragmento del relato, es pertinente entender el concepto “feminismo”. Según Freedman, citado por Nattie Golubov en *La crítica literaria feminista*, una definición cercana a los ideales dentro de ese movimiento político e intelectual

²⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁷ A partir de aquí, se anotará entre paréntesis el número de página citado Campobello, N. (2000). *Cartucho, Relatos de Lucha en el Norte de México*, México, Ediciones Era.

sería: “El feminismo es la creencia de que las mujeres y los hombres inherentemente tienen el mismo valor. Como en la mayoría de las sociedades se privilegia a los hombres como grupo, son necesarios los movimientos sociales para lograr la igualdad entre mujeres y hombres, en el entendido de que el género siempre se intersecta con otras jerarquías sociales”.²⁸ En atención a esa definición, es posible considerar a Nacha Ceniceros como un personaje con rasgos feministas. Veamos:

Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil. Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre. Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos (p. 70).

Del párrafo anterior es relevante destacar las siguientes cualidades de la protagonista: es una mujer que realiza tareas destinadas a hombres, o bien, a personas del campo. De ahí que, cuando se le describe con “una fuerza varonil”, se hace hincapié en su vigor, comparándola con las habilidades destinadas por la sociedad de la época a las mujeres. Así, la postura feminista radicaría en mostrar que la protagonista tiene las mismas habilidades físicas (montar a caballo, domar potros) y de decisión propia (pudo haberse casado, volvió a su casa y se puso a rehacer los muros) que tendría un hombre. En ese sentido, su capacidad para “rehacer muros” funcionaría como metáfora de la reconstrucción de su propia vida. De este modo, es posible reconocer a Nacha Ceniceros como un personaje redondo,²⁹ pues

²⁸ Goluvob, N. (2012). *La crítica literaria feminista*. México, UNAM, p. 10.

²⁹ Un personaje redondo es aquel que es complejo, con contradicciones internas y matices psicológicos y sociales.

además de su fuerza física y habilidades, también se retrata su capacidad de tomar decisiones autónomas, lo que la complejiza psicológica y socialmente.

A su vez, se puede definir simbólicamente al caballo como: “La impetuosidad del deseo. [...] el símbolo de la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre, con todo lo que ésta contiene de ardor, fecundidad y generosidad”.³⁰ Se puntualiza en esa definición del diccionario de Chevalier como parte de “la juventud del hombre”, por lo que, en el uso del lenguaje, se excluye a las mujeres. Si bien aquellas son cualidades que se le asignan por lo general a un hombre, Nacha Ceniceros rompe con esa definición del caballo y del acto de montar, resignificándolo, aportando una visión diferente en la que ella monta caballos y doma potros mejor que muchos hombres.

Para comprender de qué manera la construcción del personaje modifica la forma como se miraba a las mujeres reales, es importante tomar en cuenta la definición del concepto “género”. La especialista Marcela Lagarde y de los Ríos, por ejemplo, refiere qué se entiende por “género” una construcción cultural:

Desde un análisis antropológico de la cultura es importante reconocer que todas las culturas elaboran cosmovisiones sobre los géneros y, en ese sentido, cada sociedad, cada pueblo, cada grupo y todas las personas, tienen una particular concepción de género, basada en la de su propia cultura. Su fuerza radica en que es parte de su visión del mundo, de su historia y sus tradiciones nacionales, populares, comunitarias, generacionales y familiares. Forma parte de concepciones sobre la nación y del nacionalismo [...]³¹

Por lo tanto, el “género” es una construcción cultural destinada a establecer diferencias entre mujeres y hombres, pero no es estático, pues cambia con la época y con la

³⁰ Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. España, Herder, p. 214.

³¹ Lagarde y de los Ríos, M. (2023). *Género y feminismo, desarrollo humano y democracia*. México, Siglo XXI Editores, p. 14.

ubicación espacial de las personas; es decir que, por ejemplo, hoy no necesariamente concebimos a las mujeres en la misma forma en que lo hacían en la época de Campobello. Incluso en su época, las diferencias entre mujeres y hombres ya eran impugnadas. Esto se ve en la compilación de la historiadora Julia Tuñón, titulada *Voces a las mujeres, Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*. En esa obra se muestra la postura querellante de dos de las figuras más importantes del periodismo prerrevolucionario: Juana B. Gutiérrez de Mendoza y Elisa Acuña y Rosetti. En el artículo “A los mexicanos”, publicado en *Vésper. Justicia y Libertad* el 15 de mayo de 1903, mencionan los estragos de la dictadura del presidente Porfirio Díaz y la obligación de los ciudadanos de alzar la voz, reconocer y hacer frente al problema, lo cual alimentó el fuego de una incontenible inconformidad social, que culminó, siete años más tarde, en la Revolución Mexicana. Una parte de ese artículo destacaba con precisión y claridad el papel social, político y cultural de las mujeres de la época:

Porque sois incapaces de defender a vuestros conciudadanos, por eso lo hacemos nosotras, porque sois incapaces de defender nuestra libertad, por eso hemos venido a defenderla para nuestros hijos, para la posteridad a quien no queremos legar sólo la marcha de vuestra ignominiosa cobardía. Porque no usáis de vuestros derechos, venimos a usar de los nuestros, para que al menos conste que no todo era abyección y servilismo en nuestra época.³²

El texto de Gutiérrez de Mendoza y Acuña y Rosetti comienza por señalar la incapacidad del hombre por asumir su papel político y social para defender a sus semejantes como ciudadanos, luego remarca con el pronombre “nosotras” (las mujeres), la apropiación de ese papel grupal y enérgico, ante la “cobardía” masculina. Hasta aquí pudiera leerse como

³² Tuñón, J. (2011). *Voces a las mujeres, Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, p. 145.

una suplantación de roles, sin embargo, no es así, pues el artículo termina por destacar que la mujer no reemplaza al hombre, sino que asume sus propios derechos y con esto proyecta hacia el futuro que “no todo era abyección y servilismo en su época”, gracias al papel activo de las mujeres. Así, si bien llaman al ciudadano, y por tanto al varón, a usar sus derechos, también lo hacen hacia las mujeres, mismas que eran vistas histórica y socialmente minimizadas y alejadas del activismo u otros campos que eran exclusivos de los hombres, debido a la concepción de género de la época. Sin embargo, aquel artículo es una de tantas pruebas de que la mujer mexicana del siglo XIX transformó su realidad y se involucró en los problemas sociales que causaban dolor. Más adelante, las autoras del texto mencionan un aspecto importante de recalcar cuando exclaman: “¡Pobre México, pobre patria mía! Serás la primera nación donde se encarcela mujeres por el delito de escribir en defensa del pueblo”.³³

A pesar de que lo escrito por Juana B. Gutiérrez de Mendoza y Elisa Acuña y Rosetti fue expresado siete años antes del inicio de la Revolución Mexicana y “Nacha Ceniceros” fue escrito en pleno acontecimiento histórico, es posible observar las características que comparten: son mujeres (reales y ficticias) que se preocupan por los problemas sociales que repercuten en el país. Por un lado, están las periodistas Gutiérrez de Mendoza y Acuña y Rosetti, que desde el ejercicio de la escritura denunciaron la dictadura porfirista hasta las últimas consecuencias, pues fueron perseguidas por el gobierno del presidente Díaz. Por otro lado, tenemos el caso de Nacha Ceniceros, quien decide abandonar la carga social que se le otorgaba a las mujeres —como casarse con alguien y ser reconocida exclusivamente por ello—, y opta por las trincheras, la sangre, la muerte, la Revolución.

³³ *Ibid.*, p. 147.

El relato de Campobello culmina con una frase certera que no deja dudas sobre la importante y valiente imagen de Nacha Ceniceros, al ser un personaje que rompe con lo impuesto socialmente a su género: “Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: ¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (p. 69). La narradora (desde la focalización externa) pone en alto el nombre de un personaje femenino que tiene un peso histórico, como una heroína que merece ser conocida por sus hazañas en un contexto hostil, no solo por ser mujer, sino por vivir en medio de un conflicto bélico. Otro punto importante en este último fragmento es que a Nacha Ceniceros se le nombra “coronela”, grado militar que en esa época era exclusivo de los varones. Nacha, por tanto, es un personaje disruptivo y feminista, no solo por sus acciones, sino por la forma en que es reconocida en su entorno y plasmada en el relato.

La segunda narración a comentar se titula “Por un beso”. Está escrita en primera persona, desde la mirada de una narradora que recuerda sus vivencias infantiles frente a la Revolución. La narradora, testigo del acontecimiento, lo cuenta en pretérito, esto crea un ambiente de verosimilitud mayor para el lector, ya que la narradora está presente y lo describe como algo que ya aconteció, pero ella pudo observar de primera mano. La focalización que predomina en este relato es externa, pues de principio a fin describe los acontecimientos: “Llegó una tía mía para ver a Mamá, y le contó que un soldado yaqui había querido robarle a Luisa [...] El hombre era yaqui, no hablaba español, murió por un beso que el oficial galantemente le adjudicó” (pp. 74-75). Por momentos, esa voz narrativa se desplaza hacia una focalización interna fija, al entrar en los pensamientos de la narradora en primera persona. Un ejemplo de ello es este fragmento: “A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. [...] Yo creo que mi tía hizo una sonrisa de coquetería para el general de los changos”

(p. 74). La narradora funciona como un testigo con voz infantil en primera persona que, a pesar de hacer uso mayormente de una focalización externa, por momentos es interna. Esto refuerza la subjetividad de la memoria debido a que se centra en lo que siente o piensa la voz narrativa. En cuanto al tiempo, tiene un inicio *ab ovo* y un desarrollo lineal, por lo tanto, la historia se cuenta de manera lineal y cronológica.

Para analizar a los personajes femeninos es posible dividir en dos partes la anécdota contada en “Por un beso”. En primera instancia, la protagonista describe de forma general el hambre que cargan los soldados y con esta observación de la propia narradora-niña, se miden las incontables vidas que luchan en la Revolución: “¡Qué barbaridad, cuánto hombre, pero cuánta gente tiene el mundo!, decía mi mente de niña” (p. 74). Con esto no solo se ve la inocencia de la niñez en la narradora, sino también que observan los sucesos desde un lugar en primera fila, en donde no corría riesgos físicos (por lo menos en el caso de estos relatos que componen el capítulo, más adelante se analizarán casos contrarios). Aunque la narradora recuerda su niñez, es siendo adulta que reúne esas memorias para plasmarlas en relatos.

En un segundo momento narra la historia que una tía le cuenta a su madre. Un soldado yaqui había querido robarle a su hija Luisa y, al hablarle del suceso al general carrancista Pancho Murguía, éste prometió fusilar al culpable de tal atrevimiento. Después tomaron un soldado al azar y lo fusilaron frente a la tropa. No se trataba de hacer “justicia”, sino de no dar pie a críticas, como se ve en este pasaje:

Qué bien tratan estos changos —le decía a mamá-, ni parecen generales. Al ofrecerme que lo van a matar, es nada más para escarmiento de la tropa —repetía saboreando su café-. El susto que me pegó el malvado hombre, al quererse robar mi muchachita, no lo olvidaré hasta que me muera —aseguró convencida de su sufrimiento (p. 74).

En el fragmento anterior destacan dos aspectos. El primero es la imagen del patriarcado con respecto a las mujeres. Ellas son vistas como un objeto que un hombre o la misma sociedad pueden tomar para hacer lo que les plazca. Esto contrasta con Nacha Ceniceros, que es considerada una mujer imponente y valiente que lucha desde las trincheras, cuerpo a cuerpo. Luisa, por otra parte, se convierte en una víctima de las circunstancias, del miedo y hartazgo que viven las mujeres en plena Revolución. El segundo punto es la forma en que se describe a la madre de Luisa que, si bien menciona haber estado asustada y que “no lo olvidará hasta que se muera” (p. 74), no externa ese miedo con acciones, sino en la cotidianidad saboreando un café, algo tan habitual que puede ser contado como una mera anécdota.

Para este relato, es importante recurrir al significado de la casa como símbolo: “Como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo. [...] La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno”.³⁴ Con ello, se aprecia que la imagen de la casa funciona como un refugio entre lo bélico y violento del entorno, ya que es un lugar de reunión de los personajes femeninos (la narradora, la tía y mamá) en donde se sientan, juntas y protegidas, a contar una anécdota.

