

**UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA**

Escuela de Artes y Humanidades

Departamento de Literatura

**UDLAP**®

**De balazos y botones: espacio y género en la narrativa de Nellie Campobello**

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores, presenta la  
estudiante

**Karin Adriana Jung Jiménez**

**171683**

**Literatura**

**Director: Gabriel Wolfson Reyes**

San Andrés Cholula, Puebla.

otoño 2024

Hoja de firmas

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores, presenta la  
estudiante **Karin Adriana Jung Jiménez, 171683**

**Director de la tesis**

---

Gabriel Wolfson Reyes

**Presidente**

---

Enrique Ajuria Ibarra

**Secretario**

---

Miriam Yvon Márquez Barragán

*A las memorias olvidadas,  
esas que el libro sacó del encierro.*

## Agradecimientos

Mantengo una deuda infinita con mis padres: Karl Jung y Adriana Jiménez, quienes han sido mi inspiración, guía y apoyo en todo momento. Un beso en el presente y un abrazo al futuro, sin importar el lugar. Parte de mi núcleo: mi nana Salomé, cuya paciencia y amor me han acompañado en todas mis aventuras. A los tres les agradezco el haberme impulsado a llegar hasta aquí y, sobre todo, el que nunca dudaran de mí.

A mi mejor amiga Nazareth Rosas quien me ha visto llorar, escuchado gritar, acompañado en mis desvelos y consolado en mis momentos de mayor incertidumbre. Gracias por ser mi ancla y lugar seguro. Vivamos sin arrepentimientos.

A mi familia, quienes me han amado desde el primer momento y aceptado a pesar de todos mis errores, sobre todo mis abuelos, Alicia y Fermín, y mis primas, Lucero y Julieta. Gracias por cuidarme, enseñarme y abrazarme siempre con su gran calidez.

A mis literatas: Gabriela Mulia, Keren Serés, Luz Solís y Reyna García. En mi corazón las llevo como una nueva familia. Gracias por todos los aprendizajes y momentos que me han dado; sin ustedes este proyecto no existiría.

A mis artistas y compañeros de desvelos: Claudia Ramírez, Antonella Sinisi, Andrea Celeste, Luk y Carlos. Ansío el momento de abrazarlos para agradecer todo su cariño.

A mis profesores, quienes me han guiado para llegar a este momento de mi vida: Pilar Martínez, Enrique Ajuria, Clemencia Corte, Martín Sánchez Camargo y, sobre todo, a mi asesor Gabriel Wolfson, pues este proyecto lleva grabado todo su esfuerzo y dedicación. Sus clases y consejos son parte fundamental de mi vida.

Por último, a ese lado mío que pronto espero conocer, familia a la que ansío abrazar: son el propósito de mi viaje.

# Índice

Introducción .....	6
1. Contexto sociopolítico de la primera mitad del siglo XX.....	12
1.1 Los espacios sociales.....	12
1.2 Lo femenino y lo masculino.....	19
1.3 Femenino y masculino: México en 1920-1930.....	23
1.4 El conflicto literario: afeminamiento de la literatura .....	28
1.5 El concepto de lo revolucionario.....	35
1.6 Conciliación revolucionaria .....	39
2. <i>Cartucho</i> : la escritura fluctuante .....	44
2.1 La Novela de la Revolución.....	44
2.2 Nellie Campobello.....	48
2.3 De la primera a la segunda edición .....	54
2.4 Los espacios en <i>Cartucho</i> .....	59
2.5 El mundo de <i>Cartucho</i> .....	64
2.6 Masculinidades y feminidades en <i>Cartucho</i> .....	66
2.7 La confluencia de géneros.....	74
2.8 La escritura fluctuante de <i>Cartucho</i> .....	80
3. <i>Las manos de mamá</i> : feminización en la escritura .....	87
3.1 De <i>Cartucho</i> a <i>Las manos de mamá</i> .....	87
3.2 Los espacios: ellos y nosotros .....	93
3.3 Lo femenino en <i>Las manos de mamá</i> .....	100
3.3.1 Lo místico .....	101
3.3.2 Naturaleza y ciudad: dos feminidades .....	104
3.4 La feminización.....	107
Costuras entre disparos .....	120
Bibliografía .....	127

## Introducción

Hubo muertos en una libreta verde. Retratos de fusilados, ahorcados, niños, “muertos, muchos muertos” (Campobello, *Las manos de mamá*, 193), dispuestos ahí con la sencillez familiar de quien habla de un viejo conocido; es decir, con respeto, pero con la confianza suficiente para alabar o criticar sin grandilocuencias ni desaires, al menos para la mayoría de personajes. Recuerdos de una niña sobre los últimos años de la Revolución Mexicana: las guerrillas en el norte, grabadas en sus ojos y su lenguaje, brotan de su mano de adulta a través de fragmentos en los que recreó las vivencias de su tierra. Se expresó con prisas, combinando voces, variando sus ritmos e intercalando sensaciones e imágenes, como la memoria le dictaba.

Nellie Campobello escribió después de que la lucha armada hubiera terminado, pero sus ojos se mantenían fijos en Hidalgo del Parral, “donde la vida se quedó detenida en las imágenes de la Revolución” (Campobello, *Cartucho*, 164). Se acercó a los hechos con su voz infantil. Uno puede imaginarla asomándose a la ventana, admirando a los villistas, decepcionada cuando no la dejan ver una batalla o la encierran en su casa, pero al poco rato el malestar se le olvida, la vemos correr a la falda de su madre para adorar su mano y escuchar atenta las historias que llegaban a su hogar. Escondida bajo la mesa, la niña se dedica a capturar con ojos y oídos; en silencio se rodea de distintas voces, cada una con tonos y expresiones propias. Campobello destina su lenguaje a relatar sus años en Chihuahua y Durango, defender a Villa y sus soldados y, sobre todo, recordar a la madre. Su escritura es el espejo de sus vivencias: una literatura con pólvora, local, directa, que recrea la oralidad con la que se nutrió en sus primeros años.

No conocía la obra de Campobello hasta hace dos años. Llegué a ella al indagar sobre el villismo. Lo primero que leí fue este fragmento: “El tren que viene de México a Juárez carga sandías en Santa Rosalía; el general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo, tenían sed, necesitaban las sandías” (148): revolucionarios que, luego de asaltar un tren, se

quedan felices abrazando sus sandías. Su estilo era ritmo y oralidad; una prosa anclada a su pueblo, la tierra roja de Chihuahua extendiéndose de los diálogos a la narración en general, capaz de amarrar al lector con una frase. La escritura de Campobello, como bien señala Margo Glantz, está hecha de balazos (31), tanto por su sonoridad como por su velocidad, concisa y abrumadora, con la que no se avergüenza de mostrar su fascinación ante unas rosadas “tripitas” o de relatar su decepción al no encontrar su calle llena de muertos. No describió su tierra, pero yo podía sentirla: pegada al rostro, como un viejo recuerdo. Decidí no soltarla.

La carrera literaria de Campobello despegó con su segundo libro, *Cartucho* (1931), aunque fue su tercera obra, *Las manos de mamá* (1937), la que le dio renombre en los círculos literarios de su época. Ambas parten de los mismos recuerdos de su infancia y, sin embargo, abren un contrapunto entre la destrucción de la guerra y la ternura materna. Más que contrarios, los dos textos funcionan de forma complementaria; uno recupera vivencias sobre todo del espacio público, mientras otro se concentra en revivir la calidez del mundo privado junto a otros motivos afines a la sensibilidad que, en gran medida, en *Cartucho* debió sacrificarse en favor del discurso villista. La voz, recia al hablar de cintareadas y orejas a medio cortar, en *Las manos de mamá* se afina y edulcora para presentar el mismo mundo, pero desde un tono lírico, delicado, que emula la danza. Y fue principalmente ese cambio de un lenguaje a otro lo que me condujo al trabajo actual.

La hipótesis que da pie a esta investigación es que la *feminización* de la narrativa de Campobello, que ocurrió de su segundo a su tercer libro, se debió, además de la influencia del entorno cercano de la autora, a la transformación del contexto sociopolítico mexicano de los años treinta. Por tanto, en esta tesis voy a analizar y relacionar las dos obras narrativas más conocidas de Nellie Campobello, *Cartucho* y *Las manos de mamá*, con el fin de identificar los principales cambios en su escritura. A partir de la observación y estudio de la representación de los espacios sociales (público/privado, asociados a las nociones de exterior/interior,

respectivamente), así como los conceptos de femenino y masculino, pretendo especular sobre la adaptación de la escritura de Campobello a las nuevas demandas sociopolíticas y personales.

Para lograr este objetivo, se seguirá una estructura que permita contextualizar las obras mismas y delimitar los conceptos desde los cuales se realizará el estudio. Se destinará el primer capítulo a la presentación teórica y temporal de distintos conceptos; para empezar, se traza la distinción de los espacios sociales, al plantear qué se concibe como espacio público y privado y su relación con lo exterior e interior; después, se definen lo femenino y masculino, situándolos en el marco del México posrevolucionario (1920-1930). Dado que será un aspecto fundamental para la concepción de una masculinidad mexicana y para comprender el conflicto literario de 1925, se reflexiona sobre el concepto y la imagen de la Revolución que se buscó erigir durante la reconstrucción del país. El análisis de las obras se llevará a cabo en el segundo y tercer capítulos, comenzando con *Cartucho*. Ahora bien, aunque no está escrito de esta forma, para una mejor explicación al respecto, lo más conveniente es dividir el segundo capítulo en dos partes. La primera mitad corresponde a un planteamiento teórico de las principales características de la Novela de la Revolución —como se suelen clasificar las obras de Campobello— y su función como parte de una nueva literatura nacional, tomando como base la teoría de Luis Arturo Castellanos y el estudio sobre la disputa literaria de 1925 de Víctor Díaz Arciniega. Esto, además de hilarse con la temática del capítulo anterior, permite contextualizar el ambiente literario de la época en el que la autora buscó inscribirse, y será clave para entender parte del enmascaramiento que realiza con su escritura. Después, debido a su tendencia a lo testimonial y autobiográfico, se destinan algunas páginas para hablar sobre su trayectoria literaria, seguidas de una breve exposición de los principales cambios y añadidos en la segunda edición de *Cartucho* (1940) a partir de las investigaciones de Blanca Rodríguez y de Jorge Aguilar Mora, a los que haré referencia en los siguientes apartados, pues permiten observar cómo se modifican las necesidades de la autora entre 1931 y 1940. La segunda mitad



abarca el análisis y discusión de la obra. A partir de la representación de los espacios —primer momento de fluctuación entre géneros—, se observa la distinción entre lo exterior e interior, la distribución de los personajes (a quiénes se destina al espacio privado, a quiénes al público) y la postura de la protagonista hacia los lugares y las personas que los habitan.

Lo esencial del segundo capítulo es observar en *Cartucho* la representación de lo femenino y lo masculino desde la perspectiva infantil, junto a la visión fluctuante de los géneros —menos dicotómica que la postura clásica burguesa—, como parte de la cotidianidad de ese mundo, el pueblo de Hidalgo del Parral de la obra. Inicialmente se analizan por separado los principales motivos de masculinidad y feminidad para, después, ahondar en la adopción de comportamientos que, en un contexto urbano-burgués, se asumirían pertenecientes al género contrario, pero que, para la protagonista, representan una cotidianidad placentera en la que busca inscribirse. Finalmente, se aborda la idea de la infancia como un espacio moldeable que, así como permite la “ausencia de maniqueísmo ideológico y moral” (Aguilar Mora 25) en la narración, diluye la división entre lo femenino y masculino; una práctica que se lleva a la escritura misma, donde Campobello ensaya ciertos elementos que podrían asumirse como parte de una literatura masculina.

El tercer capítulo, centrado en *Las manos de mamá*, se desarrolla a través de un contrapunteo entre las dos obras de Campobello. Comienza con una descripción general del libro y el salto que existe entre la narrativa contundente de *Cartucho* a la prosa lírica de 1937. Después, se analiza la construcción de *Las manos de mamá* como una obra del espacio privado a través de la representación de lo exterior e interior, al tiempo que se presenta la dicotomía ellos/nosotros, la cual funciona como uno de los ejes del texto. Se prosigue con el análisis de los principales motivos femeninos; se los señala como parte de la feminización en la escritura, junto a la contraposición de las dos feminidades que presenta el texto: una próxima a la naturaleza, otra a la civilización. Para terminar, se detallan los principales rasgos formales que

denotan el cambio en el estilo de Campobello, y se especula sobre los motivos que guiaron tal feminización en la escritura.

Años duró en el olvido la imagen de Nellie Campobello. Su faceta de escritora, aunque no pasó desapercibida, en vida no gozó del reconocimiento merecido; casi toda su popularidad provino de su trabajo como bailarina, coreógrafa y directora de la Escuela Nacional de Danza. Su muerte fue atroz, acallada y ocultada por Claudio Fuentes Figueroa y María Cristina Belmont Aguilar, sus supuestos cuidadores (Delgado 7-8). Los textos —pertenecientes a una carrera literaria que se extendió de 1929, cuando publicó sus primeros poemas, a 1960, que recopiló sus obras—<sup>1</sup> se abandonaron. El tiempo y el polvo pasaron sobre su escritura. Si bien hubo una aparición de *Cartucho* y *Las manos de mamá* en la antología de *La novela de la Revolución Mexicana* (1960), de Antonio Castro Leal, no fue hasta 1989 con la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, de Christopher Domínguez, y, sobre todo, gracias al trabajo de Jorge Aguilar Mora, titulada *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990), que se ha buscado recuperar la figura de esta autora, dando pie a una cada vez mayor cantidad de investigaciones y estudios, tanto de su vida como de su literatura.

La mayoría de trabajos suelen concentrarse en *Cartucho*, para hablar de la representación del villismo, la oralidad, la voz infantil y el impacto de tener a una niña como narradora de la violencia revolucionaria. Por su parte, *Las manos de mamá*, menos leído y estudiado, usualmente se utiliza como un complemento para analizar la capacidad creadora incluso en época de guerra, la relación madre-hija, el sentido de identidad y el regionalismo que se forjó en el norte de México o, en un aspecto formal, su composición como novela lírica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En la selección, Campobello sólo presenta cinco libros de los que se presenta como única autora. Tal decisión implicó dejar fuera el texto que escribió junto a su hermana Gloria Campobello, *Ritmos indígenas de México*, publicado en 1940 y que contaba con las ilustraciones de Mauro Rafael Moya.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos al respecto, aunque la mayoría referidos en el trabajo actual, pueden ser “Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello” (2011), de Kristine Vanden Berghe; “Nellie Campobello o la otredad salvaje. Acerca de *Las manos de mamá*” (2017), de Karla Paniagua Ramírez; “Eros y Tanatos: infancia y Revolución en Nellie Campobello” (1996), de Laura Cázares, o “‘*Las manos de mamá*’, de Nellie Campobello, una novela lírica” (2012), de Emma Paola Aguirre Quezada.

En este trabajo busco analizar las obras de Campobello desde una perspectiva un tanto distinta, al explorar la función de los espacios y la forma en que se presentan los roles de género, en *Cartucho* y en *Las manos de mamá*, para entender la transición de una escritura fluctuante entre lo femenino y masculino, a una que se perfila bajo rasgos mayormente femeninos. Sin embargo, cabe mencionar que, entre los aspectos que no se abordarán en esta investigación, se encuentra la representación de las maternidades —imagen constante en ambos textos— como parte de una identidad femenina; tampoco se realizará un estudio detallado de la oralidad o su atenuación en la segunda obra, ni se tratará el posible simbolismo del cuerpo femenino y su función para clasificar a las distintas mujeres en la obra. Estos son, entre otros, temas posibles para un trabajo futuro.

## 1. Contexto sociopolítico de la primera mitad del siglo XX

Cada vez resulta más evidente la relación que existe entre la construcción de identidades, los roles de género y las representaciones artísticas. Además de la función mimética, propuesta por Erich Auerbach, el arte se ha utilizado como medio para interrogar, promover o rechazar distintos comportamientos sociales, según las preocupaciones de las distintas épocas y lugares. Como puede observarse en obras costumbristas o realistas del siglo XIX (*Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, *La Calandria*, de Rafael Delgado, o *Santa*, de Federico Gamboa, por ejemplo), la mayoría de los autores solían concebirse como autoridades morales para designar lo correcto y guiar a sus contemporáneos a un mejor desenvolvimiento en lo público y en lo privado. Y la mayoría de las moralejas se enfocaron en el establecimiento de valores y funciones designados para los hombres y las mujeres que debían asumirse irrefutables en la cotidianidad.

Es importante recordar, no obstante, que gran parte de las costumbres de la vida pública que hoy replicamos son hábitos para la estabilización social y económica que comenzaron a moldearse durante la caída del viejo régimen y el establecimiento de la burguesía como eje de un nuevo orden sociopolítico. Uno de los motivos para tal normalización de conductas, no cuestionadas y legadas de una generación a otra, recae en los significantes casi vacíos en los que nos desenvolvemos como sociedad: términos como “exterior,” “interior,” “femenino” y “masculino,” volubles al momento en que se los use, presentan distintos contenidos. Para el desarrollo de esta tesis, en el presente capítulo se habrán de definir y contextualizar tales términos en el ambiente mexicano de los años 20 y 30 del siglo XX.

### 1.1 Los espacios sociales

Al hablar del espacio, la división más sencilla y aparentemente inherente al entendimiento del plano físico es la de exterior e interior. El primero alude a aquellas zonas al aire libre que

carecen por completo o en gran parte de restricciones sobre la movilidad; el segundo señala el lugar específico, aislado, aun amurallado, que resguarda y esconde a quien se encuentre dentro. En *Sombrillas, sombreros, sombras. De los principios de la arquitectura*, Alejandro Hernández relata cómo los espacios surgen de la interacción humana y de la intención de separar la naturaleza salvaje del sitio humano donde se reunían para refugiarse junto al fuego (31). El concepto de “adentro,” íntimamente ligado a la “interioridad,” no se refiere sólo a un refugio ante el clima: es un límite que se pone entre aquí —“el mundo más o menos controlado y seguro de lo humano” (32)— y allá —“la naturaleza, su incertidumbre y amenaza” (32)—. Se trata, pues, de la confrontación entre espacios; los términos resultan una alusión primeriza al reconocimiento propio, las interacciones con otros y la necesidad de un lugar que brinde seguridad.

La división del espacio en público y privado, aunque sigue la línea anterior, es una construcción moderna que, junto con la idea de familia nuclear y de intimidad, remite a una dicotomía sobre el entorno habitable y las costumbres designadas a cada zona; sobre todo, a las personas destinadas a ocuparlos. Es decir, a partir de noción de la privatización (la consideración de ciertos objetos o lugares como propiedad nuestra, con los que los agentes externos no pueden interactuar sin nuestro consentimiento), y de los roles de género en términos ocupacionales (a quién le corresponde encargarse de determinadas tareas y a quién no), se establece una dialéctica en que lo público —espacio de reconocimiento y mayor movilidad— corresponde a lo masculino, mientras que lo privado —donde predomina la quietud—, a lo femenino.

Esta configuración es resultado de un largo proceso que tuvo como acontecimiento decisivo la Revolución Francesa y el ascenso de la burguesía. Como afirma Michelle Perrot en “Antes y en otros sitios,” capítulo introductorio del cuarto tomo de *Historia de la vida privada*, es con la guerra y la reestructuración de Francia que se “acentúa la definición de las esferas

pública y privada” (19). Mientras que lo público se volvía un espacio de indefensión, a la vista de todos y al alcance del gobierno, lo privado “se había revalorizado hasta convertirse en sinónimo de felicidad. Había adquirido ya un sentido familiar y espacial, a pesar de hallarse aún lejos de haber agotado la diversidad de sus formas de sociabilidad” (19). Se puede decir, entonces, que se refuerza la asociación entre las casas, zonas delimitadas y de propiedad privada, con lo hogareño: un espacio seguro para volverse hacia uno mismo y dejar relativamente de lado las convenciones sociales y reglas estrictas de etiqueta que dirigen de forma rigurosa, quizá mecánica, la convivencia colectiva.