Visto hasta aquí, “Por un beso” permite por lo menos dos vertientes de análisis. La primera es la constante focalización externa como recurso narrativo con pinceladas de focalización interna fija. La segunda, el juego narrativo donde la mujer es testigo —observadora constante— del proceder de las acciones masculinas, marcadas por una violencia espontánea e irreflexiva. Cabe señalar que la focalización externa nos hace

³⁴ Chevalier, *op. cit.*, p. 257-259.

adentrarnos en las circunstancias que viven los personajes femeninos, ya que muestran el contexto en el que se desenvuelven y su relación con otros personajes.

El tercer relato a examinar es “El general Rueda”. También está escrito en pretérito y hace uso de una narradora personaje, cuya vivencia se retoma en su adultez, al contar la historia que vivió al lado de su madre cuando un grupo de hombres armados, encabezados por el general Rueda, irrumpieron en su casa bajo el argumento siguiente: “¿Diga que no es de la confianza de Villa? ¿Diga que no? Aquí hay armas. Si no nos las da junto con el dinero y el parque, le quemo la casa” (p. 86). Los agresores maltrataron a los niños y a Mamá la violentaron verbalmente, amenazándola con un imposible: “Si se queja vengo y le quemo la casa”. La protagonista narra la impresión que le causó (siendo una niña) ver a su madre ser agredida por ese hombre, lo cual se quedaría en su memoria por muchos años más.

El relato comienza *in media res*³⁵ con una irrupción violenta sin introducción. Además se hace uso de una focalización externa, aunque por momentos pasa a ser focalización interna cuando se expresan pensamientos de la voz narrativa, dando un panorama de los personajes femeninos y lo que les ocurre desde la perspectiva de la narradora. Así ve a Mamá: “Mamá ya no estaba con nosotros, sin estar enferma cerró los ojos y se quedó dormida allá en Chihuahua —yo sé que Mamá estaba cansada de oír los 30-30” (p. 87). Sin embargo, el texto tiene tintes de focalización interna fija cuando la narradora menciona cosas que pasan por su mente: “Nunca se me ha borrado mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro, con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos. El hombre aquel, güero, se me quedó grabado para toda la vida” (p. 86). Mamá pareciera cumplir el

³⁵ Esto quiere decir que la narración se inicia en medio de la acción y no hay preámbulos, es decir, se aborda directamente el momento del conflicto o del clímax.

papel de una madre que resiste de manera silenciosa, ya que su figura causa un profundo impacto en la narradora, que busca asumir posteriormente el papel de protectora.

Continuando con la anécdota, el relato expone que, dos años más tarde, cuando la narradora se va a vivir a Parral, Chihuahua, ve a Rueda: “Ese día todo me salió mal, no pude estudiar, me pasé pensando en ser hombre, tener mi pistola y pegarle cien tiros” (p. 87). Y mediante otro argumento similar (“volví a soñar con una pistola”), con la actitud inocente de una niña dice que quiere ser “hombre”, simplemente porque eso le daría la capacidad social y cultural (que se han adjudicado ellos mismos a través de la historia) de efectuar una venganza por mano propia. Eso cabe aún más al concebir que el territorio mexicano en plena Revolución Mexicana era un lugar hostil hecho por y para hombres. Sin embargo, otros personajes femeninos se contraponen a esta idea, pues tienen una postura política, la cual defienden con argumentos críticos e, incluso, luchan en pleno campo de batalla (como se muestra en el primer relato que se comenta en este capítulo). Para explicar mejor este punto crucial es fundamental reconocer la organización patriarcal del mundo, tal como la menciona Marcela Lagarde de los Ríos:

Así, la construcción de un solo mundo por medio de la guerra, la economía, la cultura y la política ha favorecido y fomentado la expansión de esquemas sociales, económicos, políticos y culturales patriarcales. La aldea global donde vivimos ha ampliado a todo el mundo el dominio patriarcal basado en la dominación masculina y en la opresión de las mujeres. La especificidad varía de acuerdo con los procesos históricos locales, pero los principios son fundamentalmente los mismos.³⁶

Con la cita anterior, se busca resaltar que la organización patriarcal de la sociedad se ha visto favorecida por guerras y otros acontecimientos sociales y culturales que perpetúan este sistema. Se refleja en la ficción de este relato, en donde la narradora, en un ambiente

³⁶ Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 57.

violento, se ve oprimida por Alfredo Rueda, un hombre que tiene, según se narra, poder político y físico, mismos que ejerce sobre ella. También es importante observar cómo es que la dinámica de poder se refleja en las armas, cuando la narradora expone que le gustaría tener una pistola para poder tomar venganza por mano propia contra el hombre que agredió a Mamá y a sus hermanos. Es de esta forma en la que se puede encontrar una semejanza entre cómo es que Rueda y las dinámicas de violencia representan al patriarcado opresor, y cómo es que la narradora desea liberarse de ello.

Tiempo después de la muerte de su madre en Chihuahua, la narradora se va a vivir a la Ciudad de México, donde lee en un periódico que será fusilado el general Alfredo Rueda Quijano (quien comenzó combatiendo a Villa, después fue partidario de Francisco R. Serrano frente a la candidatura de reelección de Obregón y más tarde fue fusilado). El impacto que este acontecimiento tuvo en la niñez de la narradora fue tan relevante que se dice estas palabras siendo ya una adulta: “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 hombros” (p. 87). Esto es vital para entender el impacto de la historia sobre los personajes femeninos, que viven el maltrato por parte de esos hombres y, en este caso, del general Rueda específicamente.

Otro aspecto importante a resaltar es cómo la narradora se refiere a la manera en que disminuye metafóricamente la imagen del hombre que violentó a su madre: “tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte” (p. 86), luego “Ya tenía el bigote más chico” (p. 87) y, finalmente, “(tenía el bigote más chiquito), y venía a ser el mismo hombre güero de los bigotes” (p. 87). De este recurso —el bigote— se desprende el simbolismo que caracteriza la

imagen decimonónica del “macho”; es el bigote que lo representa viril, pero que va menguando al paso del tiempo, como lo hace la figura masculina que pierde estatus ante la sociedad. Según Zeyda Rodríguez Morales en “Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos”, la palabra “macho” se asocia con un ser “violento, grosero, irritable, peligroso, impulsivo, fanfarrón, superficial, desconfiado, inestable y falso”.³⁷ Esa misma autora señala otros aspectos del machismo: “[son] Machos por tener un histórico sentimiento de inferioridad, machos por sentirse huérfanos de padre, machos por compartir una cultura de la pobreza, machos por ser alcohólicos, machos por poseer una sexualidad desenfrenada, machos que propician sistemas políticos autoritarios”.³⁸

Es importante relacionar las imágenes que provee la narradora del personaje del general Rueda y asociar la imagen del “macho” mexicano que se ve reflejado en él. A su vez, se crea un simbolismo del bigote como una metáfora que le permite ilustrar la pérdida del poder, de la virilidad y la edad, que conforme pasa el tiempo va menguando. Otro aspecto significativo de este relato, aunque haga uso de ambas focalizaciones (externa e interna fija), es cómo recaen en los personajes femeninos varias decisiones relativas a los hechos, así como las transformaciones que éstos tienen conforme avanza la historia.

Ahora pasemos a “Las mujeres del Norte”. Al igual que los otros relatos comentados en este capítulo, está escrito en pasado y en lo que parecer ser una tercera persona, sin embargo, tiene tintes de que le contaron la anécdota a la narradora y ella la reprodujo. Se hace uso de una focalización externa que muestra detalles, por momentos, como si la

³⁷ Rodríguez, Z., (2014). Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, V (39), pp. 252-260.

³⁸ *Ibid.*, p. 258.

narradora estuviera presente en los acontecimientos. Describe anécdotas y otorga datos al lector para comprender el contexto de los personajes femeninos; esto es importante porque hay una narradora hablando de anécdotas protagonizadas por personajes femeninos que comparten con ella ciertas experiencias y formas de ver la vida. Es por eso que se crea un ambiente de cercanía entre ellas. Este relato tiene un inicio *ab ovo* y un desarrollo lineal ya que sigue la cronología de los acontecimientos.

“Las mujeres del Norte” inicia con un personaje femenino, Chonita, contando que “la mano derecha de Villa”, Nicolás Fernández, pasó por Parral. Después se refiere a otros hombres que fueron importantes en la Revolución. A Fernández, Chonita lo describe con melancolía, mientras otras mujeres que están presentes en la plática secundan sus palabras. Más adelante, cuenta a detalle que Elías Acosta y sus hombres se detuvieron en su casa para comer, y les avisaron de la presencia cercana de los “changos” (es decir, los hombres de Venustiano Carranza), por lo que Acosta dijo: “—Madrecita [...], horita vengo, cuide que no se me enfríe mi caldo” (p. 161). Al regresar, Chonita no le cobró por la comida y lo bendijo. Mirando la calle por la que desapareció Elías Acosta, concluye: “—Por allí se fueron —decía, levantando su brazo prieto y calloso, Chonita, la madrecita de Elías Acosta y de tantos otros” (p. 161). Es importante, después de esta cita, reflexionar sobre el lugar desde el que esas mujeres ven la Revolución y cómo se involucran en el cuidado de los otros. Por sí solos, los diálogos entre los personajes dejan ver el intercambio simbólico de “madre” e “hijo”, el cual otorga un nivel de respeto a Chonita y a las mujeres que se reúnen a contar historias, a las que cuidan y alimentan a los soldados del bando político que consideran es el adecuado.

El papel de los personajes femeninos que nutren a otros está, por tanto, presente en esa representación literaria de la Revolución.

También se enfrentan a peligros derivados de su postura ante los hechos sociales. Así lo deja ver la narradora: “¿Volverán en abril? ¿Volverán en mayo? Esta vez se quedó uno, todavía no lo levantan. Lo recogerá el carro de la basura. Nosotros no lo podemos hacer, nos matarían los carranzas” (p. 162). La narración culmina con ““¡Pero ellos volverán en abril o en mayo!”, dicen todavía las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte” (p. 162), con lo que la autora destaca el papel de los personajes femeninos no solo en su relato, sino también en el entorno de la Revolución. Su narradora los califica de “buenas e ingenuas mujeres del Norte”.

En *Las manos de mamá* Nellie Campobello también menciona este acto de cuidado y de maternar mediante la comida: “Nosotros solo teníamos a Mamá. Ella solo tenía nuestras bocas hambrientas, sin razonamientos, sin corazón”.³⁹ Aunque pareciera que, debido a la diferencia de los contextos de esta cita y el relato “Las mujeres del Norte” distan mucho uno de otro, la realidad es que ambos exponen inequívocamente el papel social de cuidado que se le ha otorgado a la mujer en México y que podría correlacionarse con otras mujeres y contextos socioculturales.

En conclusión, en este capítulo es posible reconocer y resignificar a los personajes femeninos que son protagonistas y las diferentes expresiones de las focalizaciones con las que son abordados. Mediante el análisis de los personajes de “Nacha Ceniceros”, “Por un beso”, “El General Rueda” y “Las mujeres del Norte”, se visualiza, respectivamente, a los

³⁹ Campobello, N. (2016). *Obra reunida*. Segunda edición. México, Fondo de Cultura Económica, p. 178.

personajes femeninos como un modelo de ruptura del ideal femenino en plena Revolución Mexicana. Son víctimas de la violencia que se convierte en tema cotidiano y arrasador, del que simplemente buscan sobrevivir, o bien, vivir en mejores condiciones. También se mostró la posibilidad de narrar desde la niñez las vivencias propias hasta reafirmarlas bajo la mirada de la adultez. Y, finalmente, la imagen de las protagonistas como cuidadoras y “madrecitas”, lo que implica materner, el ser figuras de respeto pero al mismo tiempo estar encarceladas en la idea patriarcal de la maternidad y, peor aún, en un ambiente de guerra y violencia. En suma, es claro que esos personajes juegan un papel sustancial en el relato, sin ellas no podría desarrollarse cada anécdota.

Este capítulo abre el panorama hacia una mirada de la sociedad patriarcal reflejada en *Cartucho*, pero lo más relevante es resaltar el papel de los personajes femeninos que, desde diferentes ámbitos, se relacionan con el México de la ficción de los relatos, escriben y denuncian, luchan cuerpo a cuerpo, piden alto a la injusticia, tienen una notable y justificada postura política debido a su contexto, y lo más valioso, son protagonistas en estos relatos y en la proyección simbólica que de esto se desprende.

CAPÍTULO 3

En este capítulo se examinarán los personajes femeninos secundarios en los relatos “El Kirilí”, “El coronel Bustillos”, “Bartolo de Santiago”, “Agustín García”, “El jefe de las armas los mandó fusilar”, “Las águilas verdes” y “Los heridos de Pancho Villa”. Como se verá, los títulos se refieren, en su mayoría, a uno o más personajes masculinos, sin embargo, a continuación quedará claro que los personajes femeninos secundarios son cruciales, imprescindibles, en la construcción de esas historias.