Aunado a esto, el incipiente o, más bien, reconstruido nacionalismo francés luego de la caída de la monarquía se encontró con lo que Lynn Hunt llama “la intensa experiencia que supuso el aumento del espacio público y la politización de la vida cotidiana” (23), lo que remite al momento de expropiación de ciertos espacios como fincas o trozos de bosque anteriormente privados —casi siempre adjudicados a la nobleza—, para volverlos un lugar de convivencia a cargo del Estado<sup>3</sup>. La autora desarrolla la relación entre el aumento de la vida social y política con el retraimiento que, posteriormente, dará pie al individualismo romántico. Sin embargo, “antes de que esto ocurriera [la división de las esferas pública y privada], la vida privada tuvo que soportar el ataque más sistemático que se haya visto jamás en la historia occidental” (23); a raíz de un ambiente de tensión política, se asoció lo privado a conspiraciones y facciones contrarias a la Revolución y al nuevo gobierno. Con la intención de evitar la “aparición de intereses particulares” (24) y a partir de una constante vigilancia hacia el pueblo, se promovió “la necesidad de una ‘publicidad’ que penetrara en todos los lugares” (24), incluso aquellos considerados inaccesibles a lo externo.

---

<sup>3</sup> Para mayor detalle, se recomienda el texto de José García Martín “La expropiación en los juristas castellanos del *ius commune*,” disponible en *Historia de la propiedad: la expropiación* (2012), donde se hace un recorrido historiográfico de la institucionalización de la facultad del Estado sobre la propiedad privada.

Así pues, tomando en cuenta el ambiente sociopolítico en torno de la Revolución Francesa, se puede reconstruir parte del significado que se le dio a los términos público/privado durante el siglo XVIII y parte del XIX. Lo público se relacionó directamente con cuestiones del “Estado o con el servicio al Estado”; lo privado “era definido como aquello que escapaba del control del Estado” (Hunt 23). No obstante, Hunt detecta un efecto contrario cuando los hogares trataron de “mantener los asuntos privados fuera de la esfera pública” (24): con la intención de reflejar “la revolución en acto en el país” (26), se obligó a la mayoría de las personas a tomar un rol activo en la cuestión política incluso cuando estuvieran fuera de la esfera pública. Lentamente las “fronteras entre lo público y lo privado” se fueron desdibujando (24). Ejemplo de tal politización es la vestimenta: en palabras del militar británico John Moore, “una gran sencillez, o más bien pobreza, en el vestir llegó a ser [...] considerada como una indicación de patriotismo” (en Hunt 26).

Decoración de la casa, muebles, lenguaje, juegos infantiles...: lentamente las políticas del Estado —por medio de la publicidad— comenzaron a apropiarse de la vida cotidiana, sus escenarios, su atmósfera, al tiempo que condenaban como traidor a la causa a quien desafiara lo impuesto. A partir de ello, se puede retomar un apunte de Perrot en torno al derecho a la inviolabilidad del domicilio como uno de los fundamentos de la idealización del hogar como un espacio privado y ya no sólo como sitio de residencia. A partir de 1791, la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano* reconoció y respaldó la propiedad privada: ahí no se puede irrumpir, amedrentar ni arrestar al propietario ni a cualquier persona dentro, a menos que se tenga una orden legal y prescrita (Guerrero et al 49-53).<sup>4</sup> Por consiguiente, el derecho a no ser molestado, como también se conoce, se convirtió en una barrera que marcó los límites entre lo privado y lo público. Entonces, al erigir al jefe de familia en dueño casi total de la propiedad,

---

<sup>4</sup> La fuente habla sobre México, pero, dado que la tradición jurídica mexicana se inspira en la francesa, es pertinente el uso de esta cita.

se pudo establecer una línea con respecto a lo público: nada que provenga del exterior, ni siquiera el poder del Estado, que parecía absoluto, puede transgredir al hogar o, en otras palabras, lo privado.

Anteriormente comenzamos a hablar sobre los actores destinados a desenvolverse en las distintas esferas; ahora es necesario ahondar en ese aspecto antes de pasar a la definición de lo femenino y lo masculino. No es suficiente con determinar a quién correspondía determinado espacio: hace falta detallar en qué consistía cada uno, puesto que gran parte de las concepciones sobre los géneros, de las que se tratará más adelante, surgen de esta segregación, que permitió la apertura al mundo para los hombres y derivó en la reclusión de las mujeres, al menos gran parte de ellas, durante aproximadamente dos siglos.

Hunt aclara que, si bien es en el siglo XIX, sobre todo a finales, que las mujeres viven su peor momento de encierro, la tendencia proviene de “finales del siglo XVIII e incluso antes de la Revolución [Francesa]” (50). Tras la caída de la monarquía, comenzó la reestructuración del hogar y los espacios sociales, como ya se señaló, junto a lo cual la imagen de la mujer “como algo especialmente concebido para lo privado (y no adecuado para lo público) era común a casi todos los círculos intelectuales de finales del siglo XIX” (49). Como alteridades, como seres “frágiles desde el punto de vista muscular y sedentarias por naturaleza” (49), lentamente la sociedad las transformó “en el emblema de lo privado” (50). Minimizadas a seres incapaces de cuidarse por sí mismas, su presencia en los espacios públicos fue cada vez más reprimida, hasta ser algo ajeno y reprobable. Ejemplo al respecto, la reclusión en que vive Ana Ozores en *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas, infantilizada incluso por su marido: la mayoría de sus escenas se desarrollan en espacios cerrados, y en el exterior siempre se encuentra acompañada.

Durante el tiempo de la Revolución Francesa, a raíz de la necesidad económica y la desprotección al quedarse viudas, muchas mujeres habían sido impulsadas a tomar las riendas



de su vida y pronunciarse activamente. A través de marchas y manifestaciones, como las que realizaron Olympe de Gouges, Etta Palm, Théroigne de Méricourt o Claire Lacombe, entre otras (Sazbón 77-78), y la creación de sociedades secretas exclusivas para mujeres, donde tratar sus inquietudes sobre el gobierno o el riesgo de ser condenadas al cadalso, lograron hacerse de un lugar en el ámbito político. No obstante, tal incursión femenina representó para la sociedad de la época un riesgo inadmisibles. En palabras de Hunt,

Se asociaba a las mujeres con el “hogar,” con los espacios privados, no sólo porque la industrialización permitió a las mujeres de la burguesía definirse a sí mismas exclusivamente de esta manera, sino también porque la Revolución Francesa había demostrado las posibilidades potenciales (y el peligro que esto supondría para los hombres) de dar vuelta al orden “natural” [...]. Se suponía que las mujeres debían estar confinadas a los espacios privados debido a sus supuestos defectos biológicos, pero incluso lo privado había demostrado ser frágil ante la politización. (50-51)

En otras palabras, con el surgimiento de la clase burguesa, promotora de una idea de progreso que prometía una nueva vida para los hombres, a las mujeres se les exigió tomar el rol de cuidadoras y sirvientas dispuestas a atender a sus hijos y esposo: ‘ángeles del hogar’ que no recibirían ningún crédito por su esfuerzo. A partir de esto, la individualidad y la autonomía femeninas se fueron diluyendo hasta verse reemplazadas por “el símbolo de fragilidad que tenía que ser protegida del mundo exterior (el público)” (Hunt 50) al que se las redujo. De este modo, el cruce de lo privado hacia lo público quedó implícitamente vetado; las mujeres ya no sólo habitaban el interior, sino que lo encarnaban: la “línea entre lo público y lo privado, entre hombres y mujeres, entre política y familia, se hizo más rígida” (Hunt 51). Mientras que los varones eran libres de salir e involucrarse activamente en el destino de las naciones —incluso se esperaba que lo hicieran—, las mujeres sólo podían preocuparse y decidir por sus sentimientos, otro de los aspectos relegados a la mujer, lo privado y la casa.

En México, la reclusión de las mujeres nobles o de estatus alto al espacio privado fue una práctica virreinal que pervivió hasta entrado el siglo XX. Vistas como el sexo débil, sólo aptas para el cuidado de los hijos y las labores del hogar, quedaban fuera de la educación o la preparación profesional, sin mencionar la falta de oportunidades para desempeñarse en una profesión ni, menos aún, ser parte de la vida política. Centrándonos brevemente en el área de la educación, con el fin de dar una idea general del resto de los aspectos de la vida de esas mujeres, no es hasta 1886 que se tiene el primer reporte de una mujer que termina una carrera universitaria: Margarita Chorné y Salazar, graduada como odontóloga cirujana. A partir de ahí, más nombres se irían agregando a la lista, como los de la doctora Matilde Montoya Lafragua (egresada en 1887), Columba Rivera (1900) y Guadalupe Sánchez (1903), entre otras (Arauz Mercado 181-199). Para finales del siglo XIX la incursión femenina en el ámbito público seguía siendo bastante limitada, pues, como puntualiza Arauz, “se consideraba que las señoritas decentes debían permanecer en casa, o bien, recogerse temprano” (193). Tal creencia derivó en la interrupción parcial de los estudios [determinada por el]: otorgamiento de permisos, exámenes extraordinarios (fuera de los tiempos reglamentarios), el reinicio a través de nuevas matrículas, la revalidación de estudios cursados fuera del lugar de origen y, en gran parte de los casos, abandono o deserción en los estudios por enfermedad, matrimonio, embarazos, partos e incluso por presión ejercida al interior del seno familiar. (193)

Esto permite entrever el nivel de presión social sobre las mujeres por parte de sus familias o pretendientes para que desistieran en su búsqueda de cierta independencia. Arauz también refiere la creencia de que la “actividad intelectual limitaba el vigor de las demás funciones del organismo femenino y menoscababa la función reproductiva, [con lo que] se ponía en peligro el ‘concebir y parir’ generaciones fuertes para servir a la patria” (193-194). Por tanto, la concepción de las mujeres como objetos destinados a la reproducción era una concepción

cobijada, en gran medida, por el fervor nacionalista; lo importante era dotar al país con nuevas generaciones de hombres capaces de trabajar y defender a México.

La relación entre el desarrollo social y de los géneros en el siglo XX mexicano, junto con la diferenciación de las esferas pública y privada, parece no haberse distanciado tanto de la concepción decimonónica francesa, menos si se tiene en cuenta que se tomó a Francia como modelo para el establecimiento de nuestras estructuras estatales y códigos legales. Al tiempo que, a finales de 1890,<sup>5</sup> lo privado se sigue relacionando con lo interior, aquello que debe resguardarse y, a su vez, funciona como refugio en un momento donde el Estado va adquiriendo mayor poder y estabilidad, lo exterior remite al espacio público: zona libre, proporcionada o designada por la autoridad política.

## **1.2 Lo femenino y lo masculino**

Parte de la investigación de la teoría literaria feminista y los estudios de género se ha orientado a la influencia de los conceptos de femenino y masculino en la literatura, junto a sus modificaciones y resignificaciones según el contexto. Para ello, muchos trabajos toman como base el artículo de Gale Rubin “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo,” publicado originalmente en 1975, donde se plantea que el sexo y el género no deberían verse como equivalentes o sinónimos y, en cambio, se propone al género como una construcción de la sociedad. De acuerdo con Rubin, “El género es una división de los sexos socialmente impuesta. Es un producto de las relaciones sociales de sexualidad” (114), lo que deriva en un significado vacío, únicamente anclado al contexto donde se utiliza.

Gran parte del escenario para la construcción de las esferas sociales, pública y privada, influyó también fue la polarización de las personas. Sin embargo, para entender mejor la

---

<sup>5</sup> Sigo el análisis de Elisa Speckman Guerra, en su capítulo “De Barrios y Arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910),” sobre la sociedad mexicana en esos veinte años de transición entre el siglo XIX y el XX.

polarización entre femenino y masculino es conveniente regresar al periodo de industrialización a finales del siglo XVIII. La Modernidad dio pie a una nueva forma de distribuir las labores, ya fueran domésticas o de provisión. Junto a la apertura social, el sector masculino disfrutó del auge comercial; entre tanto, las mujeres desempeñaban su rol de amas de casa de modo ligeramente distinto a su condición previa, pues su incursión en espacios públicos ya no estaba del todo vetada, en especial para las trabajadoras de las clases bajas. A partir de esto, como Catherine Hall señala en su ensayo “Sweet Home,” se produjo una nueva forma de autopercepción y conformación de la identidad de las mujeres que partió de la “función de sus actividades públicas y profesionales” (76) y condujo a una reivindicación de “la maternidad y la administración de la casa [entendida como] un oficio” (76), a pesar de no ser remunerado.

De esta forma, los roles de género, basados en el aporte masculino al hogar y en la actitud de agradecimiento con que debían responder las mujeres, cimentaron la idea de masculinidad “en su capacidad de mantener a aquellos que dependían de él [el hombre], mientras que la feminidad [...] radicaban en su capacidad de depender” (Hall 76). Concebidas en función de su útero, según explica Hunt, a las mujeres se las definió con las creencias sobre su sistema reproductivo, un órgano “particularmente sensible” (49) que terminaba de condenar a sus dueñas por la “mayor debilidad de la materia cerebral [que] sólo aumentaba esta sensibilidad” (49). En el siglo XIX, tales percepciones reduccionistas y científicas aumentaron hasta convertirse en la razón de que las mujeres estuvieran vetadas del ámbito político. Ejemplo de ello, entre muchos otros, la obra temprana en dos volúmenes de Jacques-Louis Moreau *Histoire Naturelle De La Femme* (1803), donde se atribuye a la “influencia uterina” (Hunt 50) que “la hembra sea hembra durante toda su vida” (citado en Hunt 50) a diferencia del “varón,” quien sólo lo es en determinados momentos y que las mujeres “estén

más predispuestas a creer en los espíritus y a tener apariciones” (citado en Hunt 50), rasgos que fueron clasificados como *femeninos*.

En su texto “La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría,” Bárbara Zecchi expone cómo la concepción moderna de femenino/masculino en España encuentra parte de su origen en la búsqueda de identidad del nuevo orden burgués, basada en el rechazo de lo que insinuara cualquier parecido a lo precedente. De este modo, la cultura burguesa decimonónica favoreció los “valores ‘femeninos’ de sensibilidad, civilización y ternura en contraposición al falocentrismo de la aristocracia que se caracterizaba por el militarismo bárbaro y el dominio de la fuerza” (45-46). La feminización de la burguesía de la primera mitad del siglo XIX se relaciona con la idealización de la mujer como un ser dedicado al ocio —practicante de actividades al aire libre como paseos en los parques o jardines botánicos o visitante habitual de museos, cafés o la ópera (Almazán 122)—, infantil: “resignada y se mantiene a sí misma incorrupta, en la eterna juventud de los veinte años” (Tomás Moro citado en Almazán 121), ignorante de todo vicio y casta.

Por otra parte, la dicotomía femenino/masculino se vio influida por el desencanto popular con la monarquía francesa del XVIII, que no había logrado satisfacer, ni cubrir vagamente, las expectativas sobre lo que una familia debía ser; el principal descontento se destinó a la reina María Antonieta, a quien se veía como un ser licencioso, con gusto por los excesos. En palabras de Hunt, luego de la Revolución, la imagen de la reina fue utilizada para definir y señalar

lo opuesto de todo lo que se suponía debía ser una mujer [...]. Era la expresión máxima —y la más viciosa— de aquello en lo que los revolucionarios temían se convirtieran las mujeres si entraban en el terreno público: una monstruosa perversión de la sexualidad femenina. (32)

Luego de dar por hecho que una mujer debía aspirar a lo femenino, la definición del término partió de establecer lo indeseable desde la perspectiva social/masculina, que condenó la libertad sexual, vista como promiscuidad, y la adquisición de poder político, que podría derivar en el cuestionamiento de los ideales hegemónicos. La edificación del nuevo Estado, que dependía de la defensa de lo privado, exigió de las mujeres una figura inocente, un tanto puerilizada, que cumpliera con las tareas asignadas sin quejas y funcionara como la contraparte del exterior en cierto sentido restrictivo: de ahí su mayor libertad para explorar sus emociones sin abandonar el interior del hogar. De tal modo, se puede encontrar en la construcción de los valores domésticos —incentivados por las creencias católicas que alentaban a las mujeres a fungir como apoyo y refugio de los hombres— los rasgos centrales de lo privado, lo familiar y el cuidado, es decir: los aspectos fundamentales de lo femenino.

El Romanticismo de fines del siglo XVIII añadió matices a la concepción de lo masculino; más allá de la fuerza o virilidad, el contenido del término se vio influido enormemente por la idea de “nación” y lo que sus sujetos, los ciudadanos, debían aportar a la patria. Según explica George L. Mosse en su obra *The image of Man* (1996), es luego de las guerras napoleónicas que “el nacionalismo decimonónico asumió el modelo bélico y militarista del ciudadano-soldado revolucionario y lo mezcló, de formas diversas, con los nuevos valores de la respetabilidad de las clases medias ascendentes” (en Andreu-Miralles 123). Esto derivó en una “nueva masculinidad respetable [que] permitió combinar mudanza y estabilidad en el mundo postrevolucionario [y] cuyos rasgos distintivos se habrían fijado esencialmente en las primeras décadas del siglo XIX” (citado en Andreu-Miralles 124). Si bien tales “rasgos definitivos,” como apunta Andreu-Miralles, suponen un riesgo de homogeneización por parte de Mosse (124), es en el periodo de la Ilustración que las ideas de “femenino” y “masculino” se conformaron “naturales e inmóviles, y como fijadas cada vez más en el cuerpo” (125). Es decir, los hombres debían cargar con el principal peso de la defensa, ya no sólo de su propia

familia sino también de su país, pintado por el Romanticismo como un ente intangible pero de amor infinito e incondicional hacia sus hijos (habitantes), a quienes brindaba cobijo y alimento. Mientras tanto, las mujeres se percibirían como seres indefensos, limitadas al hogar o alguna otra estancia privada como el convento, e incapaces de proteger la nación.<sup>6</sup> El contraste entre ambos derivó en otra capa de significado para nuestros términos, capa en que se asientan los rasgos de “vitalidad espiritual y material de la nación” (Moose, citado en Zecchi 46) para lo masculino y, por contraposición, para lo femenino los de lo sentimental, lo frágil y lo “no nacional.”

En un contexto más literario, al que habrá que regresar al hablar sobre la concepción mexicana de lo femenino y lo masculino en la primera mitad del siglo XX, Zecchi remite al trabajo de la investigadora Alda Blanco para señalar 1868 como el año donde “surge en la crítica un discurso nacionalista que asocia las características de ‘españolidad’ con ‘masculinidad’ y de ‘imitativo’ o ‘extranjero’ con feminidad y que acusa a la mujer de ser agente que impide el desarrollo de una literatura española castiza” (47). A partir de esto, se podrá apreciar el conflicto entre géneros paralelo a la polarización entre público y privado, y el intento de responsabilizar al más débil, de los problemas sociopolíticos del momento.

### 1.3 Femenino y masculino: México en 1920-1930

De acuerdo con Ernest Gellner, al inicio del siglo XX México ya contaba con un Estado-nación establecido; aunque faltara un poco de tiempo para la consolidación del sentido nacionalista que surgiría junto a la sublevación contra Porfirio Díaz, sí se puede hablar de una *masculinidad nacional*. De hecho, la discusión en torno al sentido de identidad y el machismo se suele situar en el siglo XIX, más específicamente, en el periodo del Porfiriato. Fue la “llegada de las ideas

---

<sup>6</sup> Ahora bien, es importante señalar que en lugares como España o Argentina el nacionalismo no estuvo peleado con los “valores femeninos” planteados por Zecchi; por el contrario, se empleó para contrarrestar la masculinidad barbárica premoderna (Andreu-Miralles 127).

positivistas, racistas y degeneracionistas, así como del nuevo discurso médico sobre la homosexualidad” lo que abrió las puertas al cuestionamiento de “la sentimentalidad, el refinamiento e incluso el trato homoerótico entre los hombres” (Andreu-Miralles 128). Es decir, la imagen bajo la que se sintetizó la masculinidad mexicana del macho homofóbico, con arranques de violencia, fiel a su causa, orgulloso de gritar el nombre de su patria, fue constitutiva de la transición de lo decimonónico al establecimiento de nuevos valores y el descontento a principios del siglo XX contra quienes encarnaran la figura del Estado.

Por otra parte, la vida cotidiana, principalmente en las ciudades del centro del país, parecía erigirse en un periodo de calma y urbanidad donde las relaciones humanas fluían sin grandes conflictos.<sup>7</sup> Elisa Speckman Guerra señala que “Las plazas y las calles eran depósito de agua sucia, basura y animales muertos, pero también el sitio donde los hombres pasaban gran parte de su tiempo. Así, el espacio público era lugar de convivencia” (21). De esta forma, los espacios públicos constituían un “sitio de reposo [...] e igualmente eran escenario de conflictos” (21) protagonizados en su mayoría por varones; eran ellos quienes gozaban de mayor libertad para, además de trabajar, mostrarse ante el resto, es decir: habitar los espacios destinados a lo público.

Ahora bien, la idea de *mayor o menor* libertad no debe pasarse por alto ni asumirse como simple rasgo explicativo. A inicios del XX, como se puede inferir al hablar de “los enamorados” y las citas programadas “en las cercanías de la casa o del trabajo de la novia” (Speckman Guerra 21), se logra apreciar que la división de los espacios comenzaba a ceder ante algunos grupos, sobre todo de clase media-baja. No obstante, frente a la tolerancia ante algunos, se reforzó el rigor ante otros: como explica la autora al hablar de la “Vivienda y cultura material,” “A diferencia de los hombres, las mujeres pasaban mucho tiempo en el ámbito

---

<sup>7</sup> Elisa Speckman puntualiza que detrás del “escenario urbano” lleno de supuesta paz, se encontraba la distinción entre las clases acomodadas y las “colonias de trabajadores y artesanos” (17). Mientras que las primeras gozaban de todos los servicios (luz eléctrica, tranvía, servicios de limpia, agua potable y calles pavimentadas), las segundas debían conformarse con lo poco o nada que el gobierno les llegase a ofrecer (17).



doméstico, que abandonaban sólo para ir a trabajar o comprar alimentos” (22). El aparente permiso para salir no era más que otra forma de represión; las mujeres pobres seguían en su rol de madres abnegadas, sacrificándose por la familia, pues su papel de criadas o nanas ya no era suficiente; ahora también debían aportar en lo económico.

Es importante tener presente la diferencia entre la sociedad burguesa, donde “los espacios público y privado estaban separados por una frontera nítidamente trazada y tanto las actividades que en ellos debían realizarse como las personas que debían ocuparlos estaban claramente definidas” (Speckman 25), y el resto de la población. En la mayoría de las viviendas, gran parte de ellas vecindades, “No existían espacios privados o propicios a la intimidad. Ningún lugar ni actividad quedaban a salvo de la mirada del vecino” (Speckman 25). Por tanto, a diferencia de lo ocurrido con la sociedad francesa y la constitución de la feminidad a partir del recato y el control del cuerpo, el contexto socioeconómico mexicano de esta época permitió a las mujeres de los “grupos populares” (Speckman 41) vivir con mayor flexibilidad su movilidad entre espacios físicos, sin que eso partiera de una decisión plena (usualmente era obligada o motivada por la necesidad). Sí, la imagen —al menos para las élites o la clase media— de lo femenino aún consistía en el modelo del “ángel del hogar” en el que el “individuo [debía] moderar sus acciones, refrenar impulsos y ocultar emociones y necesidades corporales” (Speckman 41), pero para las mujeres de hogares cuya economía no podía únicamente depender del sueldo del marido, tales ideas sonaban a lujos.

Pues bien, el desarrollo de la Revolución añadió la capa *nacional* a los conceptos de femenino y masculino. Con la caída de Díaz, la idealización de la civilización europea disminuyó; aquel sentimentalismo que anteriormente se había aceptado como una forma de contención para la barbarie, se empezó a asumir como debilidad y muestra de afeminamiento. Por ejemplo, el caso de xenofobia en contra de los chinos: como señala José Jorge Gómez Izquierdo en *El movimiento antichino en México (1871-1934)*, provenía de antes de los

levantamientos revolucionarios, pero se convirtió en “uno de los factores coadyuvantes en la identificación de los mexicanos” (IV) después de la Revolución “como una reacción contra la creciente influencia que los extranjeros habían logrado en la economía del país durante el régimen porfirista” (76).<sup>8</sup> Los “verdaderos hombres,” por tanto, eran aquellos mexicanos católicos, viriles y heterosexuales<sup>9</sup> dispuestos a morir por su patria; lo que no corresponda a tal definición se asume como parte del grupo rival y recibe la etiqueta de ‘afeminado.’

Esta noción de masculinidad continuó evolucionando bajo los parámetros de la reconstrucción nacional, a los cuales se sumó el proyecto del presidente Álvaro Obregón sobre la “conciliación de las clases.”<sup>10</sup> En *La ideología de la Revolución mexicana: la formación del nuevo régimen*, Arnaldo Córdova relata que el plan logró implementarse y germinar de buena manera, pues en la década de 1930 se logró la estabilización de los aspectos principales del relato de la Revolución. Personajes, bandos, símbolos e identidades, entre otros, fueron ofrecidos al imaginario colectivo junto a los “nuevos” valores revolucionarios,<sup>11</sup> los cuales parecían enfocarse en el sacrificio y abnegación de la clase trabajadora —aunque se haga referencia a las “clases adineradas” que, “gracias a sus facilidades [...] no necesitan del apoyo del Estado”—. Aparentemente lejano a la búsqueda de democracia y justicia que impulsó al primer levantamiento, lo revolucionario ahora respondía a las necesidades del “periodo de reconstrucción nacional” (Obregón citado en Córdova 268).

---

<sup>8</sup> Gómez señala: “El odio se convirtió en el arte esencial del proceso de desarrollo de la conciencia comunitaria de los mexicanos. Ideas como la de expulsar a los extranjeros, básicamente a los trabajadores extranjeros, para hacer de México un país para los mexicanos, permitieron a los dirigentes de las diversas facciones revolucionarias, captarse la voluntad de elementos de diversos sectores sociales” (77). En el caso de los chinos, esto se vio reflejado en la organización de comités por parte de “promotores nacionalistas cuyo lema sería la ‘defensa de la raza y de la patria’ amenazada por el ‘peligro’ chino o ‘amarillo’” (78).

<sup>9</sup> Andreu-Miralles postula que las “masculinidades nacionales” no pueden existir por sí mismas, ya que necesitan de las otras para definirse; parten de señalar todo aquello que no son o que reconocen como contrario a sus ideales.

<sup>10</sup> Arnaldo Córdova lo describe como “un proyecto de organización social sometido a la autoridad del Estado” en el que se buscó la integración del pueblo, principalmente las clases bajas y “desprotegidas” (268).

<sup>11</sup> En su discurso de 1928, al protestar como presidente provisional, Obregón habla de estar todos, “campesinos, los obreros, la clase media, todas las fuerzas del país” unidos bajo “una misma ideología revolucionaria” (citado en Córdova 268), aunque sin terminar de especificar cuál es. Sin embargo, se puede especular que remite a la idea de poner la reconstrucción del país como prioridad, alcanzable a través del “músculo y nuestra inteligencia” (citado en Córdova 268).

La distancia temporal con respecto al conflicto —el discurso de Obregón es de 1928— fue clave en la transformación de los ideales de lucha, un cambio que influyó en la concepción sobre lo “masculino.” El hombre mexicano *revolucionario*, además de ser un férreo católico, heterosexual y orgulloso de su nación, debía conocer su papel “dentro de la colectividad,” ser diligente y estar dispuesto a trabajar hasta el cansancio, pero sin “pretende[r] hacer otra explotación” (Obregón citado en Córdova 268). La amenaza de ser “perseguidos por la Revolución” representa también el cambio de una época a otra; ya no habría caudillos que se levantaran en armas contra los hacendados, sino obreros y campesinos dispuestos a formar parte de una unidad y reparar los daños causados por el conflicto.

Una similitud con la reconstrucción de la sociedad francesa después de la Revolución es que la búsqueda de estabilidad recayó en la familia. En su texto “Radio y cotidianidad en México (1900-1930),” Roberto Ornelas Herrera retrata parte de la búsqueda de validación que realizó la clase burguesa a través de los roles familiares; existe en los años veinte “la urgente necesidad de las clases medias por plantarse sólidamente en el mundo, y qué mejor lugar que el espacio físico básico de la sociedad, la célula y reproductora de valores: el hogar” (156). El hecho se vio reflejado en los principales elementos mediáticos del momento, como anuncios publicitarios y transmisiones de radio, en donde se “subraya[ba] el papel del padre como sostén de la familia,” mostrándolo en “una posición jerárquica,” mientras la madre se sitúa “en un lugar de menor importancia, a veces sentada a su lado, a veces de pie” (155), a disposición del esposo y del hogar.

A su vez, la imagen de lo femenino parecía haber experimentado un progreso dentro de la lucha contra el régimen porfirista, según relata Rosa María Valles Ruiz al hablar de los “feminismos mexicanos” que surgieron durante la Revolución, movimientos que, sin embargo, aparentemente se diluyen en el periodo de reconstrucción. No en el sentido de que la lucha feminista desapareciera, sino que el ambiente político de la época (1924-1934) no resultó del

todo favorecedor para la reivindicación de las mujeres y lo femenino. En palabras de Córdova, “la política de caudillismo pasa a ser política institucional” (310), una postura que lleva implícito el rostro del líder político “del México posrevolucionario” (311); todos, términos de connotación masculina. De tal forma, en la balanza social, lo femenino se mantuvo como opuesto subyugado y motivo de menosprecio.

#### **1.4 El conflicto literario: afeminamiento de la literatura**

Punto constante en el análisis de los términos femenino y masculino es su posición antagónica y, sobre todo, confrontativa principalmente desde lo masculino, cuya definición parte de presentar a su opuesto a través de los rasgos con los que no quiere que se lo identifique.<sup>12</sup> Por tanto, si lo femenino es sinónimo de debilidad, sentimentalismo, intimidad, imitación y extranjería, lo masculino puede erigirse con los atributos antónimos: la fuerza, lo racional, lo público, auténtico y lo nacional.

Sin embargo, la realidad cotidiana de tales configuraciones nos permite ver su mutabilidad: progresiva junto a su entorno. Aunque no se escriben planes o manifiestos donde se detallen las características “innatas” o ideales de los géneros y su función en la sociedad, indirectamente se presentan a través de leyes, pinturas, novelas u otros medios donde se detallan los aspectos sociales y lo que debería considerarse femenino o masculino. Son procesos que se van desarrollando bajo la evolución de una comunidad revolucionaria y sus exigencias. Por tal motivo, una forma apropiada de acercarse y rastrear la huella cambiante de los constructos sociales (ya sea lo público/privado o lo masculino/femenino) es a través de lo que Pilar Nieva de la Paz designa como “recreación ‘intrahistórica’ de la vida cotidiana” (9).

---

<sup>12</sup> La antropóloga británica Mary Douglas menciona que, así como “El gusto y el apego a ciertos elementos culturales es un modo de identificación a cierto grupo,” también lo es “la diferenciación respecto a otras formas de vida y gustos” (citado en Ornelas 156). Es decir, al señalar algo que nos gusta o con lo que nos sentimos identificados, no sólo nos inscribimos en un grupo, sino también rechazamos otros, que entonces convertimos en contrarios.

En su artículo “La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social,” la autora afirma que

La creación cultural, como otras instituciones públicas, desempeña un relevante papel en la construcción de la identidad sexual. Las imágenes transmitidas desde la literatura y el teatro reproducen las claves fundamentales por las que se reconoce hoy la masculinidad, la feminidad y sus múltiples variantes. (9-10)

La cotidianidad, atravesada por los roles de género, deja huellas a través de la escritura; asimismo, como se planteó al inicio, la literatura se ha ocupado en distintos momentos de enaltecer, desechar o criticar valores morales, comportamientos e ideologías que atañen a una comunidad. De tales aspectos, quizá dos de los términos más recurrentes, aunque de forma implícita, sean lo femenino y lo masculino, pues resultan cimientos para muchas de las dicotomías sociales: público/privado, nacional/extranjero, adultez/puerilidad, sexual/virginal, escrito/oral, valiente/cobarde y un extenso sobreentendido.

Asimismo, el enfrentamiento indirecto y más bien implícito entre tales conceptos en la literatura se presenta como una dicotomía constante. Mariano Azuela en *Los de abajo* (1915) caracteriza a los contrincantes de la tropa de Demetrio Macías como “mochos,” “canallas,” “gallinas” y de lealtad distraída; José Vasconcelos plasma en “El fusilado” (1919) un protagonista que, más que a la muerte, teme dejar una imagen de cobardía y “abatimiento,” y, en “La muleta de Pablo López” (1931), Nellie Campobello presenta un revolucionario que enfrenta su fusilamiento con estoicismo: su único inconveniente es la presencia de “el americano,” al que pide que retiren. De estos ejemplos se puede interpretar que la lucha revolucionaria, tanto en su etapa de insurgencia como en la de reconstrucción, demandaba la fortaleza, virilidad y el trabajo de los hombres; como se habrá de detallar, ya en el segundo periodo los sentimentalismos, los juegos de lenguaje, las éfrasis modernistas, son

despreciados por gran parte de los intelectuales de la época, alegando que no representan los intereses del nuevo México.

Bajo este contexto podemos plantear ahora el escenario social y cultural del México en el que escribiría Nellie Campobello. Como señala Víctor Díaz Arciniega en su *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, es en la década de los 20 cuando se promueve la idea del “afeminamiento de la literatura mexicana.”<sup>13</sup> Para fines prácticos, el enfrentamiento consistió en el choque entre lo que Guillermo Sheridan denomina “la generación precedente y la que asumía la responsabilidad de ‘lo moderno’” (citado en Díaz 14), mientras se discutían los ideales que darían pie al nuevo “proyecto político, social y cultural para el México posrevolucionario” (Díaz 16).

El primer grupo representaba a los hombres que personificaban “las inquietudes literarias” (Díaz 24) encarnadas en viejos ideales poéticos sobre la emotividad, la grandilocuencia del lenguaje y la premisa gautieriana del *arte por el arte*, que prioriza el esteticismo sobre la toma de una postura política. En palabras de José Ortega y Gasset: “un arte para artistas, y no para los más de los hombres; será un arte de casta, y no democrático” (citado en Díaz 21). El segundo grupo se conformó por “jóvenes autoidentificados como heraldos de la Revolución y estandartes del ‘pensamiento nuevo’” (Díaz 16), quienes buscaban emular los ideales democráticos maderistas y concebían la masculinidad a partir de nociones como “‘lo moderno’, ‘lo urbano’, ‘lo mexicano’, ‘lo social’ y ‘el desarrollo’” (Díaz 16). Es decir, la escritura de la “vieja generación” busca regresar a la estabilidad previa a la Revolución, inclinándose por la poesía (con énfasis en la poesía en prosa),<sup>14</sup> mientras que los jóvenes —

---

<sup>13</sup> El problema del “afeminamiento” de la literatura no es algo únicamente mexicano ni del siglo XX; se pueden observar indicios al respecto desde el siglo XIX en lugares como España o Francia, según desarrolla Zecchi en su artículo ya referido.

<sup>14</sup> En “El imperio discreto del poema en prosa en el México de la Revolución (II. 1918-1920),” Gabriel Wolfson describe el poema en prosa como “un género estable, que ha perdido el carácter rupturista que lo acompañó en el siglo XIX y en cambio en México se ha normalizado, curiosamente, no tanto como salida experimental para poetas en verso sino como ejercicio regular de prosistas” (382).

excepto por los futuros Contemporáneos— abogan por una propuesta literaria que encarne los ideales de la lucha y no ignore el sufrimiento social. A los Contemporáneos se les denominó como “afeminados” debido a su falta de interés por el discurso revolucionario,<sup>15</sup> para ellos era más importante la innovación y el surgimiento de una cultura moderna mexicana, para lo que buscaban “en la historia pasada y presente [...] la formulación de una propuesta colectiva que [contuviera] las cualidades anheladas para la literatura [mexicana]” (Díaz Arciniega 54).

Aun si este tipo de conflictos suelen surgir y desarrollarse de forma silenciosa, poco perceptible, para el caso mexicano Díaz rastrea dos momentos clave para el conflicto: la publicación de *Los de abajo*, de Azuela (1915), y el “cambio de director de la Facultad de Jurisprudencia; Aquiles Elorduy sustituye a Manuel Gómez Morín” (Díaz 17). El segundo responde a un conflicto que resulta distinto en apariencia, pero se encuentra íntimamente relacionado al del “afeminamiento” literario porque implica discutir sobre “la existencia o inexistencia de un derecho ‘revolucionario’ y la presencia o ausencia de la libertad de pensamiento y de expresión diferentes al pensar y expresar ‘revolucionarios’” (Díaz 17). Se trata, pues, de la construcción de un discurso revolucionario con ínfulas hegemónicas que, al no permitir cuestionamientos, generó cierto rechazo por parte de los Contemporáneos, quienes no encontraban motivo de seguir hablando de lo mismo sin tener oportunidad de cuestionarlo.

Conviene abrir aquí un paréntesis para definir de manera más concreta la idea del “afeminamiento” literario y las dos vertientes que se deben tomar en cuenta. La más antigua es la versión masculina, donde la presencia femenina en la escritura resulta una invasión que se buscará relegar a la poesía (sobre todo en el siglo XIX). Las características “femeninas,” ya referidas en el segundo subtema al plantear la connotación de la identidad masculina nacional antes y después de la Revolución, son vistas con desprecio o, en el mejor de los casos, aceptadas

---

<sup>15</sup> Muestra de tal falta de interés se puede observar en la carta que Torres Bodet le escribe a Alfonso Reyes: “[...] ¿Ha leído Ud., en la prensa de México, todo lo que se va a hacer en torno a Azuela y a *Los de Abajo*? ¿No cree Ud. un poco desorientado este género de nacionalismo que necesita tanto del color local y del tema? (Por supuesto esta duda se la confío en la intimidad, que México piensa hoy de muy otra manera)” (citado en Torres 176).

con desdén, pero dejadas a merced del tiempo y el olvido hasta que un autor hombre las retome y se adueñe de ellas.<sup>16</sup> Luego se encuentra la versión femenina, la cual consiste en una apropiación lenta del objeto en que se las había convertido; una especie de ‘descosificación’ en que su cuerpo abandona la idealización de ‘musa’ y se convierte en sujeto activo en la escritura: la mujer se vuelve creadora y no asunto de la creación. Sin embargo, la escritura femenina parte, en gran medida, del confinamiento en que las autoras vivían; de tal modo, lo privado se reflejó en la introspección y en los motivos que a ellas —no a la nación, no a los hombres— les afectaban. La concepción de una literatura “femenina” se puede resumir, entonces, en la particularización de intereses propios del espacio privado y su exploración detallada, aunada al sentimentalismo romántico, en la literatura realizada por mujeres. No obstante, como se puede observar, no se construye como un equivalente para la literatura “afeminada.”

Terminado el paréntesis, retomemos el tema del conflicto literario en México. En su mayoría, las definiciones se conformaron con opuestos a los que se les brindó un “valor estético” (Díaz 56) para ser enfrentados en un ámbito casi bélico, del cual el vencedor encarnaría el bando *correcto*. La base para la polémica se puede ilustrar con las concepciones de Julio Jiménez Rueda: la “Cualidad masculina es dar la frente con valor a todas las contingencias de la vida [y la] cualidad femenina es [...] ampararse en la debilidad para herir impunemente al prójimo” (citado en Díaz 56). Pues bien, aunque tales adjetivos son, como señala Díaz, descripciones que atañen a personas, para muchos de los polemistas tal apunte no

---

<sup>16</sup> Caso similar es lo ocurrido con la “hermandad lírica” en España (uno de los primeros grupos femeninos de poetas que se desarrolló durante el Romanticismo y que funcionó como un espacio literario libre para la crítica y escritura femenina) y la poesía becqueriana; a pesar de haberse demostrado la influencia de las poetas sobre el autor, existe la postura, por desgracia mayoritaria, de que las obras de tales “poetisas” no son más que vanos sentimentalismos. Incluso hubo autores que, aferrándose al ideal de Bécquer como un escritor original, afirmaron: “de ninguna forma [tal influencia] puede ser indicio de una superioridad lograda por la poeta sobre el poeta” (Lynch y Rodríguez, citados en Zecchi 44).



parecía significarse así, por lo que trataron de establecerlas como “‘categorías’ estéticas y el ‘esquema’ analítico suficientes para ponderar y encauzar a la literatura mexicana” (Díaz 56).