El primer relato, “El Kirilí” está escrito en pretérito, mayormente en tercera persona y por momentos cambia a primera persona. La focalización es externa, ya que no se entra en los pensamientos de ningún personaje y todo lo que se narra son sucesos desde una mirada exterior. En cuanto al tiempo en el relato, el inicio es *ab ovo* ya que se describe el personaje al inicio para llegar a narrar un acontecimiento en la vida de Kirilí, quien, —según las notas de Josebe Martínez en la edición de *Cartucho* de editorial Cátedra, en la publicación de 1934— llevaba por nombre Isidro Gardea.⁴⁰ Esto se suprimió en la edición de 1940, quedando como en el relato actual. En el texto, el protagonista estaba enamorado de una joven apodada Chagua. Es descrito en función de su personalidad osada y atrevida: “Kirilí, siempre que había un combate, daba muchas pasadas por la [calle] Segunda del Rayo, para

⁴⁰ Campobello, N. (2019). *Cartucho, Relatos de la lucha en el Norte de México*. (J. Martínez, Ed.). Madrid, Cátedra, p. 163.

que lo vieran tirar balazos” (p. 52).⁴¹ Su osadía es remarcada cuando al personaje se le avisa que se acerca el enemigo y él no lo cree, entonces le disparan y cae muerto.

Una vez que se observan rasgos de la personalidad del Kirilí mediante sus acciones, es posible sumarle el significado de una pistola como símbolo: “Los sueños de armas son reveladores de conflictos interiores. La forma de ciertas armas precisa la naturaleza del conflicto. ‘Por ejemplo, el psicoanálisis ve en la mayor parte de las armas un símbolo sexual... La designación del órgano masculino es la más clara, cuando se trata de pistolas y revólveres, que aparecen en los sueños como un signo de tensión sexual psicológica’”.⁴² Esto quiere decir que simbólicamente las armas son relacionadas con el poder y con el órgano sexual masculino, debido a su figura fálica. Esta información reafirma que la imagen del Kirilí disparando en la calle La Segunda del Rayo está ahí para mostrar su poder y su masculinidad incuestionable, no solo ante el enemigo, sino ante la sociedad en general.

El personaje se interrelaciona con dos figuras femeninas, su madre y su novia, que resienten su ausencia en forma trágica: “Chagua se vistió de luto y poco tiempo después se hizo mujer de la calle. Doña Magdalena, que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer, lo llora todos los días allá en un rincón de su casa, en Chihuahua. Pero el Kirilí se quedó dentro del agua enfriando su cuerpo y apretando, entre los tejidos de su carne porosa, unas balas que lo quemaron” (p. 52). Magdalena, la madre, amaba y admiraba la valentía de su hijo. Se le muestra con los estragos del tiempo y la edad que, irremediablemente, la colocan en una posición de desventaja y desprotección en la sociedad. Chagua, la novia, es una mujer

⁴¹ Frecuentemente se menciona este dato en el libro. Corresponde a la calle donde viven la niña narradora de la historia y su familia.

⁴² Chevalier, *op. cit.*, p. 208.

cuya vida se vio completamente encauzada a la perdición al convertirse en una “mujer de la calle” (p. 54), al quedar desprotegida del seno paterno de su familia y de su pareja.

Lo anterior es importante para comprender el entorno social de los personajes. Es posible llevar a cabo una comparación con el relato “Náufragas”, de la novelista, periodista, ensayista, crítica literaria, poeta, dramaturga y traductora española Emilia Pardo Bazán (1851-1921). A pesar de que Pardo Bazán y Campobello no vivieron en el mismo país ni exactamente en la misma época, sí compartieron la característica de haber plasmado en sus relatos una parte de la realidad de las mujeres.

En “Náufragas” se narra la historia de una madre y sus dos hijas originalmente adineradas, una ya adulta y una pequeña de diez años, ahora llenas de deudas y sin posibilidades de salir adelante, pues el padre de familia —un boticario que falleció de ictericia— las dejó en la quiebra. Las tres “navegan” por la ciudad de Madrid en busca de un trabajo que les dé sustento. En el camino, un boticario pregunta si la hija menor sabe bailar o cantar, pues está la opción de que lo haga en un prostíbulo para entretener o ser objeto de los hombres que pagan por ello; la madre y otra hija se escandalizan y continúan la búsqueda de trabajo. Sin embargo, con las deudas hasta el cuello y sin más alternativas, la hija mayor acepta la propuesta del boticario en un intento porque la menor no tenga que hacerlo. El relato concluyó así:

Una tarde pasaron por delante de la droguería. ¡Debía tener peto el droguero! ¡Quién como él!

—¿Por qué no entramos? —arriesgó la madre.

—Vamos a ver... si nos vuelve a hablar de la colocación... —balbució la hija. Y, con un gesto doloroso, añadió:

—En todas partes se puede ser buena...⁴³

⁴³ Pardo Bazán, E. (2020). *Insolación y otros relatos*. España, RBA Coleccionables, pp.181-182.

Es posible encontrar similitudes entre los destinos de la madre y la novia del Kirilí, Chagua, y el de las protagonistas de “Náufragas”, todas en un medio hostil en donde si no cuentan con dinero, clase social, estatus o el cobijo protector de un hombre o del seno patriarcal, no pueden desarrollarse en la sociedad ni mucho menos subsistir de una manera segura. En el caso de Chagua y la hermana mayor del relato “Náufragas”, ambas tienen que exponer su cuerpo en un medio que las sexualiza, objetiviza y cosifica para convertirlas en producto para el entretenimiento masculino. Y estas dos realidades de los personajes femeninos de ambas historias, convergen, aunque estén a un continente de distancia, en situaciones sociales e históricas distintas.

Para ahondar un poco más en la situación de estos personajes secundarios femeninos, es posible recurrir a uno de los conceptos que propone Marcela Lagarde y de los Ríos en *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. En esa investigación establece que está muy generalizado un punto de vista donde la mujer que actúa desde el erotismo se convierte en lo que la cultura patriarcal denomina como “puta”. Así lo expresa: “su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad (históricamente lograda) de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas”.⁴⁴ Mediante este fragmento es posible contrastar la realidad de los conceptos en los que se encierra tanto a la mujer real como a los personajes femeninos de ficción de “Náufragas” y el “El Kirilí”, que son mujeres que, debido a sus condiciones económicas, se convierten en parte de una categoría donde el

⁴⁴ Lagarde y de los Ríos, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Siglo Veintiuno Editores, p. 25.

patriarcado encarcela y controla a las mujeres. Para concluir, la vida de estos personajes secundarios femeninos es el reflejo de las condiciones de vida de las mujeres reales.

Otro relato es “El coronel Bustillos”, el cual está narrado en pretérito y en su mayor parte, en tercera persona con una focalización externa, en donde se describen eventos que les suceden a los personajes. Después, la narración cambia a la primera persona; de esta forma la narradora expresa su punto de vista: “yo creo que él mismo fue el que le tiró el balazo” (p. 53), se convierte en testigo de los hechos y finalmente toma una posición protagónica. El inicio del relato es *ab ovo*, (se desarrolla de forma lineal y cronológicamente) ya que la historia comienza por una introducción de dónde nació el coronel, y sus visitas a Parral y a la casa de la narradora, para posteriormente mencionar el momento en que Bustillos habla con Mamá.

Cuenta la historia del coronel Bustillos, que visitaba a Mamá y disfrutaba de hacerla enojar cuando hablaban de Francisco Villa, a quien él “no odiaba [...] pero nunca le gustaba oír que lo elogiaran” (p. 53). Por esa razón al nombrar “Pancho Villa” a un palomo que peleaba con las demás aves y encontrarlo muerto un día, aceptó que lo desplumaran y cocinaran; después de un tiempo, Mamá contó que el general le preguntó “¿quién habrá matado a su Pancho Villa?” (p. 53), pero tanto ella como la narradora sospechaban que él mismo había matado al palomo como parte de su debate de ideas políticas.

En ese relato es primordial analizar dos aspectos del personaje de Mamá. Por una parte, el respeto que le es mostrado, no solo ahí, sino de algunos otros pasajes que analizo a lo largo de esta tesis, en donde los hombres que la conocen muestran hacia ella una actitud de atención y de cortesía, es por ello que es considerado un personaje redondo. Por otra, el que ella tenga una postura política de la que habla abiertamente y esto la lleva a ser

contemplada en el debate; aunque pudiera parecer que la manera en que aborda el tema es mediante bromas, es escuchada. Bustillos, por ejemplo, no logra convencerla de cuestionar a Villa y prefiere matarlo simbólicamente a través del palomo.

En la segunda parte del libro *Nellie Campobello con Francisco Villa* se habla de la postura política de Nellie Campobello y cómo es que cuando se publicó *Cartucho* no fue bien recibida por los medios culturales del país por su carga política, por buscar reivindicar a sus héroes y heroínas de la Revolución. En este sentido cabe señalar que en su artículo “Perfiles de Villa” (1932) publicado en *Revista de Revistas* la escritora “definió claramente [su] posición [...] frente a los historiadores oficialistas detractores de su héroe, quienes actuaban por consigna de la nueva clase gobernante”.⁴⁵ Mamá y la narradora, como personajes de ficción dentro de *Cartucho*, compartían las mismas ideas políticas villistas, tal como se refleja en “El coronel Bustillos”, donde Mamá acaricia y estima a uno de los palomos que posee, porque por su bravura será llamado “Pancho Villa” y cuando lo encuentra muerto, lamenta la pérdida. Entonces es viable contemplar al palomo como una metáfora de lo peligroso que era tener una ideología política diferente a la del resto, pues se corría el riesgo de convertirse en un preso político o, en el peor y más común de los casos, ser asesinado. Además, es importante resaltar el simbolismo del palomo: “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. Ésta es la significación de las aves en el taoísmo, donde los Inmortales toman figuras de pájaros para significar la ligereza, la liberación de la pesadez

⁴⁵ García Rufino, F., Vargas Valdez, J. (2023). *Nellie Campobello con Francisco Villa*. Durango, Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED), Instituto de Cultura del Estado de Durango (ICED), Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), p. 44.

terrenal.”⁴⁶ Es así como se establece una relación entre la imagen de Villa y el palomo, debido a que Mamá y la narradora eran simpatizantes de la imagen política de Francisco Villa.

En el relato “Bartolo de Santiago”, también escrito en pretérito, se narra desde la perspectiva de una tercera persona que después se desplaza hacia la primera. La focalización empleada en este relato es nuevamente externa, ya que, aunque se hace uso de la primera persona para narrar, ésta cuenta desde una perspectiva general que abarca a todos los personajes que aparecen en la historia, sin entrar en sus pensamientos. En cuanto al tiempo del relato, tiene un inicio *ab ovo*, ya que comienza contando datos de Bartolo, y un desarrollo lineal al narrar los acontecimientos de manera cronológica. Cuenta un hecho en la vida de Bartolo: por haber asesinado al hombre del que su hermana Marina estaba enamorada, huyó y optó por convertirse en soldado. Se describe que “Decía que si su hermana se había huido era porque era piedra suelta. ‘Le maté al primero para que se busque otro. Rodará, siendo lo que más quise en mi vida’” (p. 55). Luego, Bartolo pretendió a Ana y ella lo aceptó como novio por miedo. Paralelamente, él refiere insistentemente que ya no quería encontrarse a su hermana, porque era lo que más quería en su vida. La otra parte de la anécdota a la que se llega mediante el preámbulo consiste en que, un día, llegó Marina de Santiago a visitar a Ana y a la narradora para preguntarles sobre su hermano. Ana le cuenta a Marina que mataron a balazos a Bartolo en Chihuahua, en tanto que la narradora culmina afirmando: “La hermana lo quería mucho, era muy bonita, tenía muchos enamorados. Bartolo dijo que iba a matarle a todos los hombres que anduvieran tras ella” (p. 56).

⁴⁶ Chevalier, *op. cit.*, p. 231.

Este relato es importante dividirlo en dos partes para analizar el papel de cada personaje femenino en la historia, cómo se desenvuelven en su entorno y la relación entre ellos. Así, se puede comenzar a hablar de Marina de Santiago, la hermana de Bartolo, que tuvo que vivir una parte de su vida sin amor filial o de pareja, porque su hermano mató a uno de sus pretendientes, y no solo eso, sino que amenazaba con matar a cualquier hombre que estuviera cerca de ella. Incluso se consideraba su dueño por el simple hecho de ser su hermano y odiar que llevara una vida que él no aprobaba. Después, otro personaje femenino en el relato es Ana, la novia de Santiago que aceptó estar con él por miedo, no porque ella realmente lo quisiera. En la historia es considerada propiedad de Bartolo al igual que Marina.