Las definiciones sobre “viril” y “afeminado” cambiarán muy poco de lo propuesto por Jiménez Rueda; si acaso moviendo algunas etiquetas, como ocurre con Carlos Gutiérrez Cruz, quien sustituye “*afeminado* por *asexual* porque, explica, ‘el sexo es algo que abarca todas las manifestaciones de la vida humana. El término, asimismo, lo comprende dentro de la disyunción de *activo*, para masculino, y *pasivo*, para femenino” (Díaz 56).<sup>17</sup> Es decir, a partir de un retorno al ámbito sexual donde se concibe la figura femenina como pasiva por *recibir* al hombre como activo, Gutiérrez Cruz plantea la escritura masculina como muestra de decisión e impulso, mientras su contraria es indecisa y esquiva.

Surge entonces la cuestión: ¿por qué tales conceptos son importantes para la política mexicana del momento y también para la creación literaria? Con respecto a lo primero, es más fácil especular a partir de la “política del hombre fuerte” (Córdova 307) que promovieron los gobiernos de Obregón y Calles. Los objetivos del nuevo régimen eran claros: construir vías férreas, promover la agricultura (para lo que necesitaban del apoyo de la iniciativa privada) e integrar la industrialización, así como nuevos métodos de cultivo (334), labores socialmente concebidas como “masculinas” debido al desempeño físico que implican, por lo que era necesario establecer un discurso claro que motivara a los hombres a trabajar mejor y repudiar al, en palabras de Obregón, “haragán que no sabe ni siquiera cuál papel está llamado a desempeñar dentro de la colectividad” (citado en Córdova 269).

Córdova describe un momento de cambio en la política del país, cuando “la emergencia de fuerzas políticas que ya nada tenían que ver con el caudillismo” comenzó a relegar la antigua forma de gobierno, exigiendo “un tratamiento exclusivamente político a los problemas de México” (310). Se trata de un momento donde se ansiaba “el establecimiento de cauces

---

<sup>17</sup> Las itálicas son propias, a cambio de comillas.

institucionales” dirigidos a través de grupos y no individuos (310), cuyo objetivo era fincar una imagen clara de lo mexicano que contribuyera a la modernización de la nación. Esto desencadenó otros problemas, pues la promoción de la imagen del México revolucionario a través del arte no fue una idea bien recibida por muchos, además de que, entre los que habían aceptado, disputa entre los que se dedicaban a emular el pasado y los que enaltecían el presente (Díaz 55). Aunque la discusión principal ocurría entre “viejos” y “jóvenes,” el segundo grupo mantenía un “enfrentamiento de los miembros de una misma generación” (Días 55); mientras unos enfocaron sus preocupaciones en asuntos más “literarios,” otros reclamaban sus obligaciones revolucionarias involucrándose en el mundo político. Desde la perspectiva de Díaz, la raíz de tal “pugna generacional” (55) residió en la actitud y la toma de acción: “los verdaderos artistas se debaten en su solitaria intimidad y aguardan a que la natural maduración de sus obras produzca sus propios frutos, en vez de urgirlos tal como parece exigirlo el ‘presente tan discutido’” (57).

Bajo la polémica sobre lo ‘viril’ y lo ‘afeminado’, la literatura, ya como apuesta estética de los autores o en pos de una meta social, formó parte de la “modernización política del gobierno” (Díaz 32) que deriva de una “larga serie de manifestaciones sociales, culturales y educativas.” Esto dio pie a “los debates más multitudinarios, el del ‘afeminamiento’ literario y el derecho ‘revolucionario’” (Díaz 32). De ahí que surgiera la polémica sobre los términos: lo “masculino” era síntesis de la acción “clara y directa” de los hombres preocupados por erigir un nuevo México con prontitud, sin temor de idealizar los valores revolucionarios; lo “afeminado” resultó en una disposición evasiva ante el conflicto y con preferencia por el esteticismo aun sobre el discurso nacionalista, una ofensa empleada “para agredir y descalificar a un adversario —supuestamente un autor— y no a una obra” (Díaz 57), aunque para ello se enjuiciaran y criticaran las obras, sus estilos e ideas.

### 1.5 El concepto de lo revolucionario

Hablar de una desilusión frente a la causa revolucionaria implica que existía una causa revolucionaria y una concepción de la Revolución Mexicana: un ideal inicial que motivó a muchas regiones a unirse contra el régimen porfirista, pero que mutó hasta convertirse en un significativo móvil, al que algunos se aferraron para continuar la lucha armada. Sin embargo, para entender el contexto general de tal desencanto, es necesario recapitular sobre las convicciones de la época y, sobre todo, de los revolucionarios. Como mucho se ha estudiado, la segunda década del siglo XX se puede dividir a través del grupo en el poder y sus contendientes: Díaz asediado por los maderistas; Madero y los huertistas; Huerta y el levantamiento de los caudillos; para luego dar inicio a la etapa institucionalista, debatida entre Obregón, Calles y Cárdenas.

En el Porfiriato se establece la distinción entre las clases, vistas como “la ‘verdadera sociedad’ y el ‘pueblo verdadero’” (Córdova 19), esto es: por un lado, en su mayoría burgueses e inversores extranjeros (y una naciente clase media) y, por otro, el resto de la población, la mayoría de los mexicanos que prácticamente desconocían los beneficios económicos y culturales que el gobierno pregonaba. No obstante, la primera revolución no tuvo como objetivo principal la destitución del sistema capitalista, sino que fue, más bien, una “revolución política” (Córdova 24) enfocada en la “democratización del régimen, la defensa de la Constitución y de la legalidad, y la reivindicación del principio de propiedad privada y, en lo particular, del pequeño propietario emprendedor” (Córdova 21). Es decir, el movimiento maderista se puede apreciar como una sublevación de preocupaciones democráticas, inducidas por el rumbo absolutista que tomó el país bajo la dictadura de Díaz. Si bien se integraron algunos artículos dirigidos a reformas sociales en el Plan de San Luis, el lema de Madero siempre fue “¡Sufragio efectivo! ¡No reelección!”. El primer perfil revolucionario fue,

entonces, de liberación política; se trataba de tomar las armas para hacer valer la Constitución y la voz del pueblo.

A pesar de ser de que la Revolución fue un levantamiento que unió a las clases marginadas, sus principales preocupaciones eran la propiedad de la tierra y los latifundios, dejando fuera “los demás problemas sociales [que] parecían no existir o ser sólo un remedio de los grandes problemas políticos que el maderismo suscitaba” (Córdova 21). El pueblo no veía respuesta clara a sus necesidades, lo que comenzó a aumentar la inconformidad del pueblo, a lo que se sumó el rechazo que generó el gobierno de Huerta, dando inicio a la etapa caudillista, con Pancho Villa como el líder de la División del Norte y Emiliano Zapata a la cabeza del Ejército Libertador del Sur, “caudillos surgidos de ellos mismos [los campesinos] y planteando sus demandas por su propia cuenta” (Córdova 23). La Revolución se convierte en una lucha social, agrarista, que además de buscar la justicia política —hacer valer la Constitución, devolver la voz al pueblo y quitar a Huerta de la presidencia— responde, finalmente, a los años de abusos sufridos por los campesinos durante el Porfiriato, desde la violencia que posteriormente habría de institucionalizarse.

Luego de la ruptura de la alianza entre Villa y Zapata con Carranza, la Revolución se convierte en un ente por sí mismo: una causa a la que se le entregaba el alma como lo retrata Mariano Azuela en *Los de abajo*: “el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, sino la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval” (69). La Revolución, “elemento constitutivo del nacionalismo mexicano” (Gómez 76), se presenta como una causa de lucha que enrolaba a los verdaderos mexicanos y tenía el peso suficiente para sacrificarse por ella; tras el fin de la alianza se puede observar el momento más idealista y llevado a la práctica del movimiento revolucionario, punto que resultó fundamental para la consolidación e idealización de Villa y Zapata en sus regiones.

La “causa revolucionaria” no se vio como un mero concepto hasta tiempo después, luego del periodo de la reconstrucción nacional, cuando la imagen de la Revolución se institucionaliza y pierde su valor práctico en favor de uno simbólico. El nuevo régimen, enfocado en recuperar la estabilidad económica, política y social del país, convierte la Revolución Mexicana en parte de la identidad nacional, con lo que gana estatus de sujeto, comienza a escribirse con mayúscula y los sentimientos de aversión o devoción a ciertas figuras se acrecientan.

Ahora bien, la imagen de la Revolución, y sus actores, que se favoreció durante el periodo presidencial de Calles, fue la base para un sentimiento de inconformidad que llevó a muchos a pronunciarse contra el Jefe Máximo y las declaraciones de su Informe Presidencial de 1928. Desde la perspectiva de Calles, la muerte de Obregón, más que una pérdida para el país, representó una oportunidad de iniciar una nueva etapa institucionalista real, lejos de los caudillos y los levantamientos abruptos e inconsistentes a lo largo del territorio. La imagen de la Revolución pasó a ser la de un medio para hacerse del poder político; la visión social del movimiento decae y las demandas del pueblo pasan a segundo puesto. Si bien la conformación de instituciones y sindicatos tenía como objetivo aparente el cuidado de la clase trabajadora, fue también una forma de escalonar el poder y limitar parte de la potestad de la figura presidencial.

Tal visión, sin embargo, duró hasta el inicio del Cardenismo; luego del exilio de Calles en 1936, comenzó una nueva etapa en la política mexicana, la cual permitió el retorno a los ideales revolucionarios de corte socialista en favor de obreros y campesinos. Tzvi Medin señala que uno de los principales cambios fue la “política agrarista” de Cárdenas, que iba en contra de la “callista predominante” (153). La segunda había buscado limitar la repartición agraria para erradicarla de forma sutil, pues representaba un gasto insostenible, por el contrario, en el Cardenismo se trató de “intensificar los trabajos para dotación de tierras en todo el país” (153)

con la intención de alcanzar la “liquidación del régimen latifundista” (153). Parte de esta decisión se puede achacar, además la ideología de Cárdenas, al cambio en la estructura social.

Esta reestructuración implicó cambios en los planes sobre la reconstrucción nacional y, junto a esto, de la imagen de la Revolución. Se pasó de un enfoque principalmente económico capitalista a uno social, como se puede apreciar en la entrevista realizada por Ezequiel Padilla en 1935 al presidente, donde se afirma que “una economía bien dirigida —argumentó Cárdenas— reclama como base fundamental hacer justicia a las clases trabajadoras” (citado en Benítez, *III. El Cardenismo* 24). Si bien existía el temor por parte de gran parte de los capitalistas con respecto a la aparente transformación de la Revolución Mexicana en una de ideas socialistas, como se mencionó anteriormente, fue más un retorno a las propuestas de Villa y Zapata en torno a la devolución de tierras al pueblo, aunque con ligeras modificaciones. En palabras de Benítez: “No comprendió [refiriéndose a Carranza] que la Revolución era esencialmente campesina” (Benítez, *II. El caudillismo* 96), una reflexión aplicable a gran parte de los involucrados, pero, sobre todo, al entorno político que los rodeaba. La visión de Cárdenas, sin embargo, no entraba en una política estrictamente socialista; sólo integraba algunas reformas, pero sin transgredir de forma significativa la estructura capitalista.

Entonces, ¿en qué consiste el valor revolucionario? Aunque hemos hablado de la democracia, el poder del pueblo, la justicia social, la reconstrucción nacional y la identidad, pareciera que siempre se da vueltas en torno al poder presidencial y las exigencias incumplidas de campesinos y obreros. Bien lo resume el mismo Córdova en *La política de masas del Cardenismo*: “La Revolución había sido ante todo una gigantesca movilización de las masas trabajadoras, un movimiento que, sin renunciar a los principios de la sociedad individualista, se había propuesto del modo más claro la conquista del poder con el apoyo de los trabajadores” (13). Dejando los juicios morales de lado, esto establece “la causa revolucionaria” en una misma línea utilitaria del movimiento, cuyo enfoque resulta adaptable al grupo que la enuncie;

al final, el uso que se le da durante la reconstrucción nacional resulta el de un símbolo de identidad que fue base para la masculinidad mexicana.

### 1.6 Conciliación revolucionaria

Uno de los momentos históricos que cabe resaltar para el posterior trabajo sobre *Cartucho* y las intenciones de la propia Nellie Campobello al escribir en dos momentos tan distintos, es la disputa y posterior reconciliación que hubo entre la figura presidencial y los caudillos. Es decir, el conflicto existente entre Obregón y Calles contra Villa, a quien hacen ver como poco más que un cabecilla rural cuya violencia era resultado de su incivilización; tal enfrentamiento prevaleció hasta la llegada de Cárdenas y la restitución que hizo de la imagen del Centauro del Norte como parte de los héroes nacionales.

La enemistad entre el bando villista y los obregonistas, a los cuales se unirían los callistas posteriormente, era clara y se remontaba a los enfrentamientos contra el ejército de Carranza. El conflicto, en lo absoluto algo privado o de rencor silencioso, era un sentimiento compartido por sus partidarios; todo aquel que se considerara a sí mismo villista, tomaba postura en contra de los enemigos del líder. Si bien el origen consideraba razones personales, radicaba principalmente en el contraste de ideales. Mientras el ejército de Villa recuperaba la visión maderista y procuraba las demandas agraristas, Carranza rechazaba por completo la visión campesina (Benítez, *II. El caudillismo* 96). Después, los constantes choques y desacuerdos entre bandos sólo aumentaron la tensión; uno de los momentos donde la tensión quedó más evidente resulta el fusilamiento del general Felipe Ángeles en 1919, un capricho de los altos mandos, realizado como una demostración de fuerza que expuso la actitud opresiva y casi despótica del Primer Jefe y su mano derecha.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Se tiene registro de una mensaje enviado por Obregón al general Diéguez donde le advierte: “Lo borraré a usted del número de mis amigos si hace alguna gestión en favor del general Ángeles” (citado en Benítez, *II. El Caudillismo* 109).

En declaraciones dadas por Villa al periodista Regino Hernández sobre la sucesión a la presidencia de Obregón, aparentemente debatida entre Calles y Adolfo de la Huerta, Villa llegó a afirmar: “yo tendría más votos, pero hay miles de mexicanos partidarios míos que están silenciosos porque saben que no estoy metido en política. Ellos nomás esperan que yo los autorice, señor, para entrar en las elecciones y aplastar a los demás” (citado en Benítez, *II. El caudillismo* 141). A pesar de que enseguida se “retracta” y habla en favor de Adolfo de la Huerta, el daño estaba hecho; los años que llevaba en silencio durante la presidencia de Obregón no sirvieron en cuanto Villa le recordó a sus viejos enemigos que era un rival político dormido. Quizá el Centauro del Norte estaba demasiado cómodo en su hacienda, cuidando de su gente y sus cultivos, como para iniciar una nueva revuelta, pero su opinión seguía siendo valiosa y, desafortunadamente, tanto para él mismo como para Calles, estaba con “Fito” (citado en Benítez, *II. El caudillismo* 141).

Al final, el ganador de la contienda política contra Huerta y Villa fue Calles, con la muerte del segundo en 1923 y su ascenso a la presidencia en 1924. El descontento resultó evidente; Manuel Mestre Ghigliazza señaló en 1919 cómo en México sólo se aceptaban “banderas personalistas, más o menos aparentemente trajeadas. Somos ¡ay!, y seremos sabe Dios hasta cuándo, país de caudillaje” (citado en Córdova, *Ideología de la Revolución* 263). Desde la perspectiva popular parecía que Obregón había elegido el camino erróneo desde 1923 al buscar el reconocimiento estadounidense con los Tratados de Bucareli (Benítez, *II. El caudillismo* 146), por lo que su elección de sucesor era otro más de sus errores. La idea se arraigó durante el conflicto religioso de 1926 y terminó de consolidarse en 1928 luego de ser asesinado por José de León Toral.

El papel de la prensa no debe pasarse por alto: ayudó a moldear la opinión pública a favor o en contra de las figuras del momento. Ana María Serna Rodríguez afirma que “Entre 1910 y 1940 proliferaron los diarios obreros, los órganos de grupos campesinos y de



propaganda de las facciones villista y zapatista” (120) como parte de la “expansión del público” (120), consecuencia democrática de la Revolución. Saber usar esta herramienta fue crucial para la política, como descubrió Carranza al procurar su imagen en los periódicos en forma de publicidad. Dejó esa enseñanza a su discípulo Obregón, quien “Utilizó los servicios de periodistas a sueldo para realizar una campaña positiva en torno a México y su gobierno revolucionario” (136). Si bien el camino a la libertad de prensa se vio interrumpido durante la presidencia de Calles a raíz del conflicto con la Iglesia (138), la labor de los periódicos fue crucial, tanto para acrecentar la confrontación entre bandos como para la construcción de la idea de Revolución Mexicana y sus actores.

Como viejo líder revolucionario, el Centauro del Norte representaba una amenaza para la unificación nacional, pero, sobre todo, para el poder presidencial; como él mismo lo había dicho, tenía mucha gente que lo seguía, seguramente dispuesta a levantarse en armas una vez más. Lo que más le interesaba al gobierno, una vez terminó la etapa de guerrillas, era unificar la nación y comenzar a reconstruir el país, para lo que se requerían imágenes identitarias, figuras heroicas que inspirasen y villanos que repudiar. En el caso de Villa, la prensa capitalina fue parte de su ruina. Desde la Convención de 1914, donde comenzó a ser presentado como un “hombre rústico e incivil” (Ramírez 150), los caricaturistas, según señala Luciano Ramírez Hurtado, se dieron un banquete con la imagen del revolucionario. A partir de ese momento, la figura del Centauro del Norte fue objeto de cuestionamientos y ataques constantes por parte de los periódicos ciudadanos,<sup>19</sup> acarreado burlas y debates sobre si era un verdadero líder o un jefe autoimpuesto, riesgoso de convertir su ejército en una “oligarquía militar, sin más base que la supervivencia de la fuerza, y porque pretende imponer su dictado a la nación” (Barrón, citado en Ramírez 154). Tales acusaciones, que continuaron aún después de la muerte de Villa, sólo

---

<sup>19</sup> Ramírez apunta que el “primero en dar línea editorial y formular una serie de cuestionamientos fue Heriberto Barrón —a la sazón director del periódico carrancista *El pueblo*—” en un artículo donde, además de asumir la autoridad de Carranza sobre la de Villa y Zapata, duda de la autoridad que estos últimos representan, incluso para sus mismos soldados (153).

se vieron opacadas por la Guerra Cristera y la represión que sufrió la prensa durante el mandato de Calles, pero el malestar para los seguidores de Villa perduró hasta el fin del maximato y la labor concertadora de Cárdenas.

En cuanto al rol identitario que se le dio a la Revolución durante el Cardenismo y su peso en la consolidación del nacionalismo, falta agregar la conciliación que el gobierno desarrolló con las figuras revolucionarias. Córdova señala que, desde 1913, los revolucionarios tenían conciencia de la importancia de las masas y que, para llegar al poder, más valía no enemistarse con ellas; sin embargo, “lo notable en la experiencia del cardenismo es que a las masas ya no se las ve como una materia inerte que el dirigente político puede usar, transformar o deformar a su antojo” (*La política de masas* 34). Podría decirse que Cárdenas se presentó ante el pueblo, a través de sus políticas, como la conjunción entre las propuestas sociales de Villa y Zapata y el proyecto de reconstrucción e identidad trabajado por Obregón y Calles.

En la biografía de Villa, Friedrich Katz relata cómo la labor restauradora de Cárdenas en favor del revolucionario no fue ostentosa ni de grandes discursos sino más indirecta, a través de sus reformas sociales. Si bien él mismo había luchado contra el ejército villista, durante su presidencia “había emprendido una importante reforma agraria en la región lagunera de Durango y Coahuila, para muchos de cuyos habitantes Villa era un gran héroe revolucionario” (1232, e-book ed.). Es decir, no hizo falta pronunciarse a favor o en contra; bastó mediar la imagen presentada por la prensa con respecto a los caudillos,<sup>20</sup> reconociendo públicamente la importancia de Villa en la Revolución mexicana, ya no como un bandido, sino como uno de los líderes de la lucha campesina junto a Zapata.

La completa “rehabilitación del caudillo,” menciona Katz, “sólo se produjo mucho más tarde, en 1966” (1232) cuando la presidencia se vio libre de viejos revolucionarios, pero es

---

<sup>20</sup> Actitud que lo establece en un punto medio entre la represión y la libertad de expresión para los periódicos de la época, según Serna Rodríguez en “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940).”

importante recordar la labor de Cárdenas para dar fin al ambiente antivillista que se mantuvo durante el Maximato. La figura de Villa, antes relacionada con matanzas y violencia, lentamente fue mejorando luego de la amnistía ofrecida por parte del nuevo gobierno a viejos villistas y también a gran parte de los exiliados (Grijalva 16), entre los que se encontraba Martín Luis Guzmán, autor de *El águila y la serpiente*, libro cuya distribución había sido restringida en México en el periodo de Calles (Rodríguez 53). Este cambio en el ambiente político nacional, como se verá en el siguiente capítulo, será clave para el desarrollo de la Novela de la Revolución y el contexto literario de la época, pues tuvo un gran impacto en las necesidades y motivaciones de los escritores.

## 2. *Cartucho*: la escritura fluctuante

### 2.1 La Novela de la Revolución

Antes de adentrarnos en el análisis de *Cartucho*, la postura villista de Nellie Campobello y las particularidades de sus textos, es conveniente establecer las principales características de la Novela de la Revolución, como se suele catalogar sus textos. Uno de los principales puntos de quiebre para la sociedad mexicana fue la lucha por la Revolución, que dio origen a un nuevo sentido de identidad, discursos en torno de los caudillos, la reconstrucción de la patria y el cuestionamiento de la escritura nacional. De forma general, se puede hablar de la novela de la Revolución como un género donde el argumento se construye en torno al conflicto armado, los autores presentan su preferencia o afinidad con alguno de los bandos revolucionarios y representan la oralidad y los mexicanismos, aunque el término “novela” tiene más un uso práctico que preciso, pues en muchos casos las características de la novela no logran adaptarse a esta narrativa (Leal citado en Olea 486). Debido a la heterogeneidad de los escritos — considerando la extensión, la fragmentación y el valor testimonial— Leal propone denominarlos “cuentos de la Revolución”; bajo esta perspectiva, el inicio de esta tradición se sitúa entre 1910 y 1916, con lo cual integra obras previas a la publicación de *Los de abajo* (1915), como “Dos revolucionarios” (1910), de Ricardo Flores Magón, y el mayor auge, entre 1928 y 1940 (Olea 487).

Tales rasgos, sin embargo, no parecen justificar que la Novela de la Revolución se haya establecido como uno de los géneros más estudiados en Latinoamérica en el siglo XX (Robles 164). Por tanto, cabe retomar la singularidad que Max Aub observa en el conflicto armado mexicano de 1910 al compararlo con el de otros países, pues parece que sólo en México la revolución germinó como un tópico literario y un corpus tan bien definidos:

No hay novela de la revolución inglesa ni de la francesa ni de la rusa. No existe un Voltaire o un Gorki mexicanos. Pero lo cierto es que existe una narrativa de la

Revolución Mexicana. La razón no es sencilla; hay que buscarla en los hechos mismos. Hubo novela y revolución porque no fue una revolución sino varias, al mismo tiempo y sucesivas [...], y que, en general, no fusilaron intelectuales sino coroneles y generales; lo que permitió que los escritores tuvieran tiempo de expresar sus rencores y publicarlos. (citado en Díaz Arciniega, “1925: ¿Dónde quedó...?” 15)

Hablar de “revoluciones” en vez de una singular permite un acercamiento distinto; en lugar de un conflicto único o luchas que siguen una misma línea, los levantamientos se plantean como fragmentos que dieron oportunidad a visiones distintas del proceso y de los involucrados. La mayoría de los autores del género partieron de sus vivencias para retratar la crudeza de los hechos y, sobre todo, dar un reflejo de los ideales del bando con el que congeniaba. En gran medida, los textos de la Revolución funcionan como una proclamación a favor de alguno de los líderes y una forma de desprestigiar a la facción contraria, fungiendo, en palabras de Robles, como “descripciones de sucesos o personas y no las versiones críticas del mayor acontecimiento histórico contemporáneo” (164).

Después del Maximato, sin embargo, al sentido de pertenencia y al discurso de lealtad se les suele contraponer un sentimiento de desilusión ante el movimiento y la pérdida de “la causa.”<sup>21</sup> Castellanos atribuyó el tardío sentimiento crítico del género a “un deseo de que los principios en cuyo nombre se inició la lucha no fuesen traicionados, de que no se aprovechara el hambre de justicia para levantar nuevas castas privilegiadas mientras otros sectores quedasen privados de lo más elemental” (39). Desde su perspectiva, la lealtad y el honor son la base para los revolucionarios descritos en las novelas, por lo que, incluso si se veían envueltos en “la bola” (37) y debían saquear casas, no perdían su dignidad ni orgullo.

---

<sup>21</sup> El diálogo que mantiene Pedro Páramo con algunos de la bola es buen ejemplo al respecto: “—Bien. ¿Qué es lo que se les ofrece —volvió a preguntar Pedro Páramo // —Como usted ve, nos hemos levantado en armas. // — ¿Y? // —Y pos eso es todo. ¿Le parece poco? // —¿Pero por qué lo han hecho? // —Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguádenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguamos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí” (Rulfo 80).

Razón de lo anterior puede ser que, además de la afiliación al caudillo, las novelas de la Revolución mantienen una clara tendencia a lo testimonial; ejemplo al respecto son obras como *Los de abajo*, de Azuela, *El águila y la serpiente*, de Guzmán, *Ulises criollo*, de Vasconcelos, *Memorias de un lugareño*, de José Rubén Romero, *Tropa vieja*, del general Urquiza, *La virgen de los Cristeros*, de Fernando Robles, y las dos obras de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá* (Castellanos 23). En palabras de Castellanos, son textos “de esencia épica y de afirmación nacionalista” (24) compuestos por “visiones episódicas” y “reflejos autobiográficos” (23), por lo que las obras dan la impresión de estar “poco armadas argumentalmente” (23), casi a modo de flashes que se juntan a otros para narrar una historia sobre la marcha.

Dichas características van de la mano con las exigencias de una nueva literatura nacional que fuera acorde a los ideales revolucionarios. Al tratar el conflicto literario de 1925, en el anterior capítulo se mencionó la función que se le dio a la literatura en el proceso de la reconstrucción nacional como medio propagandístico del régimen. La iniciativa ocasionó, de forma no explícita, el establecimiento de un “canon” o una sistematización para la literatura revolucionaria (condensada, sobre todo, en novelas) a través de algunas características “generales,” que señala Díaz Arciniega:

- a) no debe improvisarse, pero tampoco debe ser “libresca” o producto de “culturas indigestas”;
- b) debe cumplir con un fin práctico, social y mostrar resultados;
- c) debe ser para el “pueblo”;
- d) debe estar acorde con la “cultura revolucionaria”;
- e) debe luchar contra el “preciosismo” literario de los escritores de “torre de marfil”;
- f) debe ser producto del conocimiento del “alma del pueblo” y del “contacto” con la “vida exterior,” para que pueda ser “verdadera,” “sincera”;
- g) debe tener “asunto mexicano”;
- h) debe apegarse a las tradiciones nacionales;
- i) debe “traducir” “el pensamiento” de Marx, Lenin y Tolstoi;
- j) debe ser “moderna,” “nacionalista” y “comprometida” con las

“clases laborantes”; *k*) debe ser “reflejo” de los acontecimientos ocurridos en la década de 1910; *l*) debe concordar con la Revolución y defenderla. (*Querella por la cultura...* 97)

Los rasgos, más allá de lo contradictorios que parezcan, postulan una delimitación general a la escritura mexicana de la época, no sólo a la Novela de la Revolución, aunque se pueden rastrear hasta ella —ya sea porque tales características resultan adecuadas al género o porque debió incorporarlas sobre la marcha—. Las nuevas obras deberían ser coherentes a la “cultura revolucionaria,” que exige una escritura sobria (nada de jocosidades ni esteticismos), alineada al nuevo discurso de reconstrucción del país y sus premisas de trabajo y esfuerzo, a través de una retórica y un lenguaje que resultaran cercanos al pueblo.

La presencia de un lenguaje oral, poco cuidado, repleto de mexicanismos, anacolutos y reiteraciones es un punto fundamental para la singularización del género. Martha Robles habla de estas novelas como el espacio donde

los autores lograron un estilo único en nuestra literatura: realista, por la transcripción del ambiente social; directo en la exposición del dolor; imaginativo, al crear personajes que resultan de la feliz fusión de características psicológicas, físicas y ficticias de los revolucionarios, todo ello en un lenguaje coloquial no frecuente, hasta entonces, en las letras mexicanas. (164)

Existe, pues, un cambio en la escritura: los personajes dejan de ser arquetípicos, pues ahora los revolucionarios, aunque encasillados la mayoría bajo la imagen de “bárbaros,” ya no se limitan a una única función,<sup>22</sup> sino que sirven para presentar conflictos de distintos niveles y cuestionar ya sea el régimen o los modos atroces con los que se ganaba poder. En la literatura revolucionaria el realismo sigue siendo el retrato de la brutalidad, esta vez enfocado en una

---

<sup>22</sup> Tal como desarrolla Luzelena Gutiérrez De Velasco, en *Cartucho* esta idea se potencia a partir de “un proceso de individualización de los hombres y mujeres participantes en las contiendas bélicas como una de las estrategias literarias más frecuentes en la obra” (citado en Cázares, 2018: 194).

“tristeza reaccionaria” que se presenta a través del “lenguaje de las figuras del dolor vencido” (Robles 164). Más allá de la recreación de los hechos —según el sesgo del autor—, los campesinos, mayoría en el movimiento y en las obras, son “protagonistas sin voluntad ni bandera” (164) a quienes se les suele relegar a la oralidad tosca, la impulsividad y la violencia desmedida, haciendo distinción entre ellos, los altos mandos y los ilustrados.

La Novela de la Revolución se puede percibir como un síntoma de la trayectoria de la guerra, puesto que “los autores de dichas obras lo son también de las correspondientes a las fases contrarrevolucionarias hasta la institucionalización del poder a través de un sistema presidencialista” (Robles 162). Por tanto, la afirmación de Robles de que “no hay novelistas de la victoria sino de las derrotas; relatos de crueldades y vejaciones durante la lucha por el poder” (164) responde al seguimiento que dieron los autores al movimiento, cada vez con mayor desánimo y falta de convicción, ya fuese por las tragedias que debieron presenciar o el declive de los ideales. Se trata de un registro que vislumbró su final con lo que la propia Campobello denomina, en su “Prólogo a mis libros” (1960), el “reinado” de Calles y Obregón (353); después hubo evocaciones, emulaciones, rencores y venganzas.

## 2.2 Nellie Campobello

Nellie Francisca Ernestina Moya Luna:<sup>23</sup> un personaje fascinante, capaz de escribirse una vida más adecuada a sus intereses, transformar su nombre hasta casi perder el original, volver a él para usarlo de disfraz, cambiarse la edad hasta que nadie recordara su año de nacimiento y, como puntualiza Jorge Aguilar Mora en la cronología de la autora, hasta poblar su vida de ficciones con orígenes que siguen perdidos y sin interpretación (167). La historia de Nellie Campobello está repleta de guiños, dobleces y escondrijos, de los cuales habremos de

---

<sup>23</sup> Es el nombre dado por la autora en la entrevista realizada por Emmanuel Carballo, no obstante, en la cronología realizada por Aguilar Mora aparece como “María Francisca Moya Luna,” el cual parece ser el verdadero nombre con el que Rafaela Luna, su madre, la registró en el “acta parroquial de Villa Ocampo, Durango el 7 de noviembre de 1900” (Ramírez 166).



centrarnos en una misma línea: su identidad como narradora, lo que abarca su regionalismo, su postura villista, la idealización de su madre y su actitud, libre e irreverente, que transgredía las expectativas de su género y ameritó telegramas a su familia donde se la acusaba por su mal comportamiento, según relata la autora en la entrevista realizada por Emmanuel Carballo.

Nació en “el Norte” —forma constante que utiliza para referirse a su lugar de origen—, más específicamente en “Villa Ocampo, Durango, el 7 de noviembre” (Aguilar Mora 167) de 1900. Si bien la mayor parte de su infancia la vivió en Hidalgo del Parral, Chihuahua —Aguilar Mora especula que, entre 1906 y 1911, la familia pudo asentarse en la ciudad de Chihuahua (167)—, su sentido de identidad parece anclado a su lugar de nacimiento, como deja entrever a través de la constante mención de Villa Ocampo, su ascendencia tarahumara y comanche y la antigüedad de su familia en la sierra de Durango.<sup>24</sup> Aunado a esto, cabe destacar el valor que la autora le da a los lazos familiares (evidente en su relación con su madre) y cómo lo atribuye al norte, pues eso permitirá desarrollar mejor su afinidad con Villa y su cólera ante el agravio a su héroe; en sus palabras: “la unión de la familia del Norte se basa en tales lazos de verdad que aun en los peores momentos todos aquellos que la forman pueden mirarse a la cara con absoluta franqueza” (Campobello, citada en Carballo 379).

A pesar de las historias sobre sí misma, la personalidad directa y espontánea de Campobello sale a relucir ante la mención de su madre, el Centauro del Norte o su tierra. La visión que comparte sobre Villa Ocampo es la de un lugar caluroso, antiguo, polvoso, una “llanura solitaria e inmensa” (Campobello 341)<sup>25</sup> donde se puede escuchar hablar de los antepasados e invocarlos, semejante al paraíso perdido de Rulfo, como señala Aguilar Mora en su prólogo a *Cartucho*, pero que, a diferencia de Comala, es un pueblo vivo, hogareño, donde

---

<sup>24</sup> Durante la entrevista con Carballo, Campobello afirma: “A Villa Ocampo la fundaron en 1630, los tarahumaras y los tepehuanes [...]. Mi familia es tan vieja como el pueblo: participó en su fundación” (378).

<sup>25</sup> Las citas sobre las obras de Campobello, salvo las que señale, provienen de su *Obra reunida*, referida en la bibliografía.

la gente acoge a todos por igual. Ya fuese en entrevistas o en sus mismos textos, Campobello se expresa de Hidalgo del Parral y su gente, a quienes llama “hermanos,” con orgullo.

Muchos de los intelectuales contemporáneos de Campobello pregonaban un nacionalismo revolucionario, como se observó en el capítulo anterior al hablar de la masculinidad mexicana en 1925, con una imagen de México como un todo, una nación homogénea, sin considerar que gran parte de los estados del norte y sur del país se mantuvieran en un repelido segundo plano, según retrata la propia Campobello en su prólogo al hablar de los destrozos de la guerra en escuelas y hogares —a manos de los carrancistas—, que nadie denunció (343). Tanto *Cartucho* como *Las manos de mamá* son obras guiadas no por el nacionalismo de su autora, ni por un “sentido político del antiimperialismo” (Robles 174), sino un reflejo de las necesidades y vivencias de su tierra; es decir, Campobello profesa su regionalismo hacia Hidalgo del Parral, antes que ningún nacionalismo. Se trata de un posicionamiento local, donde la imagen del estado (Chihuahua/Durango) y, más aún, de la nación (México), quedan preferidas, lo que no resulta impensable si se toma en cuenta que el sentido de pertenencia construido durante la Revolución no tenía como origen la nación, sino la imagen del líder, la tropa y, sobre todo, la tierra a la que se pertenecía y por la que se luchaba. Al final, la pregunta era “¿Por qué luchas?” y la respuesta variaba según la región y su caudillo.<sup>26</sup> En “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello,” Max Parra desarrolla que la actitud mostrada por Campobello hacia Hidalgo del Parral, no es algo extraordinario ni singular, sino el resultado de “una conciencia territorial que se fue gestando durante la Colonia y que en la época de la revolución [...] seguía proporcionando a sus moradores un sentido de pertenencia e identidad” (175). Se trata de un anclaje regional que la autora observó en su entorno e imita con gusto.

---

<sup>26</sup> María de Carmen Olague Méndez retoma el anclaje regional de Campobello y lo desarrolla en “Villismo y Revolución en la literatura posrevolucionaria de Nellie Campobello (1931-1960),” afirmando que “la idea de Revolución de Nellie Campobello era indisociable al Norte de México y al villismo” (62).

La perspectiva sobre lo regional y su identidad es fundamental para entender la postura villista de Campobello, algo que plasma explícitamente en sus textos. Escribe *Cartucho* para vengar las injurias a su héroe;<sup>27</sup> su “travesura” (como ella lo nombra) tiene la intención de narrar los hechos como ella los vivió y rescatar la imagen del villismo. El propósito de *Las manos de mamá* también es similar al anterior: “pagar una deuda, una deuda que tenía contraída con Ella, con mamá” (Campobello, citada en Carballo 385); la idea se le presentó al asistir a la conmemoración del 15 de septiembre en Morelia y “reflexionar en lo poco que cuidamos la memoria de aquellos que ya han partido” (Campobello 360).

Ahora bien: debido a que será un punto recurrente al hablar de la representación de los bandos revolucionarios y el rechazo al carrancismo, es conveniente señalar la visión categórica de la autora. Ante una primera lectura de *Cartucho*, podría asumirse que la postura maniquea de buenos y malos es parte de la visión infantil de la narradora, donde lo familiar —parte de una concepción de “nosotros”— se designa como positivo y todo aquello que lo contradiga será rechazado. No obstante, cuanto más se lee de la autora, es fácil notar que tal creencia no pertenece a la ficcionalización de su voz, sino que es algo propio y que la acompaña incluso en su adultez. Ella misma lo declara en su “Prólogo”: “yo los sigo clasificando: los malos y los buenos. Fui una niña bastante feliz, vi cómo peleaban aquellos hombres buenos con los hombres verdaderamente malos” (339).

Muestra de lo anterior también se puede observar en la forma en que se expresa sobre Carranza en la entrevista con Carballo, describiéndolo como “un viejo tan egoísta como envidioso y desgraciado” (380), o en sus opiniones sobre otros autores de la Revolución, donde no oculta su desprecio a aquellos que, desde su perspectiva, contaron mentiras sobre Villa,

---

<sup>27</sup> Refiere al ambiente antivillista donde al Centauro del Norte se le había representado en periódicos nacionales y estadounidenses como un “bandido sangriento de sangre” (Katz 516). Uno de los ejemplos que Katz presenta sobre el discurso de odio hacia Villa es un comentario publicado en el *World Herald*: “Toda su historia [de Villa] es la de un ladrón y un asesino, elevado ahora por los azares de la guerra, a una posición destacada, con tan señalada capacidad militar que ha adquirido una fachada de semirrespetabilidad” (516).

como Azuela o Vasconcelos. Tachó al primero de mentiroso y “mal actor” que “sobreactuó en lo que dijo sobre la Revolución” (384); al segundo lo consideró “un traidor a Madero y a sus doctrinas” que “aprovechó las múltiples y brillantes batallas de Francisco Villa, al cual también traicionó” (Campobello 343).