Otra vez es posible comparar los personajes femeninos de “Bartolo de Santiago” con los de un relato de Emilia Pardo Bazán, titulado “Feminista”. Ahí la protagonista se encuentra en un matrimonio asfixiante y con la idea socialmente aceptada de que, por ser mujer, les pertenece a los hombres que la rodean. Comienza cuando el personaje protagonista, que es también la narradora, se entera de la historia de una pareja: el día después de su boda, el esposo le pide a la esposa que se ponga sus pantalones por un momento, su intención es burlarse de ella y mostrarle, mediante una metáfora, su “superioridad”: “He querido que te pongas los pantalones en este momento señalado para que sepas, querida Clotilde, que en toda tu vida volverás a ponértelos. Que los he de llevar yo, Dios mediante, a cada hora y cada día, todo el tiempo que dure nuestra unión, y ojalá sea muchos años, en santa paz, amén. Ya lo sabes. Puedes quitártelos”.⁴⁷

⁴⁷ Pardo Bazán, *op. cit.*, pp. 186-187.

Después de esa escena, la narradora afirma que la esposa “vivió sumisa y callada”.⁴⁸ Sin embargo, el paso del tiempo llevó a Nicolás, el marido, a padecer enfermedades y necesitar cuidados. Es en esta condición de su esposo cuando Clotilde decide hacerlo usar sus enaguas para decirle que las usaría lo que le restaba de vida ya que ella iba a cuidar de él. Con todo ello, es destacable que los personajes femeninos secundarios de “Bartolo de Santiago” y de “Feminista” se encuentran atrapados siendo propiedad de personajes masculinos machistas que las consideran meros objetos que se pueden poseer, aunque en el cuento de la española el final permite a Clotilde redimirse devolviéndole la “broma” a su esposo.

Lo anterior recuerda a Marcela Lagarde y de Los Ríos cuando cita a Franca Basaglia en *Los cautiverios de las mujeres*:

Si la mujer es naturaleza, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual ella no es dueña porque solo existe como objeto para otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación. ¿Y qué tipo de relación puede haber entre una expropiación y la naturaleza? ¿Se trata del cuerpo natural, o del cuerpo históricamente determinado?⁴⁹

Esta cita, si bien habla sobre una mirada antropológica del cuerpo femenino y su objetivación, aquí puede servir también para contemplar una visión más amplia en cuanto a los personajes secundarios femeninos que se analizan. Marina, Ana y Clotilde se ven inmersas en una cultura machista que las obliga a considerar ciertos caminos como los únicos y correctos para subsistir. Finalmente, es importante resaltar a estos personajes secundarios vitales en las historias, ya que cuando Bartolo fallece, Marina es la que intenta buscar

⁴⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁹ Lagarde, *Los cautiverios...*, p. 25.

información sobre él, preservar su memoria, y Ana es, como en la mayoría de los casos, la mujer que se queda al cuidado tal como lo hace Clotilde.

Es importante recalcar que el espacio en donde se reúnen los personajes femeninos para hablar de Bartolo es la casa de Ana. Es un ambiente seguro en donde les es posible compartir historias y experiencias sobre sus vidas, y reflexiones sobre los estragos que la Revolución ha dejado en ellas. Es importante retomar el simbolismo de la casa como un ambiente en donde se encuentra refugio y protección, una especie de seno materno y, por tanto, lugar propicio para que los personajes femeninos compartan sus emociones o sentimientos de manera profunda, sobre todo en comparación con el silencio al que las obligan los hombres en otros escenarios, donde ellas deben obedecer, no opinar.

“Agustín García” es un relato que se narra en tercera persona, aunque la narradora es quien presencia las anécdotas y les da voz al escribirlas. Sin embargo, la historia de un personaje secundario femenino es la que se busca resaltar. La focalización es externa al carecer de acceso a los pensamientos de alguno de los personajes. El inicio temporal de la historia es *ab ovo* y el desarrollo de la historia es lineal. La primera parte del relato habla sobre la forma como percibía Mamá a Agustín García, de quien decía “‘Este hombre es peligroso’. No se sabía reír, hablaba poco, veía mucho” (p. 57). De ahí que, cuando ella escucha una serenata de Agustín se asuste y tema por su sobrina Irene. Dos dos noches después, le dice a ésta que se vaya por la azotea hasta llegar a casa de su amiga Rosita y así lo hace. De repente, la tropa de Agustín García comienza a rodear la casa y entra con engaños, alegando poseer una orden oficial dada por su general. Poco después llega el general villista Agustín García, con mentiras, consigue pasar un tiempo en casa de Mamá para esperar la oportunidad de llevarse a Irene. La historia concluye con el general cantando: “Prieta

orgullosa, no te vuelvo a ver la cara” (p. 58) y conformándose con la guitarra, un cigarro y una taza de café, ya que no pudo encontrar a la muchacha.

Esta historia y “Por un beso” (relato que forma parte del capítulo anterior de esta tesis), cuentan hechos comunes durante la Revolución: uno de ellos es secuestrar o, como se dice en los relatos, “robar” mujeres, como si de objetos se trataran. En el relato ese intento se ve frustrado gracias a Mamá, que logra detectar a tiempo las intenciones de Agustín García, hombre que, como se indicó, le inspiraba miedo. Si bien el texto lleva por título el nombre de un personaje masculino, la historia gira en torno a los personajes femeninos que consiguen anticipar e impedir el secuestro de Irene y evitan que eso le depara un futuro incierto. Esto conforma, nuevamente, una manera de ver la casa como un lugar de refugio, aunque no sea la propia y tengan que recurrir a la ayuda de una vecina. Este desplazamiento: lo central como secundario y lo periférico como lo sustancial es una constante en los relatos de la autora.

En “El jefe de las armas los mandó fusilar” se emplea un narrador en tercera persona y las acciones se cuentan en pretérito, sin embargo, más adelante se hace uso del tiempo presente para hablar de un hecho que continúa sucediendo: “Allá en la [calle] Segunda del Rayo *eran* las diez de la noche, un tropel se acerca. *Vienen* unas sombras en pedazos y luego hechas una comitiva pasan frente a la puerta” (p. 110). El tipo de focalización es externa, ya que la voz narrativa no entra en los pensamientos de los personajes, solo cuenta la anécdota refiriendo sus acciones.⁵⁰ El relato comienza *in media res* debido a que no hay una introducción de los personajes en su entorno y va directo a describir el fusilamiento, también

⁵⁰ Pimentel, *op. cit.*, p. 100.

tiene un desarrollo lineal, ya que se narran los acontecimientos cronológicamente. La importancia de los personajes femeninos secundarios radica aquí en que gracias a sus acciones el relato concluye, ya que es uno de esos personajes el que toma acción ante lo que le sucede a su esposo y otros hombres que mueren: se encarga de darles sepultura.

Efectivamente, la historia habla sobre tres reos —uno de ellos, Herlindo Rodríguez— destinados a ser fusilados en la noche, lo que ellos, tristes y derrotados, aceptan. En un momento dado se refiere que se escucharon las descargas y murieron, sin que en el relato se explique el motivo de su sentencia. Después, la esposa de uno de los fusilados va a Parral para darles sepultura a todos. Ahí aparece ese personaje femenino para aportar algo a la historia, ya que no solamente es la encargada de recoger lo que la Revolución le ha quitado, sino también de tomar un papel de autoridad: “mandó sacar los cuerpos, los vio mucho rato, luego ordenó cajas para los tres, monumentos para los tres, y mandó que cerraran las tres tumbas con una reja de hierro” (p. 110). De ahí que el camposantero opinara que, gracias a esa mujer, aquellos señores habían tenido suerte. Ella es un personaje que cumple un papel primordial al tomar lo que le permite un entorno de guerra y violencia, y hacer con ello lo que cree correcto: enterrar con el debido respeto a su esposo y a los demás hombres que lucharon y perecieron con él. La determinación del personaje es de interés para el análisis porque no solamente toma la decisión de ir a buscar a su esposo, darle un entierro digno (a él y a los otros hombres en un entorno de guerra, en el que otros fallecidos no corrían con la misma suerte), sino que las palabras con las que se describen sus acciones (“mandó”, “ordenó”) muestran entereza, poderío económico y no temor o fragilidad.

Un símbolo importante a resaltar en “El jefe de las armas los mandó fusilar” es la tumba y su significado:

C. G. Jung relaciona la tumba con el arquetipo femenino, como todo lo que envuelve o enlaza. Es el lugar de la seguridad, del nacimiento, del crecimiento y de la dulzura; la tumba es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara; pero es también el abismo donde el ser se sume en tinieblas pasajeras e ineluctables. La madre, y sus símbolos, es a la vez amante y terrible.⁵¹

Es posible comparar esto con la intervención del personaje femenino que, si bien no se menciona su nombre o alguna característica física o emocional que lo identifique, organizó las exequias de su esposo fusilado y los otros dos hombres. Como se menciona, el simbolismo de la tumba está relacionado con el arquetipo femenino cuyas características son: ser un lugar de seguridad, dulzura, nacimiento, en donde se crea una metamorfosis o renacimiento y también un abismo con aspectos incomprensibles. En conclusión, la figura del personaje femenino que les da entierro a esos hombres del relato está directamente relacionada con la figura de la tumba, al compartir con este elemento las características mencionadas anteriormente.

“Las águilas verdes”, por otra parte, está narrado del mismo modo que el relato anterior, en tercera persona y en pretérito. La focalización es externa, pues igualmente carece de un acercamiento a los pensamientos o sentimientos de los personajes. El relato inicia *in media res*, ya que la acción por la que fusilan al protagonista comienza desde el principio. Narra la historia de Perfecto Olivas, quien es engañado por Adán Galindo; éste le pide que, para probar su buena puntería, le dispare a un hombre que se distingue a lo lejos. Al hacerlo, Perfecto es acusado del asesinato de un anciano y de “robarse” a una muchacha, sin que le sea permitido defenderse de tales acusaciones. Es fusilado y, una vez concluida esta línea de acción, la viuda de Perfecto cobra protagonismo, siendo su participación el verdadero

⁵¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 1602.

trasfondo del relato: “La mujer del muerto aprisionaba, llorando, los últimos centavos que el prisionero le dio; Felipa Madriles dijo ‘que se los iba a comer de pan con sus hijos’” (p. 112). Igual que en el relato anterior (“El jefe de las armas los mandó fusilar”), el personaje femenino asume aquí las fatídicas consecuencias de las acciones viscerales de los hombres en un entorno bélico y violento.

Es importante resaltar el papel de los personajes secundarios femeninos en “Las águilas verdes” y “El jefe de las armas los mandó fusilar”, ya que son las mujeres quienes tienen que hacerse cargo de la supervivencia material (de ellas y de sus hijos) y a su vez, soportar el duelo y las carencias alimentarias y de otros recursos, debido a la Revolución y la violencia que las envuelve.

Otro relato de interés para esta tesis es “Los heridos de Pancho Villa”. Narrado en pretérito y en primera persona del plural, muestra a una narradora testigo que forma parte de los acontecimientos, por lo que es ella quien describe las acciones de su madre. La focalización es interna fija, ya que lo que se narra se limita a la percepción de la narradora. El inicio del relato es *ab ovo* y su desarrollo lineal. Cuenta la historia del destino que sufrirían los heridos atendidos en un hospital que Villa mandó hacer, cuando los carrancistas llegaron a Coahuila. Eran tantos los heridos que nadie quería cuidarlos, entonces Mamá pidió ayuda a las monjas del Hospital de Jesús y “así fueron llegando señoras y señoritas” (p. 119). Se refiere a que las voluntarias como ella se ofrecieron para cuidar a los heridos que habían peleado a lado de Villa. Después, la narradora describe cómo cura Mamá a catorce enfermos mientras ella le detenía la bandeja con los instrumentos y añade: “Mamá era muy condolida de la gente que sufría” (p. 119).

Más adelante narra el arribo de los carrancistas a Parral y la forma en que la gente huye con lo que puede, mientras Mamá se muestra angustiada por el destino de los heridos: “llorando por la suerte que les esperaba [...], anduvo personalmente hasta pagando gente para que le ayudaran a salvar a aquellos hombres trasladándolos al Hospital de Jesús, de las monjitas de Parral” (p. 120). Así es como consigue ayudar a algunos; otros son atrapados por los carrancistas, son arrojados sobre un carro para caballos y mueren. Entonces asoma la postura política de la autora a través de la voz de su narradora, quien afirma que: “[los carrancistas] 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” (p. 121).