La trayectoria literaria de Campobello se extiende de 1929 a 1960 a través de seis libros y publicaciones en periódicos y revistas. Al menos esa es la parte conocida, pues en la entrevista con Carballo, la autora revela que su escritura proviene de mucho antes: “Conservo, de mis doce años, una breve novela: *La procesada de la Duquesa*. Es ridícula, curiosa” (384). En esa misma charla ella platica sobre su labor en *El Universal Gráfico*, donde fue “colaboradora” y “Comentaba, en dos cuartillas, sucesos y noticias raras” (384); fue ahí cuando empezó a firmar como “Nellie.” Ante las preguntas sobre sus libros, Campobello responde de forma puntual y con una estructura similar: fecha de publicación, editorial, además de algún dato sobre ellos, si fueron traducidos, algún cumplido que le causara impacto, una idea general del contenido y, en el caso de *Cartucho* y *Las manos de mamá*, la razón que la motivó a escribirlos.

En 1929 Campobello publica *Yo!* a través de Ediciones L.I.D.A.N., pero lo firma con su nombre real, “Francisca,” nombre que la mayoría de su círculo creyó un seudónimo, pues “desde 1927 era conocida como Nellie Campbell” (Rosas 39). El libro es un poemario compuesto por 54 poemas de estilo vanguardista, como estudia Vicky Unruh en “Choreography with Words: Nellie Campobello’s Search for a Writer’s Pose,” donde la autora hace un retrato de sí misma y plantea algunas temáticas que serán recurrentes en su literatura, entre las que destacan su infancia en el Norte, las vivencias revolucionarias, la añoranza y exaltación de la vida libre del campo —refiriéndose a Hidalgo del Parral—, así como el rechazo a la vida capitalina burguesa.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Sobre la poesía de Campobello se ha investigado mucho menos que su narrativa. Se recomienda leer, además del mencionado artículo de Vicky Unruh “Choreography with Words: Nellie Campobello’s Search for a Writer’s Pose” o la investigación de Luz Elena Zamudio “El ritmo de la naturaleza generador del mundo poético de Nellie Campobello” (ambos referidos en la bibliografía).

Siguiendo la reconstrucción realizada por Rosas, a finales de junio de 1929 Nellie y su hermana Gloria Campbell —en ese periodo ocurrirá la castellanización del apellido— emprendieron un viaje a España para “presentarse en las exposiciones de Sevilla y Barcelona”; sin embargo, jamás concretaron el viaje, pues “se quedaron varadas en su paso por La Habana, Cuba” (29), donde “permanecieron hasta abril de 1930” (61), cuando regresaron a México. Durante su travesía, Nellie Campobello continuó escribiendo<sup>29</sup> y publicó algunos de sus textos en la *Revista de La Habana*, por ejemplo “8 poemas de mujer” en 1930. El viaje le permitió conocer y entablar amistad con grandes figuras del momento, como José Antonio Fernández de Castro, Mario Juan Carreño y Morales o Conrado Walter Massaguer; no obstante, lo más relevante de ese viaje se podría decir que fue el primer borrador de su segundo libro, *Cartucho* (1931). Sobre él y *Las manos de mamá* (tercer libro, publicado en 1937) habremos de extendernos más adelante.

Después de su regreso a México, a pesar de sus labores como bailarina y como directora de la Escuela Nacional de Danza, cargo que asumió en 1937, Campobello no soltó su pluma. En 1940, aparentemente el año más fructífero en su carrera literaria, publicó *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, la segunda edición de *Cartucho* y *Ritmos indígenas de México*, texto que escribió junto a su hermana Gloria. Sobre este último, se podría decir que es el menos recordado de los seis, quedando fuera incluso de la compilación realizada por la autora en 1960.

Hubo una pausa de diecisiete años en la que no se supo nada de Campobello como escritora; su pausa más larga antes de la definitiva. *Tres poemas* se podría considerar, tomando en cuenta la colección de 1960 donde incluye su “Prólogo a mis libros,” su penúltima obra. A cargo de la editorial Compañía General de Ediciones, fue publicado en 1957 y es un retorno a la poesía luego de cuatro obras en prosa, casi como un cierre planeado, aunque en su charla con Carballo, Campobello afirmó estar preparando un nuevo libro, donde narraría sus

---

<sup>29</sup> Rosas presenta un registro de algunas de las cartas, tarjetas y poemas escritos en ese periodo.

“experiencias en la ciudad capital” e integraría “cartas en las que expreso lo que me preocupa o me interesa. Es la obra en la que tengo puesta mayor esperanza” (386). Lamentablemente, ese libro nunca se terminó y, hasta la fecha, nada se sabe de él más allá de lo dicho en esa entrevista.

### **2.3 De la primera a la segunda edición**

Acorde a la reflexión de Robles sobre las novelas de la Revolución como vestigios de sus principales momentos, del segundo libro de Campobello existen tres ediciones, cada una con cambios que responden a las necesidades e intereses de su autora. La mayoría de ellos, los más destacables, ocurren entre las dos primeras, por lo que habremos de centrarnos en ellas.

*Cartucho* se publicó en 1931 con treinta y tres textos, además de “Iniciales,” una especie de prefacio por parte de la editorial que María José Ramírez especula pudo haber sido escrito por Germán List Arzubide, y también de lo que podría verse como un “prólogo” donde Campobello relata brevemente (a modo de cameos) su estadía en La Habana y su amistad con José Antonio Fernández de Castro. La intención, ya mencionada, de contradecir las injurias contra Pancho Villa y refutar la idea de que los villistas eran unos brutos sin honor era una idea que había estado presente en su cabeza desde mucho antes de su viaje a Cuba: una necesidad reprimida por el miedo de enemistarse con su círculo y ponerse en peligro de ser aplastada por “aquellas voces enemigas, siempre incrustadas en lugares estratégicos de la más alta autoridad” (Campobello 344). Aunado al rechazo social a sus héroes, existía el temor de ser una mujer escritora: “Entre nosotros, los escritores —la mayoría de ellos— no ven con simpatía, o no veían antes que la mujer se ocupara de escribir” (Campobello 363), a pesar de ya tener un libro de poemas publicado. Quizá el miedo se incrementó a raíz de esto: afirma que, luego de su primer poemario, las pocas personas que leyeron sus versos dejaron de ver en ella “a la jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet” (Campobello 345).

Sin embargo, la pregunta de Fernández de Castro mientras está en el hospital<sup>30</sup> parece suficiente para animarla a contar su versión: “[¿]en qué parte de México se agarraron más?” a lo que ella responde “Hidalgo del Parral, Estado de Chihuahua, foco del villismo. Si tú hubieras visto aquello. Mejor que te cuente la primera impresión fina, limpia, agudita que me dieron los balazos” (Campobello, *Cartucho*, IV). Luego de eso, con voz de autoridad, él la anima a escribir y ella obedece, llevando cada tarde a sus fusilados, sepultados en una libreta verde.

¿A qué se debe el cambio de actitud? Antes indecisa de escribir sus vivencias, logra ahora volcarlas en un libro tan directo como *Cartucho*. A falta de una respuesta concreta, se puede especular a partir de los vistazos al “Prólogo a mis libros” y al contexto político de México. Campobello temía a Calles, las represiones de su gobierno y también de sus contemporáneos; por algo se esconde en cuanto su libro es publicado, pues lo considera “la travesura más grande que había cometido” (355). Al narrar su versión estaba cuestionando al régimen, mientras refutaba la visión de otros autores. Los villistas de *Cartucho* no son “hordas de asesinos sin ideales, sin bandera y sin sentimientos patrióticos” (Vargas y García 6); en su caso, tal descripción encaja mejor con los carrancistas. En su “Prólogo” a *Cartucho* en la edición de Brigada cultural, Jesús Vargas Valdez y Flor García Rufino relatan que el recibimiento de la obra en México fue “mínimamente efusivo en el ámbito literario” debido a que “a los integrantes de la clase política, a los ‘grandes vencedores’, les irritaba que en las páginas de un libro se exaltara a los villistas” (6).

La escritura es un riesgo al que se anima al estar fuera del país —aunque lo publica a su regreso— y al que se adentra con descuido, sin pensar tanto en lo que dice o sus consecuencias (postura que luego recapacita). Busca probar fuerza y la emoción le gana, no

---

<sup>30</sup> En la primera edición de *Cartucho*, en ese pequeño texto sin título que hemos llamado prólogo donde la autora habla brevemente sobre su tiempo en La Habana y su amistad con Fernández de Castro, quien repentinamente se reporta enfermo: “Muchachitas” —refiriéndose a las hermanas Campobello—, “estoy en el hospital del cerro, Pabellón Saturnino Martínez, no ha sido nada. Si algo se les ofrece llamen a Teresita a este teléfono... les mando mi corazón desde este hospital de obreros, a donde yo quiero pertenecer y donde me encuentre muy cómodo, hasta me puedo morir. Mil millones de besos muñequitas serias, formales” (Campobello, 1931: II)

sólo a la forma, sino también a la memoria: escribe lo que recuerda en el momento, tal como le viene a la mente, sin reparar en posibles errores o repeticiones. Sale a relucir, entonces, una ventaja de su primera narradora: su “aparente inconsciencia para exponer [...] la necesidad de un decir sincero y directo” (343) parece justificar las faltas, ya sean gramaticales, sintácticas o de puntualidad histórica, pues la voz narrativa es la de una niña que logra reproducir y recrear lo que la rodea.

Antes de señalar algunos de los cambios entre la primera y la segunda edición de *Cartucho*, es pertinente recalcar que el trabajo de Blanca Rodríguez, “La obra narrativa de Nellie Campobello: Génesis, modificaciones y recepción,” es uno de los principales estudios sobre los cambios en la narrativa de Campobello debido a su rigor. En cuanto a *Cartucho* — dado que también analiza *Las manos de mamá* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*— se ofrece una clasificación entre los “Relatos que no se modificaron,” los “Relatos con modificaciones cualitativas (I),” donde se consideran las correcciones menores, como “puntuación, ortografía y retoques editoriales” (81), y los “Relatos con modificaciones cualitativas (II),” donde se incluyen cambios a la estructura, añadidos de mayor extensión y “modificaciones autobiográficas, políticas, históricas o morales” (81).

En la segunda edición se agregan 23 nuevos textos y se eliminó uno (“Villa”). El resto de las modificaciones, como señala Rodríguez, pertenecen a breves añadidos (una frase de cierre al final o alguna puntualización sobre el lugar), excepto por el de Nacha Cenicerros, al que se le agregan dos párrafos, o a cambios en la puntuación (se sustituye el uso de puntos suspensivos por comas o punto final, además de alternar algunas comas con punto y coma), correcciones en tildes y en la redacción en general. No obstante, hay decisiones de estilo más notables, como la erradicación casi total de las comillas, pasando de un uso abundante, sobre todo en diálogos, a una versión donde aparecen sólo para señalar diálogos sin realizar un salto de párrafo (la petición de Epifanio al momento de ser fusilado, Campobello 109) o referir



algunas intervenciones externas. Además, se cuenta con una gran cantidad de añadidos quizá no tan notorios, en su mayoría artículos, frases al final de los fragmentos o ligeros cambios en algunas líneas.<sup>31</sup>

Existen detalles que hacen de la primera edición una más amoral y cruda ante la violencia. Aguilar Mora remite al cambio en “Desde una ventana”; en la primera edición la narradora cierra su texto con: “soñando que fusilaran otro,” despersonificado aún más el muerto —que ya carecía de identidad, a diferencia del resto de fusilados—, un detalle que se “arregla” en 1940 con la preposición “a.” Situación similar se ve en “El fusilado sin balas,” donde la versión de 1931 es más explícita con la tortura de Catarino Acosta, protagonista del relato: “Por muchas heridas en las costillas ‘por la cintariada’ chorreándole sangre por todas partes del cuerpo” (Campobello, 1931, 46); en la segunda edición se resume: “Por muchas heridas en las costillas le chorreaba sangre,” además de agregar una visión piadosa de la situación: “Mamá lo bendijo y lloró de pena al verlo pasar” (Campobello 108).

Las correcciones y añadidos en el texto de 1940 dan sutilmente la impresión de un discurso mejor construido, corroborado e interiorizado. Es decir, en cuestión técnica, la primera publicación de *Cartucho* se presenta al lector como un borrador, donde la voz de la narradora aún divaga entre su voz de infante y la omnisciente en tercera persona (Ramírez 168); donde el estilo y su velocidad no se han terminado de establecer y, pese al trabajo del editor —List Arzubide, según la propia Campobello (355)—, aún se cuentan bastantes erratas.<sup>32</sup> La segunda edición, por su parte, parece la versión pulida de la obra, con una narrativa mejor trabajada,

---

<sup>31</sup> En el fragmento titulado “Epifanio” el cambio se puede apreciar desde su primera línea. Originalmente comenzaba: “Nervioso, delgado, caminando recto; el pelotón sabía que era peligroso y espiaba sus movimientos” (Campobello, 1931: 49) y para 1940 sólo es “El pelotón sabía que era peligroso. Espiaba sus movimientos” (Campobello 108).

<sup>32</sup> La mayoría son mínimos, como alguna coma o punto fuera de lugar o una tilde fugitiva (el “sí o nó” en el fragmento “Bartolo”), aunque hay otros más memorables como el cambio de “Agustín Gracia” a “Agustín García,” aunque la continuidad del apellido “Gracia” en todo el capítulo desata la cuestión sobre si realmente se habrán equivocado en la primera edición o fue un cambio de nombre, como ocurre, en el mismo texto, con “Maria Luisa,” futura “Irene.”

tanto en voz como en ritmo, y una postura más clara sobre la historia y los personajes, lo que se puede atribuir a tres principales factores: la escritura de *Las manos de mamá*, la influencia de Martín Luis Guzmán —editor de la segunda edición, consejero y guía en el texto de 1937 (Campobello 362), posteriormente una figura constante en la carrera literaria de Campobello—<sup>33</sup> y, finalmente, el cambio en el régimen político nacional (del Maximato al Cardenismo).

La idea de escribir *Las manos de mamá*, como se mencionó antes, surgió al ver las fiestas del 15 de septiembre durante una estadía en Morelia, viaje que revivió viejos recuerdos que, quizá, llevaron a la autora a investigar más sobre la Revolución y las vivencias en Hidalgo del Parral con los villistas y “la bola.” Indicio de esto en *Cartucho* puede ser, justamente, la adición de cuatro párrafos a “Nacha Ceniceros,” donde, después del final de 1931, “Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada,” aclara: “Esta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía [...],” para terminar con un orgulloso: “Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: ¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (Campobello 111). Asimismo, la adición de algunos comentarios como “Allí dejan la oreja” en “Los 30-30”; la corrección en el nombre de la prima en “Agustín García,” originalmente María Luisa y luego Irene. La puntualización en los lugares y uso de deícticos, más evidente en la segunda edición, podrían interpretarse también como una sugerencia que le hicieron para una narrativa más consistente.

En cuanto al cambio del régimen político y la influencia para las modificaciones en la segunda edición, es necesario retomar el cierre del capítulo anterior: la reconciliación con las figuras revolucionarias en el sexenio de Lázaro Cárdenas. Como se mencionó, no se trató de un posicionamiento explícito que involucrara una rehabilitación directa de la imagen de Villa,

---

<sup>33</sup> Sobre la influencia que pudo tener Guzmán se detallará mejor en el tercer capítulo, al hablar de la feminización que representa *Las manos de mamá* en la escritura de Campobello.

sino el fin de una política antivillista construida por Obregón y Calles, lo cual, junto a las reformas sociales en tierras de Chihuahua y Durango, aminoraron el resentimiento de viejos villistas y permitieron un espacio de expresión menos represivo.

Para 1940 el objetivo principal de la política gubernamental seguía siendo la unificación nacional, para lo que era necesario asentar la imagen de una “‘facción revolucionaria’ en la que no se [había incluido] a Francisco Villa” (Avechuco Cabrera en Olague 65), punto en que residía la principal molestia de Campobello. Sin embargo, a diferencia de periodos anteriores, la represión hacia aquellos que levantarán la voz en contra ya no era tan severa (Serna 141), algo que se ve reflejado en el cambio de enfoque por parte de la autora: en la segunda edición su cuestionamiento va dirigido a contradecir el “discurso oficial en torno a la Revolución” (Olague 65). La carga de señalar a una figura en el poder como estafador y calumniador, como en el periodo de Calles, digno sucesor de otros “usurpadores de la Revolución” (Rivera López en Olague 65), deja de ser una motivación primaria en Campobello, y da pie a una postura más concreta: narrar su verdad, tal como ella la vivió, para defender y restituir a sus héroes (Villa y Ella).

## 2.4 Los espacios en *Cartucho*

Uno de los rasgos más reconocidos de la escritura de *Cartucho* es su inmersión en el espacio cotidiano de la narradora, a través de deícticos y nombres que sustituyen descripciones. Desde el primer texto la autora arroja al lector a Hidalgo del Parral y la Revolución, asumiendo, en actitud de niña, que el lector conoce los lugares a los que habrá de referirse, por lo que se salta cualquier explicación.<sup>34</sup> En la escritura de Campobello Max Parra encuentra una reconstrucción de la “memoria geográfica de los hechos [que] se extiende para abarcar un circuito más amplio

---

<sup>34</sup> Un primer ejemplo al respecto se observa cuando *Cartucho* se lleva a Gloriecita a pasear “calle arriba” (Campobello 99) y, antes de que el lector pueda interiorizar la falta de contexto, llega el segundo golpe, más fuerte que el anterior: “hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de don Manuel” (Campobello 99). ¿Quién es don Manuel y dónde vive para que sea su esquina? Sólo los del pueblo podrían saberlo.

(centro y sur de Chihuahua, [y] el norte de Durango)” (168), pero tomando como “centro de gravedad” la “población de Hidalgo del Parral y, dentro de ésta, la calle Segunda del Rayo, en un populoso barrio donde vivía la familia de la escritora” (169). Se trata de una regresión a las vivencias infantiles, donde lo importante son los hechos, junto a las emociones y sensaciones que se generaron; no tanto los lugares, que apenas se detiene a mencionar.

Al describir la voz en *Cartucho*, Robles afirma que en ella se captura la emoción infantil de “transmitir imágenes sin reparar en la calidad estética, el orden estructural o la precisión sintáctica” (169). Pese a esto, la división entre lo exterior y lo interior es fácil de seguir en el texto gracias a la línea que Campobello marca, a través del tono y ciertas puntualizaciones, entre la casa y el resto de Hidalgo del Parral, concentrándose sobre todo en lo que ocurre en la Segunda Calle del Rayo (abreviada como “la segunda del Rayo”), las cercanías y algunos municipios aledaños (San Pablo de Balleza, Santiago Papasquiario, San Antonio del Tule, Satevó, Nieves, Distrito de Indé, Cerro Gordo, entre otros).

A pesar de no haber una definición explícita, en la obra el exterior representa todo lo que queda fuera —y rodea— la casa familiar, incluso otros espacios interiores como el mesón del Águila, el cuartel general o la casa de Emilio Arroyo (un hospital improvisado). Acorde a lo visto en el primer capítulo, en *Cartucho* el exterior también está ligado a “lo público” debido a su estatus político, tanto por ser un espacio disputado por las guerrillas (entre 1908 y 1928 la plaza fue tomada en doce ocasiones, según Parra 169), como por la libertad de movimiento que esto brinda a los personajes. En él se desarrollan la mayoría de los conflictos que la narradora observa, por lo que se lo percibe como un motivo de entretenimiento pasivo (no se toma un rol dinámico en las actividades), pero propenso a la transgresión: la violencia que lo habita, además de encapsular las vivencias de la niña Nellie, logra irrumpir y dañar su espacio privado.

En “La Revolución mexicana desde una perspectiva lúdica: *Cartucho*, de Nellie Campobello,” Kristine Vanden Berghe encuentra en el léxico de la obra un reflejo de la visión

infantil que guía la memoria de la autora y convierte todo en juego (83).<sup>35</sup> Como primer ejemplo, Vanden Berghe remite al fragmento de Elías Acosta, villista que capoteaba su aburrimiento disparando a los sombreros de quienes fueran caminando, y hace énfasis en la línea “Nunca mató a nadie: era jugando y no se disgustaban con él,” con lo cual se plantea una “incompatibilidad entre matar y jugar, entre juego y revolución” (84), que se refuerza a partir de la división entre la actitud traviesa de los villistas y la salvaje de los carrancistas (trataremos esto más adelante al hablar de las masculinidades en la obra).