Con este fragmento es posible contemplar el papel de Mamá al luchar por salvar la vida de los enfermos en un ambiente completamente contrastante con sus intenciones, un lugar violento, peligroso y donde la muerte y la guerra son parte del día a día. Además, en el relato se muestra cierto nivel de respeto deferente que el personaje alcanza incluso entre el bando contrario, pues, en la estación de policía es interrogada para que explique por qué llevó a los villistas al hospital y si los conocía, a lo que respondió que eran heridos y necesitaban cuidado, y afirmó no conocerlos. Los carrancistas sabían que mentía, pero la dejaron ir. Se le cuestiona por sus actos, pero no se le castiga. ¿La perdonan por ser mujer, por ser una buena persona, por mostrarse firme ante esos hombres? En función de lo que ocurre en ese y otros relatos, parece una mezcla de los tres elementos. Además, tanto Mamá como las otras mujeres que cuidan a los heridos (incluidas las monjas) son el sostén de la anécdota ya que

gracias a ellas, que hicieron una labor altruista, aquellos hombres logran sanar o continuar vivos unos días más hasta la llegada de los carrancistas.

Es de utilidad recordar que Marcela Lagarde y de Los Ríos identifica a las monjas como otro de los cautiverios de las mujeres:

Las monjas son mujeres que no procrean ni se vinculan a los otros a partir del servicio erótico. Sin embargo, esta mutilación encuentra realización social y religiosa: las monjas no tienen hijos ni cónyuges, pero son madres universales y establecen el vínculo conyugal sublimado con el poder divino. Ésta es la forma específica en que realizan su feminidad. [...] las mujeres como seres que renuncian al protagonismo y al beneficio directo de sus acciones, para darlas y darse a otros.⁵²

Es indispensable comparar el papel que juegan los personajes femeninos en este relato en su entorno, con el concepto propuesto por Lagarde y de Los Ríos, cómo es que su rol es de ayudar y entregar sus acciones al beneficio, protección y cuidado de otros, priorizando, en este caso, a los hombres enfermos que se encontraban en condiciones deplorables. El reconocer a Mamá como una figura de cuidado y protección no solo para su entorno familiar, sino para otras personas, es contemplar a un personaje fuerte, que si bien se encuentra en más de un cautiverio (físico o en el que culturalmente se le asigna), también es un sostén que lleva a cabo soluciones en momentos complejos.

Retomemos este fragmento del relato: “Mamá me dijo que le detuviera una bandejita, ya iba a curar; ahorita le tocó un muslo; apestaba la herida; la exprimía y le salían ríos de pus; el hombre temblaba y le sudaba la frente; Mamá dijo que hasta que no le saliera sangre no lo dejaba; salió la sangre y luego le pusieron un algodón mojado en un frasco y lo vendaron”. Ahora podemos pensarlo a la luz de la definición de la sangre como símbolo, según el diccionario Chevalier: “La sangre es considerada por algunos pueblos como el

⁵² Lagarde y De los Ríos, *Los cautiverios...*, pp. 39-40.

vehículo del alma; lo que explicaría, según Frazer, los ritos de sacrificio, en los cuales se toma gran cuidado en no dejar que la sangre de la víctima se derrame sobre el suelo (rito de las islas Salomón, en FRAG, 1, p. 358)".⁵³

A través de esta comparación es posible observar que la sangre es vida y sacrificio; a su vez, la curación de una herida simboliza el poder sobre la vida y la muerte. Es así como Mamá tiene el papel de cuidar y que esté en sus manos la posibilidad de que los hombres que están heridos de gravedad puedan sobrevivir o no. Es contrastante ver el entorno en que los hombres están desamparados esperando la muerte inminente y, por otra parte, ver a personajes como Mamá y otras mujeres que cargan en sus manos la vida de los demás.

Finalmente, hay que reconocer que los personajes femeninos de todos los relatos comentados en el presente capítulo tienen un impacto en las historias donde aparecen en segundo plano. Son quienes realizan acciones que ayudan a otros personajes a sanar, como en "Los heridos de Pancho Villa"; contribuyen a que tengan un entierro luego de una muerte violenta e injusta, como es el caso de "El jefe de las armas los mandó fusilar" y "Las águilas verdes"; permiten evitar tragedias, como es el caso de la anécdota de "Agustín García"; o bien, hacen posible visibilizar el destino de los personajes femeninos secundarios de "El Kirilí" y, con ello, denuncian la situación subordinada de las mujeres reales que inspiraron las historias contadas.

⁵³ Chevalier, *op. cit.*, p. 1409.

CAPÍTULO 4

En este último capítulo se analizará al personaje femenino narrador en los relatos donde se muestran situaciones que le afectan directamente. Principalmente, se buscará resaltar la voz narrativa del personaje-narrador Nellie y las vivencias que adquiere a lo largo de su estancia en Parral, Chihuahua, lugar donde es testigo de conflictos bélicos en plena Revolución Mexicana. Para eso se eligieron los relatos “Cuatro soldados sin 30-30”, “La sentencia de Babis”, “El muerto”, “Mugre”, “El centinela del mesón del Águila”, “Las tripas del general Sobarzo”, “Desde una ventana”, “La Camisa gris”, “Los tres meses de Gloriecita” y “Mi hermano y su baraja”.

En la introducción de *Cartucho* publicada por editorial Cátedra se habla sobre ciertas fechas claves para identificar cuándo pudo presenciar la escritora Nellie Campobello los acontecimientos descritos en sus relatos: “Según consta en los libros de la iglesia de Villa Ocampo, estado de Durango, Francisca Luna (Nellie Campobello), nació el 7 de noviembre de 1900, pero esto no se supo hasta 1991, cuando llevaba muerta algunos años, porque toda su vida mantuvo que había nacido en 1909: bonita fecha, en vísperas de la Revolución”.⁵⁴ Es decir que sólo se supo la fecha verdadera del nacimiento de Campobello años después de su muerte. Esto es crucial porque después, en la misma “Introducción”, se explica que ella y su familia se mudaron a Parral, estado de Chihuahua, en 1908. Ahora bien, el comienzo de la

⁵⁴ Campobello, *Cartucho, Relatos de la lucha en el Norte de México* (J. Martínez, Ed.), pp. 14-15.

Revolución Mexicana ocurrió a finales de 1910, aunque es importante contemplar que hubo un periodo anterior de mucha tensión en que el acontecimiento se encontraba en sus albores. Con base en las fechas identificadas en la edición mencionada, Nellie Campobello tenía tan solo ocho años cuando se mudó a Parral y diez años cuando explotó la Revolución. La primera edición de *Cartucho* data de 1931, así, aún si consideramos la hipótesis de que la autora comenzó a esbozar algunos de los relatos durante su infancia (de lo cual no existen pruebas), es evidente que, siendo adulta, editó el texto enfatizando los rasgos propios de la perspectiva de una niña. Dicho de otra forma: no se trata del libro de una niña, sino de una adulta que reconstruye una mirada infantil a partir de hechos que, según se indicará a continuación, dice haber presenciado.

Habiendo analizado con anterioridad algunos relatos de *Cartucho* es indudable el carácter autobiográfico que Nellie Campobello entremezcla con la ficción. Es el caso del nombre de la narradora (“Nellie”), el de su hermana menor (“Gloriecita”) y los puntos de vista políticos que suscribe explícita o implícitamente a favor de Francisco Villa y en contra de Venustiano Carranza. Y, si bien es difícil analizar con precisión la cantidad de una (autobiografía) y otra cosa (ficción literaria), a partir de lo comentado en los capítulos previos parece claro que conocer algunos aspectos biográficos ayuda a comprender una importante dimensión de los personajes femeninos del libro, en este caso a la narradora y su relación con lo que la rodea. Tal afirmación, además, se relaciona con la versión de la propia autora en relación con el origen de lo contado. Así es, en la última parte de sus *Obras reunidas*, en la sección “Prólogo a mis libros”, la autora hace referencia a la escritura de *Cartucho*: “Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver

hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas”.⁵⁵

Ahora bien, hay que definir el entorno y ver cómo es que ayuda a explicar al personaje. Luz Aurora Pimentel considera que el espacio físico y social donde sucede un relato cumple la función de ser marco y sostén, ya que es indispensable para la acción.

Después, ella explica que:

El entorno tiene entonces un valor sintético, pero también analítico, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste.⁵⁶

Tener este concepto claro, ayudará más adelante en este capítulo a entender la relación entre el personaje y sus circunstancias específicas. Incluso, permitirá identificar lo que lleva a los personajes femeninos y, en particular, al que lleva la voz narrativa, a tomar decisiones y relacionarse de una forma específica entre sí.

En “Cuatro soldados sin 30-30” la narradora es un personaje. Se emplea una focalización interna fija para describir lo que sucede en su entorno, lo que siente y piensa. A su vez, mediante sus pensamientos y emociones crea una relación entre ella y el personaje de Rafael, que hace que la focalización interna sea vital para contar la historia, ya que refleja de manera más amplia la conexión que se quiere describir. Está escrito en pretérito y en primera persona. El relato inicia *in media res* y en el desarrollo se narran los acontecimientos de manera cronológica.

⁵⁵ Campobello, *Obra reunida*, p. 347.

⁵⁶ Pimentel, *op. cit.*, p. 79.

El relato comienza con la descripción de un hombre y con este fragmento es posible conocer que él y la narradora son amigos: “Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales” (p. 63). La niña-narradora le muestra sus muñecas, pero en la sonrisa del hombre había hambre, entonces le ofrece unas gorditas de harina y él se presenta: “yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de la Iguana” (p. 63). La narradora amplía la descripción, indicando que aquel es un hombre demacrado y pobre, lo que la conduce a pensar que lleva puestos los pantalones de un muerto. Pasa un tiempo. Después de un combate en Parral pasan cuatro soldados frente a su casa, dicen que llevan consigo al único muerto del cerro de La Iguana y la niña-narradora remata de esta forma la historia: “Me quedé sin voz, con los ojos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto” (p. 63).

En este relato se observa la reacción de la narradora sobre la vida y la muerte de las personas con las que se relaciona. Cómo es que haber conocido y creado un breve vínculo con Rafael, la llevaría más adelante a sufrir por su muerte y corroborar esta idea de que desde tiempo antes de morir ya portaba los pantalones de un muerto. Esto se refiere a las implicaciones de la Revolución, el vivir en un entorno precario, no solo sin alimentos, sino sin muchas de las necesidades básicas satisfechas. Pero también muestra a la niña-narradora como un ser compasivo con quienes la rodean.

“La sentencia de Babis”, por otra parte, está escrito en pretérito y, del mismo modo que en el relato anterior, se usa una focalización interna fija debido a que se narra desde el ángulo de percepción de un personaje que en este caso es, una vez más, Nellie. El relato comienza *in media res* y continúa de manera cronológica. Con mirada tierna describe su amistad con Babis, quien trabaja en una tienda japonesa y le regala dulces: “era mi amigo.

Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas” (p. 77). Babis le cuenta que siempre había querido participar en la guerra (aunque solo era un muchacho) y usar pantalones verdes, ella le responde que lo van a matar porque su cara lo dice. En efecto, un mes después, un soldado cuenta que Braulio (Babis) peleó a su lado, aunque se mostró asustadizo, —la narradora se molesta y piensa: “Babis no era miedoso, [pues] robaba los dulces para mí” (p. 77). El soldado añade que a Braulio y a otros prisioneros los enemigos los rociaron con petróleo y les prendieron fuego. El informante se aleja “llevándose los gritos de Babis en sus orejas” (p. 78).

El relato anterior es posible compararlo con “Cuatro soldados sin 30-30”, ya que ambos cuentan anécdotas sobre cómo la narradora se hace amiga de hombres adultos que participan en la lucha armada en Parral y mueren de maneras muy violentas. Y, aunque eso ocurre en su cotidianidad, la niña-narradora lo resiente. Adicionalmente, es importante destacar cómo Babis se refería a ella como una niña que podía pelear y era fuerte, por eso la quería; Nellie, por su parte, dice que lo considera su amigo. Ambos crean un vínculo mediante el intercambio de dulces y al pasar tiempo juntos. Cuando todo termina, ella se muestra herida porque el soldado dice que Babis era cobarde, pero ante los ojos de una niña, él era su amigo y era alguien valiente.

El relato “El muerto” está narrado en pretérito, escrito en primera persona y con una focalización interna fija. El relato inicia *in media res*, ya que la narradora nos sitúa en pleno enfrentamiento. No hay una contextualización previa de personajes ni causas y tiene un desarrollo cronológico. La narradora comienza hablando de un enfrentamiento armado frente a su casa, durante la madrugada: el Kirilí luchaba contra los carrancistas. Las balas pasaban

frente a la puerta de la casa de Nellie, quien opina: “a mí me pareció muy bonito; luego luego quise asomarme para ver cómo peleaba el Kirilí” (p. 79). Pese a la preocupación de Mamá, la narradora y su hermana “ansiosas, [querían] ver caer a los hombres; [imaginaban] la calle regada de muertos. Los balazos seguían y más sosegados. [...saltaron] a una ventana [y abrieron] los ojos en interrogación” (p. 79). Después menciona que estuvieron buscando muertos cuando, de pronto, salió un hombre de la esquina en donde estaba el Kirilí, con una sola pierna y la cara pálida. Su hermana dijo que se veía muy amarillo y la narradora respondió que se veía así por el ansia de la muerte. Finalmente, cuando el hombre atravesó la calle de camino a la esquina de los carrancistas, se escuchó una ráfaga de tiros. Al “mochito” lo encontraron después tirado en el piso. Y remata así: “A pesar de todo, aquel fusilado no era un vivo, el hombre mocho que pasó frente a la casa ya estaba muerto” (p. 80).

Es posible analizar este relato desde la perspectiva de lo que la narradora ve y piensa, aunque también mediante el diálogo de su hermana, a través de los cuales se logra contemplar lo que ambas niñas están observando a través de una ventana. Cabe traer a colación otra de las clasificaciones de los cautiverios de las mujeres propuestas por Marcela Lagarde y de los Ríos, quien explica que:

Las presas concretan la prisión genérica de todas, tanto material como subjetivamente: la casa es presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital. El extremo del encierro cautivo es vivido por las presas, objetivamente reaprisionadas por las instituciones del poder. Sus delitos son atentados que tienen una impronta genérica específica; su prisión es ejemplar y pedagógica de las demás.⁵⁷

Con este fragmento es posible relacionar cómo es que los personajes (la narradora y su hermana) se encuentran, de algún modo, en un cautiverio que les es impuesto por la guerra.

⁵⁷ Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios...*, p. 40.

Sin embargo, hay que recalcar que aunque se encuentran dentro de la casa, les es posible observar desde un espacio en el que no corren un peligro físico, es decir, la ventana. Es importante reconocer que el espacio en el que se encuentran tiene una dualidad. Por una parte, es un lugar en donde están hasta cierto punto fuera del peligro de las balas, de los enfrentamientos, entonces es un lugar en donde están, de alguna manera, alejadas y confinadas obligatoriamente por la guerra. Asimismo, es un lugar en donde, gracias a esa posición, les es posible observar, escuchar e incluso participar en primera fila en todo lo que acontece en la Revolución y es así como la narradora logra describirlo.

En “Puertas y ventanas de la casa en Mango Street: escritura y memoria en una novela de Sandra Cisneros” de Leticia Romero Chumacero se ahonda sobre la palabra “ventanera” y se le define, en la cultura española, como un adjetivo despectivo que califica a las mujeres que “no saben estar en su sitio”. Sin embargo, la autora resalta que el encierro también es una posición de ventaja para los que observan los acontecimientos de primera mano a través de la ventana: “[...] es provocadora porque recupera un aspecto fértil en medio de una experiencia usualmente considerada castrante”.⁵⁸

Otro punto importante es contemplar cómo es que la narradora se dispuso a darle voz a sus vivencias, pensamientos y sentimientos personales a través de la escritura literaria y lo que eso aportó a nuestro conocimiento e interpretación de los hechos bélicos. Según Nattie Golubov, la crítica literaria feminista definió la lectura de la literatura escrita por mujeres como una vía para: “contribuir a la transformación radical de las relaciones sociales [...] una

⁵⁸ Romero Chumacero, L. “Puertas y ventanas de la casa en Mango Street: escritura y memoria de una novela de Sandra Cisneros”, *Confluencia, revista hispánica de cultura y literatura*. University of Northern Colorado, p. 46.

forma de praxis política que vinculaba la reflexión teórica con el activismo, por lo que pretendía contribuir a la transformación de la subjetividad misma, de la conciencia, como punto de partida para el cambio social, cultural y político”.⁵⁹ Esta apreciación ayuda a resaltar el significado de la literatura escrita por mujeres, en este caso, la de Nellie Campobello, ya que ello contribuye a reflexionar sobre el papel de la narradora en los relatos que componen este capítulo. Tiene un gran valor dentro de la literatura mexicana no solo por ser una de las pocas autoras que escribieron sobre la Revolución, sino por plasmar personajes femeninos que participan desde diferentes perspectivas; personajes principales, secundarios y una narradora en primera persona, con focalizaciones que van desde lo externo hasta una interna fija o variable, con todo lo cual la escritora aportó la mirada femenina sobre un acontecimiento crucial para la historia contemporánea de México. Y la aportación se centra en que ella, a diferencia de los narradores más famosos de ese periodo, atendió las circunstancias propias de las mujeres. Eso se observa en los siguientes casos.

“Mugre” está escrito en pretérito y la voz de la narradora es en primera persona, por lo tanto, la focalización es interna fija. El inicio del relato es *ab ovo* y tiene un desarrollo lineal y cronológico. Comienza contando la historia de José Díaz, nuevamente desde la mirada infantil. Dice que su tía Toña y otras mujeres estaban enamoradas de él, quien cambiaba todos los días de traje, tenía un auto y odiaba el sol. La narradora aprueba esto último: “yo nunca hubiera casado a mi princesa con un hombre prieto” (p. 81). Tras un combate entre villistas y carrancistas donde los primeros lograron salvar su cuartel, Mamá busca a su hijo de trece años, al que ella apoda el Siete. En el camino encuentra a otro niño:

⁵⁹ Goluvob, *op. cit.*, pp. 18-19.

“Cuando ella lo volteó, vimos que era un muchachito cualquiera, tenía un ojo abierto y las manos ‘engarruñadas’ sobre el caballo, yo creo que no tenía mamá” (p. 82). Más adelante ven a unos hombres quemados debajo del kiosco y la banqueta llena de carrancistas muertos, además, hallan un bulto; al verlo bien la narradora se percata de que era José Díaz, el que enamoró a todas esas mujeres, pero no a su muñeca: “No, no, él nunca fue el novio de Pitaflorida, mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca rio con él” (p. 83).

En “Mugre” se observa una situación similar a las de “Cuatro soldados sin 30-30” y “La sentencia de Babis”, porque la narradora se vuelve amiga (o los admira) de hombres que, debido a la guerra, pierden la vida. Toda esta interacción entre ella y los personajes masculinos con los que entabla amistad sucede con la inocencia de la infancia de por medio. Sin embargo, hay más puntos importantes que observar en los personajes. Por ejemplo, a pesar de que José Díaz es un hombre encantador, apuesto, incluso adinerado, no se logra salvar de la Revolución y tiene un final funesto. Además, es contrastante la forma como la narradora hace una historia de amor entre su muñeca y aquel hombre atractivo del que todas las mujeres de su calle gustan. Y, en la búsqueda de un hijo de Mamá, que se menciona que tiene trece años, es impactante que hayan encontrado el cuerpo de José Díaz, en circunstancias en que la narradora, con dolor, asegura que no es el hombre que ella conocía.

“El centinela del mesón del Águila” está narrado en primera persona del plural, sin embargo, eso se puede contemplar hasta el final. Al comienzo, parece que la voz narrativa es de alguien que sabe muchos detalles del evento que describe. Debido a que al final del relato se hace uso de una primera persona del plural (nosotros) la focalización interna se convierte en variable. El inicio del relato es *in media res* ya que comienza directamente con una

descripción de la posada e inmediatamente sitúa al lector en medio de la acción. Refiere que el Mesón del Águila es sucio por fuera y por dentro y que pareciera que “tiene el aspecto de un animal echado en las patas delanteras y que abre el hocico” (p. 84). El lugar es custodiado por un centinela mientras los demás soldados duermen; cuando él no escucha a los carrancistas acercarse, recibe un balazo en la sien. La voz narrativa indica que era un muerto “bonito” porque le habían cruzado las manos, pero algunos lo miraban con rencor porque no fue capaz de dar el aviso de peligro a toda la tropa. Dentro del mesón había trescientos cuerpos de personas fusiladas, todos con aspecto de alguien que es sorprendido y luego asesinado. Pese a lo impresionante de la escena, ella reflexiona: “nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural” (p. 85). Este cambio en la voz narrativa es interesante porque al decir “nuestros” probablemente hable de ella (la narradora) y de su hermana, quien, al igual que ella, era una niña.

Aquel acontecimiento es significativo porque representa la forma en que la narradora observa el mundo, de una manera distinta a la de los adultos. Adriana Azucena Rodríguez explica en *Character/Carácter, el personaje literario* qué es lo que hace “humano” al personaje literario (al que considera un conjunto de enunciados):

los procesos y estados mentales que operan de tal manera que el lector logre relacionar e identificar con los propios; así como el escritor llega a manifestar esa relación con su personaje; esta construcción también contribuye con la perspectiva de la realidad narrada desde la vida interna del personaje, con lo que abre nuevas posibilidades de comprensión de la realidad recreada en el texto literario.⁶⁰

El planteamiento anterior ayuda a explicar la verosimilitud de la niña-narradora de *Cartucho* en su relación con el entorno. Éste es un ambiente de violencia en donde el

⁶⁰ Rodríguez, A. (2022). *Character/Carácter, el personaje literario*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, p. 10.

personaje que narra está expuesto a circunstancias bélicas en forma constante. En el caso de “El centinela del mesón del Águila”, por ejemplo, la narradora afirma que está habituada a ver personas muertas, por lo que encontrar a trescientos hombres asesinados por los carrancistas no es una novedad. Lo que le da notabilidad al relato es cuando la voz de la narradora aparece para decir que eso es habitual y no le provoca mayor escándalo. Por otra parte, a la autora aquello le permite mostrar la bestialidad de los hombres de Carranza y, por contraste, la valentía de los hombres de Villa.

Ahora pasemos a “La tripas del general Sobarzo”, que está narrado en primera persona del plural y en pretérito. Aquí, mediante el uso de un “nosotros”, se comparte lo que piensan la narradora y quien la acompaña, es por ello que se hace uso de una focalización interna variable, ya que se muestra el ángulo de percepción de dos personajes. El relato inicia *in media res* ya que se comienza en medio del asunto, ya que observan las consecuencias de la muerte de Sobarzo. Cuenta la anécdota de cuando la niña-narradora y su hermana, a plena luz del día, presenciaron la caminata de unos soldados que cargaban una bandeja mientras reían y platicaban. Ellas ven en el recipiente algo rosa que consideran “bastante bonito” (p. 88). Las niñas preguntan a los soldados lo qué es. Ellos, tratando de asustarlas, responden que son tripas. La reacción de las niñas es contraria a lo esperado: “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. ‘De mi general Sobarzo —dijo el mismo soldado—, las llevamos a enterrar al camposanto’” (p. 88). En casa comentan lo sucedido y Mamá les cuenta que los villistas no lograron tomar una plaza y Luis Manuel Sobarzo murió durante el enfrentamiento, fue embalsamado y enviado en tren a

Sonora, pero sus tripas se quedaron en Parral. Con el final se comprende el título del relato, en el que aquellos despojos del general eran lo que cargaban los soldados.

En “Las tripas del general Sobarzo” se muestra cómo opera el carácter impredecible de los personajes. Así lo expone Adriana Azucena Rodríguez parafraseando la definición de Mieke Bal: “el personaje proporciona un grado de certidumbre común a los lectores [...] La información que el autor proporciona del personaje establece pautas para predecir sus acciones: Lo predecible también surge de la descripción exterior del personaje: edad, profesión, sexo, factores externos, peculiaridades de la personalidad; también del género del relato y marco de referencia del personaje”.⁶¹ A partir de esto se entiende que la narradora de los relatos que se comentan en este capítulo crea un marco de referencia de lo que siente y piensa del mundo que la rodea. A su vez, hace que el lector no se confíe en lo que debería ser predecible de la niña-narradora y su hermana por ser pequeñas: son niñas que podrían estar inmersas en situaciones acordes a su edad, pero Nellie Campobello consigue que la voz narrativa desborde lo que socialmente se le impone o lo que se espera de una niña pues el ambiente bélico modificó las expectativas.