Con el fin de distinguir mejor entre Campobello y su personaje en *Cartucho*, habremos de referimos a la autora por su apellido y a la narradora como “Nellie,” dado que ese es el nombre que se le da en la obra.<sup>36</sup> Para Nellie la guerra es un juego que disfruta ver, aunque no puede formar parte. Desde la distancia, y con la relativa seguridad que el espacio privado le otorga, ella se acerca a su ventana para contemplar, sin inmutarse, su entretenimiento: balazos, villistas que se ríen mientras disparan, un muerto que pasa en su caballo o los tesoros que salgan de las batallas (las rosadas tripas del general Sobarzo o el cadáver que queda frente a su casa); “ante los ojos de la narradora, los hombres juegan a la guerra, divirtiéndose con sus rifles y desafiando la vida, como si representaran una obra de teatro” (Vanden Berghe 89). Bajo esta mirada, el exterior actúa como un escenario, esencialmente masculino, pero que suele dar pequeñas aperturas entre actos —mientras existe una aparente calma en las guerrillas— para permitir el acceso a personajes que fluctúan en sus reglas sobre quiénes deberían habitarlo.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Postura similar es la que desarrolla Parra en su artículo donde postula la actitud juguetona y en ocasiones insensible, se trata de la “desestabilización que experimenta la narradora [infantil] al buscar maneras de confrontar la muerte que la rodea” (169-170) y, a su vez, su voz de adulta dando respuesta al trauma de vivir en constante exposición a una esfera de violencia y muerte” (169).

<sup>36</sup> En “Las rayadas,” texto perteneciente a la tercera parte, se nos presenta el nombre de la narradora a través de la intervención de Severo: “Pues verás, Nellie, cómo a causa del general Villa me convertí en panadero” (Campobello 149). Esta distinción se mantendrá en el resto de la tesis.

<sup>37</sup> En el primer capítulo se desarrolló la división entre espacios público y privado y la consideración de las mujeres como seres débiles, dependientes de protección y destinadas a la reclusión/cuidado del hogar. No obstante, como se verá más adelante al hablar de feminidades en *Cartucho*, debido al contexto bélico del Norte previo y durante la Revolución, las mujeres ahí no cubren los estereotipos ciudadanos: son capaces de infiltrarse a espacios a los que, supuestamente, no deberían poder acceder. Además, la infancia, al ser un momento ambiguo donde los roles de

En cuanto a la connotación transgresora del exterior, principalmente parece responder a la irrupción violenta del espacio privado que se narra en “El general Rueda”; parte del segundo apartado, “Fusilados,” se trata de un texto de extensión regular, acorde al resto (poco más de una página), pero que logra distinguirse por el ritmo frenético con que inicia, la sensación de asalto y el quiebre en el tono lúdico, sustituido por el rencor y la impotencia. A pesar de no ser la primera vez que se habla desde el interior del hogar,<sup>38</sup> se siente como una verdadera invasión al hogar, pues ni los carrancistas o el lector fueron propiamente invitados a pasar, menos bienvenidos, lo que convierte la narración en uno de los momentos más personales de la obra, donde confluyen las dos voces de Campobello —niña y adulta—, no hay espacio para alegorías del juego y la localización temporal se rompe. El evento es tan traumático que no se puede quedar como un recuerdo lejano de la infancia, sino que la acompaña hasta que, muchos años después, incluso tras la muerte de la madre, se hace justicia con la ejecución al viejo general Rueda.

Cuando el juego llega al espacio privado, Nellie logra convertirse en un sujeto activo, aunque sólo sea para recibir la violencia y sufrir la impotencia de no poder defender a su madre (se podría especular sobre feminidad e infancia como motivos de su falta de herramientas para saber reaccionar al ataque de los carrancistas); las agresiones dejan de ser vistas como travesuras, pues se introducen a un lugar que, supuestamente, debía de ser pacífico e inaccesible para elementos públicos. Con su asalto al hogar, el general Rueda infringe el derecho a la inviolabilidad del domicilio, dando pie a sus hombres para actuar como si siguieran en el exterior y tratar a la familia como blancos: aptos para recibir la violencia, mas no de replicarla.

---

género aún no se han terminado de adoptar, le permite a Nellie eludir ciertas normas y colarse a contextos “masculinos.”

<sup>38</sup> La primera vez ocurre al inicio, en el fragmento “Él,” cuando Cartucho va a la casa a agradecer por el arreglo de sus camisas y Nellie le habla “jugando debajo de una mesa” (Campobello 99). Luego de eso, la imagen de villistas en el hogar se vuelve recurrente, ya sea que llegan a saludar y tomar café, a darle noticias de los muertos o a tratar de robarse a la prima.

Ahora bien, la imagen que se presenta del hogar como espacio privado es la de un sitio usualmente seguro, separado de la violencia del exterior y asociado principalmente a “la presencia materna y [...] la plática” (Berghe 96). A pesar de la distinción que realiza Campobello entre su espacio privado y el de otros, la imagen general del interior es la de un lugar “privilegiado de la paz” donde se cura a los heridos y “se arreglan los daños.” Siguiendo la visión de la Revolución como un juego, las casas representan una zona de “no acción,” un “espacio separado de la contienda” (Berghe 96) al que los jugadores (villistas) pueden entrar para poner en pausa la guerra y descansar, pero del que, inevitablemente, deben salir para seguir jugando.<sup>39</sup> Sin embargo, como buen juego infantil, existe una zona de descanso según el bando (una para los ladrones, otra para los policías), por lo que “quienes entran son revolucionarios amigos o paisanos que quieren platicar, con un cafecito, y que traen noticias de otros conocidos” (Berghe 97-98).

Similar a lo visto con el exterior, lo privado mantiene un doble significado para la protagonista pues lo asocia a la casa con la madre y lo presenta como una zona de protección y acogimiento, pero también encarna una visión negativa, como un lugar de confinamiento al que los adultos recluyen a la niña. En palabras de Vanden Berghe:

Ya que a la narradora niña le atrae el juego, quiere estar lo más cerca posible de él y de los jugadores. Aunque en la estampa inicial la vemos jugando en casa, debajo de la mesa, se trata de una localización excepcional, pues prefiere moverse en el espacio agonal de las calles de su pueblo. (98)

Es decir, desde la perspectiva infantil de Nellie, la casa representa un impedimento para tomar el rol activo en el mundo que tanto anhela; verse “protegida” le recuerda su condición femenina

---

<sup>39</sup> Siguiendo esta idea, se puede entender mejor la reacción de Nellie al ver su hogar invadido por los carrancistas: se incumplen las normas del juego. Para la niña, los villistas no hacen guerra, sino travesuras; ellos juegan con honor y, por tanto, siguen las normas. Los carrancistas, por el contrario, no parecen actuar según las expectativas infantiles sobre los revolucionarios; actúan con bajeza, faltando a las reglas para ganar y huyendo cuando se ven ante la menor desventaja.

—vetada del mundo que tanto anhela— e infantil —incapaz de dar respuesta activa a la violencia que podría recibir—. Vanden Berghe encuentra un claro ejemplo al respecto en “La muerte de Felipe Ángeles,” en el comentario de la narradora que sigue al regaño de la madre: “Nos encerraron; ya no pudimos oír hablar al señor del traje café” (Campobello 128). La imagen sugiere el espacio privado como una prisión a la cual se la condena por desobedecer las reglas, y donde queda aislada del mundo exterior.

En su mayoría, *Cartucho* se presenta como una obra de exteriores, no sólo por los lugares donde se desarrollan los relatos, sino también por la constante insistencia de la niña de formar parte del juego de la Revolución y el mundo que observa tras su ventana. Su inquietud se refleja en fragmentos como “El muerto,” al pintarse a sí misma y a su hermana pegadas al cristal ansiosas por ver la lluvia de balas y los muertos, o en “La sentencia de Babis,” donde ella busca imitar a los villistas y “hacer la guerra con los muchachos a pedradas” (Campobello 115). Sin embargo, la visión del exterior está íntimamente ligada al interior desde donde observa; la distinción que realiza Campobello entre lo que concibe como su espacio privado y el de otros es reflejo de ello.

## 2.5 El mundo de *Cartucho*

En “Representaciones de la masculinidad en *Cartucho*,” Maricruz Castro Ricalde habla de la construcción de identidades sociales durante la época revolucionaria. Como era habitual, “las personas construían tanto una identidad social como las imágenes sobre sus cuerpos masculinos y femeninos, a partir de los recursos culturales disponibles” (62), necesidad o costumbre intensificada en periodos de guerra, lo que convierte “el guardarropa, la exhibición de las armas y la apariencia en general [en] un lugar principal para fijar tanto las identidades sexuales como la pertenencia a un grupo social y étnico determinado” (62). La identidad en el Norte de México surgió ligada a la fortaleza física y la capacidad de defenderse, incluso antes de los sucesos de



1910-1919. Por tanto, antes de analizar lo masculino y femenino en la obra, se habrá de señalar algunos puntos del pasado bélico de Hidalgo del Parral para, posteriormente, plantear e interpretar el tipo de masculinidades y feminidades que ahí se gestaron, distintas a las del centro del país.

Max Parra observa el contexto sociopolítico sobre el que se construye la “memoria colectiva” de Hidalgo del Parral, llamándolo “un mundo regional terriblemente acosado por la guerra” (174). *Cartucho* se desarrolla en una zona minera que se extiende hacia “el norte de Durango (Villa Ocampo, Nieves, Canutillo, Santiago Papasquiari, etc.) y el sur de Chihuahua (Hidalgo del Parral, San Pablo de Balleza, Satevó, Pilar de Conchos, etc.)” (Parra 174). Parra la considera una “tierra de nadie” destinada a la guerra, pues había estado en disputa desde la Colonia, cuando la población se dividió “entre colonizadores que estaban organizados en colonias militares y los pobladores indígenas que habitaban la zona norteña” (175). Además, según lo descrito por Luis Aboites en *Breve historia de Chihuahua*, los ataques apaches a Chihuahua y Durango se remontan “hasta principios del siglo XVIII cuando la extinción de los conchos y el retiro de los tarahumaras hacia la sierra dejó un vacío que fue llenado por los apaches” (117). La Corona buscó resolver el conflicto entregando las tierras a colonos “a cambio de luchar contra las tribus nómadas del norte, en especial con los apaches” (Katz, citado en Parra 175). Tal decisión desencadenó una batalla permanente con las diferentes poblaciones de la zona, principalmente comanches y apaches.

La disputa continuó hasta fines del siglo XIX, orillando a los habitantes a adquirir “práctica militar, armas y conciencia de constituir una élite especial que luchaba contra los bárbaros” (Barry Carr, citado en Parra 175). Lentamente se fue construyendo un sentido de “unidad de todos los grupos sociales sedentarios contra los nómadas” (117); aunque la unión resultara momentánea y con un fin en específico, dio origen a un sentido de pertenencia más arraigado que en otros lugares, que resurgía y se fortalecía con cada nuevo enfrentamiento

contra las tribus supuestamente invasoras.<sup>40</sup> Además, gracias a la distancia geográfica con el centro del país, se dieron algunas formas feudales de ejercicio de la ley, como “los ejércitos privados” o “la aplicación de justicia por particulares” (Carr, citado en Parra 175), que lograron sobrevivir, desarrollando un sentido de “autonomía política” (Parra 175) y el regionalismo tan presente en *Cartucho*.

## 2.6 Masculinidades y feminidades en *Cartucho*

La contraposición entre femenino/masculino, parte inicial del análisis, tiene como base la dicotomía entre géneros según las reglas sociales de la cultura burguesa relatadas en el primer capítulo. Aunque tal separación no termina de corresponder al entorno que se presenta en *Cartucho*, permite observar la representación de los roles de género y analizar la caracterización que se realiza en la obra sobre las masculinidades y feminidades, esto con la intención de analizar la confluencia de géneros a través de la incorporación de rasgos determinados como del género contrario. Por tanto, para entender el tipo de masculinización en el libro de Campobello, tanto en su voz de narradora como en su personaje, es necesario revisar el tipo de masculinidades que presenta la obra, sus características y el bando revolucionario al que se asocian. Entonces resultará más sencillo especular sobre la forma que opta para representar ciertos sucesos y conductas no sólo de ella sino de la madre, los carrancistas y, por supuesto, los villistas.

De forma general, lo masculino se construye como una característica positiva que refleja el honor, el juego y la fuerza, que no rechaza lo sentimental y que logra alcanzar a ciertos

---

<sup>40</sup> Aboites detalla las constantes guerras que hubo entre la población chihuahuense/duranguense (antes y después de la división de los estados en 1826) y las tribus nómadas, donde los civiles se veían obligados a tomar las armas para defenderse. Un ejemplo es el de los ataques de 1831, “cuando una partida de comanches mató a dos capitanes cerca del río Bravo” (87), dando pie a la reanudación del conflicto. “Los comanches fueron reprimidos, pero respondieron con una insurrección general a la que se sumaron poco después diversas partidas de apaches” (87). La razón de tales levantamientos fue “la decisión del comandante militar, el coronel José Joaquín Calvo, de suspender las raciones y subsidios a los indios pacificados” (87).

personajes femeninos. Mientras, los rasgos femeninos son un factor ambiguo que pueden simbolizar tanto el contacto con las emociones y el cuidado a otros, como también un motivo de debilidad y encierro.

Los caracteres masculinos que Campobello muestra en *Cartucho* son principalmente dos: los villistas y los carrancistas, pues es en torno a ellos que construye su imagen masculina en sí; no obstante, cada uno implica una caracterización particular que, en varios aspectos, se contraponen a la otra. Por ejemplo, los primeros encarnan el “epic *ethos* of strength, loyalty, and courage” (Izquierdo, citado en Castro 70); incluso si llegan a incumplir alguna de estas virtudes, se asume como una travesura o un desliz que se puede perdonar (Castro 70).<sup>41</sup> La mayoría de los villistas presentan una actitud lúdica, son capaces de reírse de sí mismos y, los más gallardos, del peligro de las batallas, a las que se adentran con una sonrisa. Mientras tanto, los carrancistas son mugrosos (adjetivo con el que más se les describe), miedosos ante la muerte, sádicos con los indefensos (el coronel Bufanda o el general Rueda como casos ejemplares), salvajes, a quienes “no les importaban los niños ni los jóvenes” (Campobello 339), sin ideales honorables: únicamente vencer a Villa.

Laura Cázares plantea en “Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello” la idealización que existe por parte de “la niña-narradora” hacia “la belleza y el comportamiento masculinos, principalmente, expresados por medio de unos cuantos adjetivos: bello, alto, guapo, caballeroso, romántico” (45). Sin embargo, la niña no aplica tales descripciones a todos los hombres, ni admira cualquier tipo de masculinidad; los adjetivos están dirigidos, en su mayoría, a personajes del bando villista como Elías Acosta, Agustín García, Rafael Galán o Felipe Ángeles. La masculinidad carrancista, por el contrario, es vista con desprecio como parte

---

<sup>41</sup> Castro se detiene a analizar el caso de Gerardo Ruiz, expuesto en “Los 30-30,” donde se quiebra la imagen de lealtad por parte del grupo hacia su camarada, acusado injustamente de recibir dinero de los carrancistas. Sin embargo, el texto se esfuerza en seguir dando una buena imagen del bando que ha decidido defender, por lo que “desliza un conjunto de sugerencias sobre la viabilidad de la traición imputada y atenúa la decisión del general villista Gorgonio Beltrán. La masculinidad parecería estribar en mofarse de los errores propios, de la misma manera irreverente como se acepta la muerte” (71).

de una otredad capitalina<sup>42</sup> donde los hombres no están acostumbrados a trabajar con la tierra, por lo que terminan impregnados de ella, sucios, al grado de que se convierte en su distintivo. La mugre resulta un “símbolo de la falta de ética y de la suciedad del mundo interior de los personajes” (Castro 61); la carencia de lealtad y honor resulta una constante en los carrancistas, como se puede ver con Gudelio Uribe, el coronel Bufanda o Gerardo Ruiz (aunque de este último no se termina de esclarecer si había traicionado o no a Villa). De este modo, queda claro que la masculinidad que se busca enaltecer es aquella ligada al villismo: a la percepción que tiene la narradora de los villistas.

En cuanto a las feminidades, dos son, quizá, las más destacables o que funcionan mejor para distinguir a los personajes de *Cartucho*: la doméstica y la transgresora. La primera se puede concebir como la más cercana —aunque no por eso inscrita del todo— a la concepción femenina tradicional detallada en el primer capítulo. En la obra son personajes secundarios, tales como la prima Irene, la tía (mamá de Luisa), Chonita, doña Magdalena, Chagua e, incluso, podría situarse a Gloriecita en este grupo debido a sus contadas apariciones y su fragilidad infantil;<sup>43</sup> la mayoría de ellas actúa en relación con alguno de los revolucionarios, ya sea porque su acusación derivó en un fusilamiento, se dedican a cuidarlos o porque son objeto de deseo. Ligadas al espacio privado, sus apariciones son puntuales, irrepetibles no por lo extraordinario

---

<sup>42</sup> Como se mencionó anteriormente, la narrativa de *Cartucho* está súmamente localizada en Hidalgo del Parral; a lo largo de la obra se pueden apreciar los deícticos y las referencias locales con los que la niña relata los hechos, asumiendo que el lector es parte de su mundo. A primera vista, se podría inferir que es porque desconoce el entorno fuera de su pueblo, pero es a través de la constante comparación que realiza entre villistas y carrancistas que se desvela cierta conciencia del mundo exterior: ella conoce sobre la vida fuera de Parral —lo que le permite establecer una distinción entre ellos/nosotros—, pero no le interesa; por el contrario, siente rechazo hacia ella y sus costumbres, contrarias a las propias. Sin embargo, el conflicto entre ellos/nosotros es, sobre todo, un eje narrativo en *Las manos de mamá*, por lo que se ahondará más en el tercer capítulo.

<sup>43</sup> La edad de Gloriecita en el libro nunca se determina. Sabemos que es menor que el personaje de Nellie por “Los tres meses de Gloriecita,” donde se nos presenta como una bebé mientras la narradora ya tiene conciencia de su entorno. Sin embargo, en “El muerto” —uno de los fragmentos previos— se habla de una hermana que acompaña a la narradora a ver un tiroteo desde su ventana; se podría asumir que se habla de Gloriecita, dado que en el texto no se nos presenta ninguna otra hermana, pero dado que Campobello tuvo más hermanos podría tratarse de una distinta. Caso similar ocurre en “Las tripas del general Sobarzo,” pues los soldados les enseñan las tripas a la niña y a alguien más que no se especifica.

sino porque se les menciona una vez —en ocasiones dos, aunque la segunda no sea más que una referencia vaga— y luego desaparecen.

El segundo grupo, aunque más pequeño, tiene mucha mayor relevancia para la obra y atañe a las mujeres que no terminan de encajar en el rol doméstico, siendo las más destacadas la madre, Nacha Ceniceros y la propia Nellie. Estos personajes se caracterizan por desenvolverse tanto en lo público como en lo privado, integrando comportamientos que, según las normas sociales burguesa, serían concebidos como masculinos y propios del exterior,<sup>44</sup> de ahí la idea de una feminidad “transgresora.” Como con las masculinidades, la narradora se decanta por el bando que considera propio, en este caso, el segundo; aunque no desprecia la feminidad doméstica, como sí lo hace con la masculinidad carrancista, la falta de representación, junto al retrato frívolo que realiza de algunas de ellas, denota una posible falta de interés por parte de la niña a las actividades e historias de esas mujeres. A Nellie le interesa la vida exterior, la lucha de los soldados, los juegos con sus amigos mayos, los juicios, el trabajo de su madre o las visitas que llegan a Parral preguntando por sus muertos.