En seguimiento de lo anterior, el relato “Desde una ventana” puede dividirse en dos partes: la primera, donde se narra en tercera persona gramatical, la segunda cuando se usa la primera persona. El inicio del relato es *in media res*. Inicialmente se habla de una ventana donde dos niñas miran a un grupo de diez soldados que están a punto de fusilar a un hombre que implora por su vida, finalmente disparan y el hombre cae al piso. En la segunda parte del relato se usa la primera persona gramatical para narrar y, por lo tanto, se hace uso de una

⁶¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

focalización interna fija: “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 de mí. Me parecía mío aquel muerto” (p. 91). Después, la narradora-niña describe que en las noches se levantaba a revisar por la ventana que el muerto estuviera ahí: “me gustaba verlo porque parecía tener mucho miedo” (p. 91). Finalmente, ella describe que un día después de comer fue a la ventana para verlo, pero no estaba: “Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa” (p. 91). Esa fijación compasiva con el cadáver sería incomprensible en otro contexto, pero durante un proceso de guerra se entiende porque los muertos en las calles son parte de lo cotidiano para esa niña.

La primera parte del relato tiene la finalidad de contar la anécdota de cómo es que fusilan a ese hombre frente a una ventana porque se usa una focalización externa. Después, en la segunda parte, es cuando la narradora aparece, al ser ella una de las niñas que mira por la ventana aquel acontecimiento, entonces se transforma en un narrador en primera persona del singular. Es importante analizar a la narradora en este segundo fragmento, ya que es un personaje viviendo en un entorno violento en donde abunda la muerte, la sangre y las balas. Ella busca poseer algo (el muerto frente a su casa) de todo lo que le es arrebatado por la Revolución. En este sentido, el personaje infantil afronta la crudeza de la guerra, la muerte, la sangre y la violencia en general mediante “la apropiación” de un cadáver: “Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa”(p. 91) lo que crea una alternativa en donde el personaje puede sobrellevar la tragedia.

En *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1919)*, Leticia Romero Chumacero habla sobre la necesidad de las escritoras de plasmar, denunciar y criticar lo que ocurría a su

alrededor: “Llamadas a reproducir genes y valores, se atrevieron también a producir arte y conocimiento porque, tal como ocurre en cualquier creador que se precie de serlo, y parafraseando a una de ellas, la pluma era para su alma una necesidad”.⁶² La escritura temprana de Campobello podría empatar con la de las escritoras del siglo XIX estudiadas por Romero Chumacero, aunque haya algunos años de diferencia entre ellas. Algo que las iguala es que, tanto las escritoras mexicanas del siglo XIX como Nellie Campobello comparten la característica de producir arte y conocimiento mediante la literatura en México, incluso en ambientes donde no se esperaba que las mujeres escribieran obras artísticas. Entonces comparten la necesidad de plasmar lo que sucede a su alrededor, no sólo a modo de denuncia o registro histórico, sino también de crear arte.

Nuevamente cito a la Dra. Romero Chumacero cuando compara a la protagonista de *La casa en Mango Street*, Esperanza, con la narradora de *Cartucho*, Nellie: “Se trata de dos niñas expuestas a situaciones extremas, acerca de las cuales proporcionan interpretaciones agridulces y alejadas de los modelos infantiles edulcorados y angelicales”.⁶³ Esto refuerza el argumento de que la narradora de *Cartucho* rompe con lo esperado de un personaje que narra desde la niñez (aunque se complementa con una mirada adulta posterior) en un ambiente que le arrebató todo y lo único que le queda es resignificar lo que ve a través de la ventana: los cuerpos y la muerte.

En el siguiente fragmento, también es viable reconocer la importancia de estas voces femeninas infantiles, en este caso, la de *Cartucho* para visualizar la postura desde donde

⁶² Romero Chumacero, L. (2017) *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México 1866-1910)*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, p. 29.

⁶³ Romero Chumacero, L. “Puertas y ventanas...”, p. 41.

narra, como ya se mencionó antes, en un entorno violento y que a su vez, le permite presenciar desde una ventana lo que pasa y eso da pauta a que pueda plasmarlo por medio de la escritura:

Pero, ¿qué podría decir un par de niñas sobre las grandezas y bajezas de un movimiento social mexicano o sobre la estructura patriarcal en un barrio pobre en Estados Unidos? En apariencia, nada importante. Sólo estarían en posición de referir sucesos tan menudos como el aspecto de una calle diariamente repleta de cadáveres expuestos ante los ojos de mujeres que vivieron la Revolución, aunque no eran soldaderas —porque no todas lo fueron—, o de las estrategias de reclusión vigentes aún durante la década en que cuajaron las revoluciones sexual y feminista en Estados Unidos —y que no beneficiaron a todas por igual.⁶⁴

En “La camisa gris”, mediante lo que parece ser una focalización externa, al inicio del relato se narra la historia de Tomás Ornelas, que fue villista pero traicionó al jefe de las armas de Ciudad Juárez y se alió con los carrancistas. El inicio del relato es *in media res*. Villa supo que Ornelas estaba escapando en el cabús de un tren y, cuando lo encuentra, hace que lo bajen para matarlo, “unas cuantas balas bien gastadas, le dijo a Mamá una voz que se acercó” (p. 103). La narradora agrega: “los ojos de Mamá detienen la imagen del hombre que al ir cayendo de rodillas se abraza su camisa y regala su vida. Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón” (p. 103), así se cambia a una focalización interna fija al hacer uso de la primera persona, que da al relato un tono de más intimidad y emotividad.

En este relato es posible contemplar la importancia que tienen para la narradora las historias que su madre le cuenta y, a su vez, ella plasma en los relatos que cree importante transmitir. Se observan algunas posturas políticas, por ejemplo, de la persona que apoya la violenta acción de Villa, al decir que fueron balas “bien gastadas” las que se usaron para fusilar a Ornelas. Mamá es testigo de todo esto, aunque en realidad no se sabe qué piensa de

⁶⁴ Romero Chumacero, L. “Puertas y ventanas...”, p. 41.

lo sucedido, pero quizá pueda entenderse que comparte ese punto de vista porque mira con buenos ojos lo que Villa hace durante la Revolución.

“Los tres meses de Gloriecita” está escrito en pretérito y tercera persona. Tiene un inicio *ab ovo*. A diferencia de los relatos anteriores, esta historia no tiene ningún fragmento narrado en primera persona. Sin embargo, tomando en cuenta el conjunto de relatos como una unidad, Mamá es un personaje recurrente desde la mirada de la autora: “*Mamá* contaba que al oír los culatazos” (p. 122), así pues, nuevamente recurre a la focalización externa. La voz narrativa cuenta que Parral está sitiado y que Francisco Villa y sus hombres resisten. Se oyen rumores por el pueblo: “Matan. Saquean. Se roban las mujeres. Queman las casas...” (p. 122). Debido a esto, la gente le envía recursos de todo tipo a Villa y sus tropas para evitar la llegada de los bandidos y todo lo que se rumora de ellos (que son violentos, brutales, destructivos). Después, Villa y sus hombres pasan por la calle Segunda del Rayo y una vecina sale de su casa para darle un rifle. Cuando anochece se escucha el grito de “¡Viva Villa!”, pero los enemigos ya entraron en el pueblo y comienzan a saquearlo. Se disponen a tirar la puerta de la casa de las protagonistas cuando Mamá, asustada, les pide que paren y abre; a continuación la voz narrativa explica: “Ella corrió desesperada a donde estaba Gloriecita, que tenía tres meses. Al verla con su muchachita abrazada, se la quitaron besándola, haciéndole cariños; se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita” (pp. 122-123).

Como en cada uno de los relatos, la autora centra la acción de la lucha armada en los personajes masculinos, pero son los femeninos —y en particular la voz narrativa— quienes dan un punto de giro y significado más hondo a las historias. Los hombres que entran a saquear la casa en “Los tres meses de Gloriecita”, de pronto se ven “desarmados”, extasiados

por la pequeña niña a quién se pasan de unos brazos a otros, enternecidos, como una especie de pausa a la violencia antes de irse de nuevo a la batalla. Cabe observar, adicionalmente, que en este relato la hermana de la niña-narradora es todavía una bebé de brazos, lo que hace notar que la ubicación temporal de los relatos de *Cartucho* no es siempre la misma; basta recordar que en otros casos ambas niñas, Nellie y Gloriecita están asomadas a la ventana, interactuando con otros personajes.

“Mi hermano y su baraja” tiene un inicio *in media res*, es un texto narrativo que se puede dividir en dos partes. La primera, donde mediante una focalización externa se muestran los hechos desde una mirada muy cercana a ellos, aunque no es posible saber los pensamientos de los personajes, pues únicamente hay diálogos y acciones de ellos. La segunda, donde se cambia a una narración en primera persona del plural, lo que convierte el tipo de narración en una focalización interna variable. El relato comienza con la aprehensión del hijo de Mamá que, bajo las órdenes de su jefe de las armas, exigía la muerte de varios hombres. Mamá busca por todos los medios salvarlo: “Me voy al cuartel general, porque me fusilan a mi hijo. Virgen del Socorro, mi hijo” (p. 124). La niña-narradora que, además, es hermana del muchacho detenido, resiente su propia situación: “yo iba detrás de ella y a veces podía trotar a su lado, ella no me agarró ni una sola vez la mano [...] ella, en su nerviosidad, me aventaba la mano, parecía que yo le atrasaba el paso y ni siquiera volteaba a verme” (p. 124). Con esa reflexión es que se consigue ver lo que siente y cómo es que percibe a Mamá, tan lejana a ella, cuya única prioridad es salvar a su hijo de la muerte que se aproxima.

Ya en el cuartel, el jefe de las armas asegura que el muchacho sabe la ubicación de Perfecto Ruacho que, a su vez, conoce la ubicación del general Villa. Mamá le asegura que no es así y pide verlo; ya junto a él, lo protege para que no vea ni sea visto durante las escenas

de fusilamiento que ocurren a unos pasos de ahí: “tapaba con las lonas a su hijo y se quedaba ingravida” (p. 125). Es así como consigue mantenerlo un tiempo con vida. Finalmente, el Chapo Marcelino la reconoce y se escandaliza por la presencia de Mamá, así que le consigue una orden firmada para sacar a su hijo del cuartel y llevárselo, después de lo cual la madre y su hija —la niña-narradora— acuden a la iglesia a dar gracias, mientras se topan en el camino con casi treinta presos a punto de ser fusilados.

En ese último relato se aprecia una voz narrativa particularmente descriptiva de la zozobra de Mamá y de la tensión dramática por el posible fusilamiento de su hijo. La personaje-narradora se mantiene fielmente en segundo plano, focalizando la anécdota en la preocupación de Mamá (protagonista), sin embargo, desde esa mirada silenciosa, la narradora es quien da sentido a los acontecimientos y el afortunado desenlace. Al final del relato se centra en una acción casi intrascendente, pero que describe una constante de los hombres en *Cartucho*, indiferencia y el vivir el día a día de la lucha armada sin grandes reflexiones, como agresores o como agredidos: “(mi hermano) Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oros, su obsesión. Ahora, ¿dónde está?” (p. 126).

En conclusión, es significativo para este análisis considerar el papel que juega la voz narrativa en los relatos comentados en este capítulo, ya que muestra una concepción de México en la época de la Revolución, de la vida, la muerte y todo lo que conlleva que la narradora haya sido una niña cuando observa y posteriormente plasma estas imágenes. En “Cuatro soldados sin 30-30”, “La sentencia de Babis” y “Mugre” la niña de la voz narrativa vive una amistad, crea un vínculo o simplemente admira a personajes masculinos adultos que tienen finales sombríos. Luego, en “El muerto” y “Desde una ventana” se entremezcla la visión de la narradora sobre el mundo visto desde una ventana e idea de pertenencia que

encuentra tras la defunción de ciertos hombres, después de todo lo que le es arrebatado por la violencia. “El centinela del mesón del Águila” y “Las tripas del general Sobarzo” comparten que la narradora, bajo su mirada de niña, plantea la cotidianidad de la muerte y que, aunque observa todo con una corta edad, expone cierta sabiduría ante la rudeza de la Revolución y sus consecuencias. Después, describe una historia que su madre le cuenta, en donde se muestra a dos personajes masculinos en una disputa que resulta en la muerte de uno de ellos en “La camisa gris” y de esa manera hace que el lector conozca algunas de las historias que Mamá enumera, además de la impresión que causan en la narradora. Finalmente, en “Los tres meses de Gloriecita” y “Mi hermano y su baraja” expone historias donde la narradora presencia de manera directa o indirecta los acontecimientos y expresa sus sentimientos respecto a lo que pasa a su alrededor: en el caso del primer relato, se cuenta cómo es que la ternura de su hermana pequeña la salva a ella, a Mamá y a sus hermanos de la violencia de los ataques carrancistas, en el segundo, es palpable la admiración y respeto que otros personajes tienen por Mamá, lo que representa en la comunidad y cómo es que gracias a ello, consigue salvar a uno de sus hijos del fusilamiento.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis se han analizado 21 de los 56 relatos que componen el libro *Cartucho*, de Nellie Campobello, a partir de tres categorías que funcionan como eje de esta investigación: personajes femeninos principales, personajes femeninos secundarios y voz narrativa femenina. Dicho análisis parte de elementos de narratología, con énfasis en la teoría de la focalización de Gérard Genette, tomando como referencia *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* a la teórica Luz Aurora Pimentel. Esto nos ayuda a comprender el papel de los personajes femeninos, el cómo se relacionan en su entorno ficticio, las acciones que llevan a cabo, cómo son percibidos por los demás personajes (femeninos y masculinos), las decisiones que toman, y lo que sienten y piensan. En pocas palabras: se trata de decisiones de técnica narrativa que colocan en primer plano a las presencias femeninas, lo cual es una aportación de la escritora a la narrativa sobre la Revolución mexicana.

En el primer capítulo de esta tesis se investigó lo que se ha escrito sobre la obra de Nellie Campobello en el ámbito de la literatura, pero también en el de la danza, en el que ella y su hermana Gloria Campobello estuvieron inmersas. Finalmente, se llegó a la conclusión de que los trabajos en donde se habla de su literatura se centran en *Cartucho* desde una perspectiva historiográfica, de análisis literario, o examinando el libro desde una perspectiva propia de la antropología.

En el segundo capítulo se pudo contrastar la imagen de los personajes femeninos de *Cartucho* con los de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, encontrando una marcada diferenciación en cuanto a tratamiento. En Azuela aparecen como mujeres pasivas y receptoras del comportamiento patriarcal masculino, y en Campobello como protagonistas; así, nos es posible encontrar en *Cartucho* las posturas de ellas ante los acontecimientos y sus pensamientos y sentimientos ante la adversidad. En el mismo capítulo se concluye que la construcción de los personajes femeninos de Campobello revela una visión y postura de rasgos feministas, en contraposición con el comportamiento de los personajes masculinos y el entorno social. Por ejemplo, un personaje que hoy podría considerarse feminista es Nacha Ceniceros, porque representa lo disruptivo, ya que sus acciones, decisiones y creencias salen de lo que se establece para un personaje femenino que se desenvuelve en el contexto de la Revolución mexicana.

Una herramienta clave para comprender la narrativa de la autora, ha sido el manejo que hace de las distintas focalizaciones (según Genette), esto es el acceso a la conciencia de los personajes, lo cual conlleva a que el lector se sienta dentro de la historia. A su vez, con la focalización externa, Campobello establece el escenario y circunstancias en las que los personajes se involucran en los acontecimientos. Por último, con la focalización interna (fija y variable), la autora consigue revelar los sentimientos más íntimos de los personajes femeninos, creando en consecuencia una relación entre estos y el lector. Esto muestra un manejo depurado y consciente de la técnica narrativa.

En el Capítulo 3 se analizaron los personajes femeninos secundarios y su importancia en los relatos. Se encontró que, a pesar de que la mayoría de las focalizaciones usadas en estas historias son externas y, por lo tanto, no se tiene una cercanía con los pensamientos ni

sentimientos de uno o varios personajes, se logra reconocer que los personajes femeninos tienen una importancia capital dentro de la trama. Es gracias a ellos que se resuelven las problemáticas mediante actos que solucionan o asumen las consecuencias de los actos de los personajes masculinos, cuyo papel suele estar circunscrito a la violencia cotidiana y que solo se permiten mostrar brevemente sus emociones cuando se relacionan con la niña-narradora. También se observa que esos personajes femeninos cumplen un papel de cuidado y sostén para los demás personajes, y que mediante la ayuda a los necesitados crean un espacio de sanación para el ambiente violento en el que se desenvuelven.

Del capítulo cuatro se desprenden importantes conclusiones sobre el tratamiento que la autora da a los personajes femeninos en el marco de la Revolución mexicana. Su voz narrativa infantil ofrece una perspectiva única de la lucha armada, combinando la inocencia con la crudeza de la violencia cotidiana. Campobello construye un personaje deliberadamente autobiográfico, en quien confluyen memoria y ficción, haciendo de su experiencia un testimonio literario único, en contraposición con la mirada de narradores como Mariano Azuela, a quien citamos anteriormente por ser una de las plumas paradigmáticas del periodo.

Además, el uso de la focalización interna fija, analizada en los relatos abordados en ese capítulo permite al lector acceder al mundo emocional de la narradora, lo cual da una mayor comprensión de los acontecimientos vistos desde la subjetividad de los personajes, con la particularidad de que se trata de una voz infantil verosímil e imaginativa. El espacio físico y social determina comportamientos, percepciones y vínculos. La casa y la ventana, por poner un ejemplo, se convierten en metáforas de encierro y observación, marcando el cautiverio y una forma de participación en apariencia pasiva, pero muy reflexiva de las niñas. La muerte, desde luego y gracias al contexto de los hechos narrados, es un elemento

constante. Está normalizada en la cotidianidad, lo cual consta en relatos como “El centinela del mesón del Águila”, donde el centinela muere de un tiro en la sien por quedarse dormido, y luego la niña lo ve como un muerto “bonito”, porque le cruzaron las manos —acto que refleja una anónima piedad—, mientras que para sus compañeros de armas sólo merece rencor porque puso en peligro a toda la tropa.

El punto de vista infantil rompe toda la lógica adulta, pues la narradora niña interpreta la violencia con curiosidad, con un afecto muy espontáneo e incluso con deseo de algo que podríamos llamar “apropiación simbólica” (como pasa con el muerto fuera de su casa al que le toma cariño). En contraste, los adultos, y en especial los hombres, se limitan a vivir la confrontación trágica y sanguinaria como algo necesario, casi automático y con la arbitrariedad propia de un hecho de guerra.

En resumen, podemos concluir que la obra de Campobello tiene un carácter testimonial y político, desde una mirada femenina y de infancia combinada con adultez, desafiando las narrativas masculinas de la Revolución mexicana vistas en otros autores, casi siempre centradas en el comportamiento belicoso del hombre, a veces heroico y a veces cobarde, así como de mujeres pasivas y sufridas. La narradora y su hermana Gloriecita permiten evidenciar la evolución del conflicto armado y sus efectos, pues aparecen en los relatos en distintas etapas de su niñez. *Cartucho*, en conjunto, revela la escritura de Nellie Campobello como una forma de resistencia, testimonio y brillante creación artística. En definitiva, la autora transforma el dolor en literatura y otorga un carácter especial a los personajes femeninos: auténtico, amoroso, protagónico y reflexivo, rompiendo con estereotipos impuestos por una visión patriarcal que también suele plasmarse en la literatura y que lo hizo constantemente en la narrativa revolucionaria.

El análisis de *Cartucho* en la presente tesis ha sido para mí una aportación encaminada a visibilizar la literatura escrita por mujeres, en cuanto a su dimensión narrativa, pero también simbólica e ideológica, en este caso a través de la obra de Nellie Campobello. Hice uso de la teoría de la focalización de Gérard Genette para poder analizar los personajes femeninos, cómo es que una u otra focalización aporta ciertas características que enriquecen la historia. También, mediante definiciones como “feminismo”, “género” y posturas antropológicas relacionadas con la forma en que son concebidas las mujeres como grupo social, conseguí remarcar la importancia de los personajes femeninos contruidos por Campobello sin importar el papel que juegan en los relatos, ya sean personajes principales, secundarios o siendo la propia voz narrativa. En posteriores investigaciones me gustaría ahondar en el análisis narratológico completo, no solo con hincapié en la figura femenina, sino en la construcción de los personajes masculinos de la obra, y enriquecerlo para que contribuya al estudio de la literatura escrita por Nellie Campobello en forma particular, y en el estudio de la escritura de las mexicanas en general.

REFERENCIAS

- Antonio, E. (2018) *Lo político en la literatura: Nellie Campobello*. Tesis para obtener el grado académico de Licenciada en Ciencias Políticas y Administración Pública, UNAM. Repositorio UNAM.
- Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires. Marymar.
- Arroyo, A. (2016) “Nellie Campobello: memoria y escritura”. *Revista UAEMEX*. Número 92. pp 39-47.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI Editores.
- Bidault, S. (2013). *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Campobello, N. (2000). *Cartucho, Relatos de Lucha en el Norte de México*. México, Ediciones Era.
- _____ (2016). *Obra reunida*. Segunda Edición. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2019). *Cartucho, Relatos de la lucha en el Norte de México* (J. Martínez, Ed.). Madrid, Ediciones Cátedra.
- Carrillo, V. (2016). “Masculinidad, violencia y poder: El género como herramienta de análisis en *Los de abajo*”. *Vuelo Libre. Revista de Historia*, número 4. pp. 55-66.
- Castro, M. (2020). “Representaciones de la masculinidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Literatura mexicana*. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex>.

- Cuamatzin Nieves, G. (2016). “Nellie Campobello: Una mirada femenina sobre la Revolución Mexicana en *Cartucho*”. En M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González, & E. Esteban Bernabé (Coords.), *Mujeres de letras: Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* pp. 321-337.
- Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. España, Herder.
- Esparza, P. (2015). *Biografía comentada de Nellie Campobello*. Tesina para obtener el grado académico de Licenciada en Historia. UNAM. Repositorio UNAM
- Fiallega, R. (2002). *Nellie Campobello: poeta, bailarina y loca*. Tesis para obtener el grado académico de Licenciada en Comunicación. UNAM. Repositorio UNAM.
- García, C. (2000). *Nellie. El caso Campobello*. México, Ediciones Cal y Arena.
- García, N. (2018). *Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de Cartucho de Nellie Campobello*, Hasta no verte Jesús Mío de Elena Poniatowska y Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza. Tesis para obtener el Doctorado en Literatura Hispánica. El Colegio de México.
- García Rufino, F., Vargas Valdez, J. (2023). *Nellie Campobello con Francisco Villa*. México. Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED), Instituto de Cultura del Estado de Durango (ICED), Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM).
- Goluvob, N. (2012). *La crítica literaria feminista*. México, UNAM.
- Jiménez, E. (2021). “Nellie Campobello, una aproximación historiográfica”, en *Revista Interpretos*. pp. 59-81.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2023). *Género y feminismo, desarrollo humano y democracia*. México, Siglo Veintiuno Editores.

- _____ (2015). *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Siglo Veintiuno Editores.
- Matthews. I. (1997). *Nellie Campobello, La centaura del Norte*. México, Ediciones Cal y Arena.
- Ramírez, M. (2018). “*Edición crítica de Cartucho* Relatos de la lucha en el norte de México de Nellie Campobello.” Tesis para obtener el grado académico de Maestría en Letras Mexicanas. UNAM. Repositorio UNAM.
- Ramírez, M. (2009). “La poética de Nellie Campobello en *Cartucho*: imágenes de la guerra y de la infancia.” Tesis para obtener el grado académico de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. Repositorio UNAM.
- Rodríguez, A. (2022). *Carácter/Carácter, el personaje literario*. México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Rodríguez, B. (1996) *La obra narrativa de Nellie Campobello (Génesis, modificaciones y recepción*. Tesis para obtener el grado académico de Doctorado en Letras Mexicanas. UNAM. Repositorio UNAM.
- Rodríguez, Z., (2014). “Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos”. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, V (39), pp. 252-260.
- Romero Chumacero, L. (2017). *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México 1866-1910)*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- _____ (2009). “Puertas y ventanas de la casa en Mango Street: escritura y memoria de una novela de Sandra Cisneros”, *Confluencia, revista hispánica de cultura y literatura*. University of Northern Colorado, Número 23, pp. 41-46.

Rosas Lopátegui, P. (2023). *Nellie y Gloria Campobello, el fuego de la creación*. México, Gedisa.

_____ (2023). *Nellie y Gloria Campobello, el fuego de la creación continúa*. México, Gedisa.

Olivera, M. (2012). *Dos visiones literarias sobre la mujer en la novela de la Revolución mexicana. Cartucho de Nellie Campobello y Los de abajo de Mariano Azuela*. Tesina para obtener el grado académico de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. Repositorio UNAM.

Pardo Bazán, E. (2020). *Insolación y otros relatos*. Madrid, RBA Coleccionables.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno Editores.

Tuñón, J. (2011). *Voces a las mujeres, Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

* * *