En “Las mujeres villistas en *Cartucho*,” Laura Cázares también traza una distinción entre los personajes femeninos identificando tres grupos: el doméstico —compuesto por “las niñas, las jóvenes casaderas y las mujeres mayores” (202)—, el de las prostitutas —que en ocasiones se pueden integrar al anterior— y el de “Nellie, su madre y Nacha Ceniceros,” quienes “están construidas con una finura mayor” y “se mueven entre el espacio privado (que puede ser invadido en cualquier momento) y el público” (201). Esta categorización es interesante, pues permite analizar los personajes femeninos no sólo desde el espacio que

---

<sup>44</sup> El retrato de esta línea, aunque incómodo para la sociedad burguesa, para los años en que cuando Nellie Campobello escribe su libro, se había aceptado casi a regañadientes, tal como se muestra en el artículo de Frances Toor, publicado en 1931 en *El Nacional*:

Hay también mujeres en las que la masculinidad está tan desarrollada, que les gusta tomar el fusil y pelear como los hombres. Siempre hay algunas de éstas en las revoluciones y guerras que entran a las filas, disfrazadas [...]. En México, también, en las recientes revoluciones, hubo semejantes casos aislados. En el año de 1911 se levantó en Morelos una mujer de veintidós años, que llegó a mandar un grupo como de cincuenta hombres y a ser coronela. Se vestía de hombre y ella misma se enfrentó con muchos enemigos, y los mató. (citado en Cuamatzin 73)

habitan, sino también a través de las relaciones que entablan con otros y, aunado a esto, de la forma en que las personas son concebidas.

El primer grupo representa los valores femeninos tradicionales y está conformado por personajes que “casi siempre [aparecen] ligados al espacio de la casa” (Cázares, “Las mujeres villistas...” 201). En gran medida resulta el grupo que menos se detalla en la obra; a comparación de los personajes masculinos o de mujeres como Marina de Santiago, la Chagua o Nacha Ceniceros, la narradora casi no se detiene a hablar de ellas, sólo se nos dice su nombre y la acción que da pie a su presencia en el texto. La aparición de estos personajes usualmente va ligada a la de alguno de los revolucionarios, ya sea porque quedaron atrapadas en el fuego y fueron protegidas por uno de ellos (caso de Gloriecita en “Él”), su acusación derivó en un fusilamiento (la tía, madre de Luisa, en “Por un beso”), eran objeto de deseo (Irene en “Agustín García”) o gracias al atento cuidado que les ofrecieron a esos hombres (Chonita en “Las mujeres del norte”). El caso de Gloriecita, hermana menor de Nellie, podría representar una excepción debido a su doble aparición, primero en “Él” y después en “Los tres meses de Gloriecita,” donde se detalla su apariencia (otro rasgo distintivo) y su particularización —es la única otra niña que se nombra en el texto además de la narradora.<sup>45</sup>

Ahora bien, la inclusión de las prostitutas en el grupo doméstico se debe, según Cázares, a su concepción de “jóvenes casaderas.” Cázares observa que el futuro para las mujeres de la Segunda del Rayo, “enamoradas de los Dorados de Villa” luego de “la muerte de sus pretendientes,” tomaría uno de tres caminos: “la soltería, la elección de otro hombre o la prostitución” (“Las mujeres villistas...” 203). Es conveniente discutir y desarrollar mejor esta idea, dado que la prostitución no era un camino reservado para las “viudas”<sup>46</sup> de los villistas y

---

<sup>45</sup> El suceso ocurre durante la segunda invasión al hogar (la primera, en “El general Rueda”). Los hombres entran, se encuentran a la madre abrazando a su hija de tres meses y quedan embelesados con la bebé: “decían que parecía borlita. Se la pasaban con una mano y la besaban. Los ojitos azules de Gloriecita estaban abiertos y no lloraba. Se le cayó la gorrita, los pañales, quedándose en corpiño, pero parecía que estaba encantada en las manos de aquellos hombres” (Campobello 143).

<sup>46</sup> Término inexacto, dado que la mayoría de las jóvenes no habían llegado a casarse con sus pretendientes.

no todas las mujeres de Parral estaban interesadas en los revolucionarios, algunas huían de ellos, como la prima Irene, mientras que otras estaban con ellos por temor: así Anita, novia de Bartolo de Santiago por miedo.

El problema con esta lectura es que, para justificar la inclusión de las prostitutas al grupo doméstico, Cázares debe regresar al momento previo a decidir dejar de ser parte de ese grupo. Es decir, Cázares analiza en conjunto a las jóvenes casaderas al momento de recibir la noticia, pero sin considerar que la decisión se tomará después y que, en el caso del “tercer camino,” como ella lo llama, funciona como un parteaguas. Ejemplo al respecto se puede apreciar en “El Kirilí” cuando se relata: “Chagua se vistió de luto, y poco tiempo después se hizo mujer de la calle” (101). La joven de “pies chiquitos” deja de formar parte del grupo doméstico y, como Marina de Santiago, comienza a transitar entre los espacios sociales con mayor libertad, transgrediendo las normas sociales.

En su estudio sobre Azuela y Campobello, Valeria García Torres plantea que “Cuando la descripción de alguna mujer en el texto es un poco más detallada, es porque ese personaje escapa de ese ideal [de feminidad doméstica]” (9). Gloriecita representa una excepción a la regla: considerando su parentesco y la cantidad de experiencias que debieron compartir, no es de extrañar que la narradora ahondara en su representación, además de que en el segundo relato el encanto infantil de su hermana es crucial para entender la actitud de los hombres y el desarrollo de la historia. Sin embargo, la mayoría de las mujeres que capturan la atención de la narradora son, como menciona García, las que representan la feminidad transgresora. La primera muestra al respecto es Marina de Santiago, hermana de Bartolo, prostituta, de quien se detalla su vestimenta llamativa, su aspecto atractivo y a la que llaman “reina.”

El mejor ejemplo lo encarna Nacha Ceniceros debido a la cantidad de información que nos brinda de ella, mayor incluso que la de muchos personajes masculinos. Se dice que “era

una coronela y usaba pistola y tenía trenzas,”<sup>47</sup> “domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres,” “podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil” y que “Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían matado a su padre” (Campobello 110-111). El personaje representa una feminidad transgresora: una mujer que habita fuera del ámbito doméstico, ya sea en el campo o en la acción revolucionaria, motivo por el que la niña —aunque, aún más, la adulta— percibe en ella una figura a enaltecer.

Cázares declara que “el personaje se desarrolla en función de su enamoramiento del coronel Gallardo” (“Las mujeres villistas...” 206); no obstante, tal idea deja de sostenerse a partir de los añadidos en la segunda edición y por la forma en que la narradora presenta a la coronela casi como un mito. A pesar de que la joven aparentemente se queda soltera (como Chagua, novia del Kirilí, o muchas jóvenes del pueblo luego de la muerte de sus pretendientes), no se la muestra vencida o desconsolada por su vida romántica, sino por la guerra y la caída de Villa. La narradora se enorgullece de que, en lugar de cambiarse de bando luego del conflicto con Villa, quien la manda a fusilar por matar a Gallardito (pareja de Nacha), la joven regresó “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” (Campobello 111). En el relato se abre un pequeño paréntesis para hablar de la caída de Villa y augurar el fin del reinado de quienes la narradora llama “los simuladores” —Obregón y Calles.<sup>48</sup> La intervención denota

---

<sup>47</sup> Las “soldaderas” son el grupo que acompañaba a los revolucionarios en “‘calidad de mujeres’, lo cual significa que las labores que les eran encomendadas estaban relacionadas con el ámbito doméstico” (Cuamatzin 74). Eran las mujeres sacrificadas que seguían a su hombre a pesar de todo, yendo delante del grupo para sitiar la plaza y preparar la comida, aunque “no tomaban el fusil a menos que implicara un caso ‘apremiante de defensa’” (Cuamatzin 74). Las coronelas, por otra parte, eran parte del grupo militar, lejanas a la “domesticidad” de las soldaderas y luchaban junto a los hombres.

<sup>48</sup> Anteriormente se habló sobre el aborrecimiento de Campobello hacia los enemigos de Villa, principalmente Carranza, a quien denomina “un viejo tan egoísta como envidioso” (en Carballo 380). En cuanto a Obregón y Calles, su rechazo proviene del además del ambiente antivillista que construyeron durante sus mandatos, además de la forma en que llegaron al poder, según deja entrever en su prólogo: “fueron reyes de México, sostenidos por las armas y por todos aquellos a quienes les repartían el patrimonio nacional” (Campobello 355)



una rabia contenida que impulsa la ovación a Nacha Ceniceros y su lealtad hacia Villa, dando pie al reconocimiento, propio y ajeno, del final: “Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: / ¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (Campobello 111).

Robles encuentra en la representación femenina en *Cartucho* una reivindicación: las mujeres ya no constituyen un “signo de la debilidad o de la torpeza con el que se ha simbolizado a la mexicana” (167), sino que se las presenta a través de “su entrega e imaginación para defender la vida, mitigar el dolor y sostener sus principios” (167). Nacha Ceniceros es un claro ejemplo al respecto; a pesar de los riesgos, decidió participar en el movimiento revolucionario con tal de ser fiel a sus ideales, decisión que mantiene aun después de haber estado frente al pelotón de fusilamiento.

García afirma que, al ser la Revolución Mexicana un movimiento esencialmente masculino, registrado y enaltecido en su mayoría por hombres, “La incorporación de una voz femenina no sólo nos ofrece una perspectiva diferente de los hechos, sino que ayuda a romper con el discurso falocéntrico” (8). El principal papel de las mujeres sobre todo el de aquellas que pertenecen a la feminidad doméstica, en *Cartucho*, es el de atestiguar y contar; a través de ellas, sobre todo de la madre, la narradora se entera de todas las historias que ella, como niña, no pudo atestiguar. No obstante, como hemos visto, no es su única función, ni, como Castro sugiere, se construyen a partir de “modelos decimonónicos” como “compañeras de apoyo y consuelo de sus esposos, consagradas al gobierno del hogar y a la educación de los herederos” (Saydi Núñez, citado en Castro 64). La obra de Campobello contrasta con la representación de las mujeres que había imperado en la Novela de la Revolución.

En “Sexismo en la literatura mexicana,” Carlos Monsiváis estudió el rol de las mujeres en distintas obras de la Revolución; para Azuela son una figura “sufrida y entregada”; para Vasconcelos, “un sitio donde consumir la lujuria” y para Guzmán, “proveedoras: de hijos,

placer, de comida, prostitutas combativas o sombras domésticas” (Monsiváis, citado en Cázares, 1996: 48). En *Cartucho*, en cambio, los personajes mejor contruídos y que permiten conocer los hechos son la niña, su madre —con la intervención de la tía, quien va a la casa a contar sus experiencias— y Nacha Ceniceros. Si bien hay personajes femeninos que no juegan un rol importante en el libro, son parte del registro histórico de esos relatos, de modo que no son prescindibles o decorativos: son sus voces las que dan lugar a la obra.

## 2.7 La confluencia de géneros

En Hidalgo del Parral ocurría algo similar a lo planteado en el primer capítulo en torno a las diferentes realidades entre las mujeres burguesas y las “de grupos populares” (Speckman 41). Mientras el primer grupo debía mantenerse en casa y encarnar el ideal femenino del “ángel del hogar,” las segundas transitaban con relativa facilidad entre espacios sociales, además de que se les permitía pasar por alto algunas prohibiciones de género, como tener un trabajo o seguir fuera del hogar a una hora determinada.

De forma similar, en el norte del país, más aún esos territorios en disputa de Chihuahua y Durango, era prácticamente imposible para las mujeres mantener un estilo de vida burgués, limitadas a habitar el espacio privado. Pese a la visión que las autoridades trataron de implementar, de “que al final de la jornada, los obreros debían correr de su lugar de trabajo a su hogar, donde los esperaban sus cariñosas y atentas esposas” (French 35), la división de tareas que señalaban las normas sociales en gran medida fracasó en su implementación.<sup>49</sup> Si al hombre el dinero no le alcanzaba para alimentar a la familia, si la abandonaba o fallecía, la mujer debía salir del hogar a buscar un trabajo, ya fuese en el campo o, como la madre de Campobello, de empleada doméstica.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> French pone de ejemplo el caso de “Florentina A.” quien “manifestó no sólo haberle sido fiel [a su pareja], sino que ella lo había mantenido a él y no al revés” (37).

<sup>50</sup> Cuamatzin Nieves detalla en “‘La soldadera y su ejemplo’. Representación de las mujeres en *Cartucho*” sobre la vida de la madre de Campobello: “Rafaela (madre de Campobello) y sus seis hijos llegaron a Hidalgo del Parral

Al analizar *Cartucho*, es muy importante tener presentes la forma de vida y los roles de género en la sociedad de Hidalgo del Parral, junto a lo expuesto en torno al pasado bélico de la zona, pues constituyen el origen de distintas conductas o concepciones que Campobello recrea en su obra. Para ese mundo, donde lo femenino y lo masculino fluyen cotidianamente, lo extraño sería la división dicotómica previamente impuesta. Por tanto, a continuación hemos de observar la forma en que se representa esta confluencia de géneros en la obra a través de la adopción de ciertas conductas que se podrían considerar del género contrario, junto a la inclinación de la narradora por ciertas actitudes y rasgos “masculinos.”

Un eje narrativo en la escritura de Campobello, que será relevante en el análisis de *Las manos de mamá*, es su distinción entre lo ajeno y lo propio o, en otras palabras, entre ellos y nosotros. En *Cartucho* se presenta una separación de grupos consistente, que lentamente va delimitando cada vez más los agentes que estudia. En primer lugar, “nosotros” remite a la gente del Norte, donde se destacan los habitantes de Hidalgo del Parral (incluidos personajes que vienen de comunidades aledañas), mientras la etiqueta de “ellos” parece corresponder, sobre todo, a los ciudadanos del centro del país y a los estadounidenses (llamados “changos”) que se encontraban en Chihuahua y Durango. Después, el grupo de “nosotros” se reduce a los seguidores de Villa —provenientes de la zona minera cercana a Parral— y el principal “ellos” toma el rostro de los carrancistas cuyo lugar de nacimiento se hallara fuera del pueblo.<sup>51</sup>

La confluencia de géneros, según nuestra propuesta, es una de las formas en que estos grupos se distinguen, pues no todos los personajes tienen la capacidad para implementar rasgos determinados como propios del género contrario. El desentendimiento ante ciertas normas

---

antes de 1908, siguiendo a Felipe de Jesús (padre de Nellie), pero éste los abandonó en la casa de su madre, Florencia. Desde entonces, Rafaela se hizo cargo de sus hijos, se mudó a una casa en la Segunda del Rayo y trabajó como empleada doméstica” (77).

<sup>51</sup> La narradora de *Cartucho* se muestra desinteresada en el mundo fuera de Hidalgo del Parral, como lo demuestra en “La muerte de Felipe Ángeles”. Sin embargo, su rechazo al estilo de vida ciudadano no se presenta de forma tan directa, a comparación de cómo lo expresa en *Las manos de mamá*. En *Cartucho* el enemigo son los carrancistas de quienes, si bien su origen ciudadano burgués resulta ser uno de los motivos de rechazo, no es el principal.

sociales es parte de “nosotros”; que alguien externo a ese mundo cruzase la distinción entre femenino y masculino conlleva a su desestabilización, como se puede ver en el caso de los carrancistas, a quienes explorar sus emociones —algo a lo que no están acostumbrados, debido a la dicotomía citadina de la que provienen— implica un desbalance que “les nubla la razón, los descontrola y los lleva a la muerte” (Castro 75). Ejemplo de ello es el hombre al que fusilan en “Desde una ventana,” del que se puede sospechar era carrancista debido a su descripción: “sin rasurar y mugroso” (Campobello 123). A diferencia de los villistas, quienes enfrentan la muerte con honor y sin perder la compostura, el hombre se olvida de su dignidad: “arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorció de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo” (Campobello 123). El hombre no es capaz de soportar la tristeza ni de afrontar la muerte como lo harían los villistas, por lo que, aunque no termina causando su propia muerte como Gerardo Ruiz, se podría decir que empeora sus últimos momentos de vida.

Campobello muestra en sus héroes a personajes cuya fortaleza reside en su capacidad de romper las normas tradicionales de género; sus enemigos, por el contrario, son el reflejo de la represión emocional y, por tanto, de destemplanza. Castro plantea que existe un doble tipo de feminización, uno que humaniza y otro que fragiliza según el bando, idea que puede retomarse para nuestro análisis. En lugar de dos tipos de feminización, sin embargo, es más conveniente hablar de dos contextos sociales distintos: uno donde la institucionalización de los valores femeninos/masculinos se ha visto relegada o mantenida en relativa ambigüedad; otro donde la división, mejor delimitada, forma parte de una educación impartida desde la infancia. Por tanto, los villistas lloran no porque sean débiles, pues su sufrimiento sólo es otra forma de conexión con el resto (Martín López al mostrar los retratos de su hermano muerto; Bartolo de Santiago al cubrirse el rostro pensando en su hermana), postura que la narradora reconoce positivamente.

Los carrancistas, de manera opuesta, no saben experimentar sus sentimientos por lo que son nublados por ellos: actúa de forma impulsiva y violenta ante la menor provocación. Castro pone de ejemplo a Gerardo Ruiz, protagonista de “Los 30-30”: “si él no se hubiera precipitado, el jinete que ‘traía aprisionada’ su vida hubiera llegado antes de la ejecución” (70). Este es uno de esos casos donde la diferencia entre villistas y carrancistas queda en la ambigüedad, pues no sabemos si el personaje realmente era inocente de sus cargos o no —aparentemente sí, debido a la carta que debía salvarlo, pero su representación frenética y llena de angustia parecen sugerir lo contrario—.

Campobello es capaz de aprovechar la confrontación existente los estereotipos de género para construir un punto medio entre ambos: la violencia de los villistas se ve compensada por su capacidad de “condolerse y ser generosos” (Castro 80), su llanto es muestra de su humanidad y los distingue de los carrancistas. A partir de esto se puede especular que parte del rechazo que muestra la narradora hacia los carrancistas se debe, justamente, a esa falta de confluencia, la cual puede traducirse en una falta de sensibilidad. Muestra de lo anterior es el caso del general Rueda —desde la visión de Campobello, el peor de ellos—, quien se presenta como un bruto que, sin la menor decencia o grado de humanidad, irrumpe en su hogar, insulta a su madre e incluso intenta golpearla, empuja a la propia Nellie y permite que sus hombres pisen y empujen a los niños, antes de dar la orden: “Destripen todo, busquen donde sea” (Campobello 120).

Sin embargo, es con los personajes femeninos donde más se destaca la confluencia de géneros. Anteriormente se observaron las dos feminidades retratadas en la obra y la afinidad que la protagonista siente hacia la feminidad transgresora, deteniéndose a describir con mayor detenimiento a las mujeres que la encarnan, ya sea ahondando en su personalidad o su físico o expresando directamente su simpatía, como ocurre al final del fragmento de “Nacha Ceniceros.” La narración funciona como un cauce de la admiración que Nellie siente hacia los

villistas, pero, sobre todo, hacia las mujeres que logran formar parte de ese mundo exterior, en gran medida masculino, que ella observa desde su ventana y del cual busca formar parte.

Hidalgo del Parral era un territorio en disputa. La sociedad del lugar se construyó en torno a la necesidad de proteger su entorno de los posibles atacantes, ya fuesen apaches, comanches o revolucionarios. El uso de armas, aunque destinado sobre todo a los hombres, pues eran ellos quienes mayormente conformaban la “élite especial que luchaba contra los ‘bárbaros’” (Katz, citado en Parra 175), no excluía a las mujeres. Después de todo, ante una amenaza, los hombres saldrían a repeler al enemigo, pero las mujeres también necesitaban saber cómo defenderse en caso de que los atacantes llegaran a las viviendas.

Esto se puede apreciar principalmente en la versión de *Cartucho* de 1931; si bien en el fragmento “El general Rueda” no se presenta a la madre con actitud reactiva hacia los invasores, sí se dice que tenía experiencia defendiéndose: “Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huir hombres, hoy no podía hacer nada” (1931: 90). La postura obediente de la madre es algo único de esa ocasión y que parece responder a distintos factores, principalmente el miedo a no poder lidiar con la amenaza mayor: “le quemo la casa.”<sup>52</sup> ¿Qué haría una mujer con seis hijos si se quedara sin casa en medio de la Revolución? Además de protección elemental, el hogar es, como se planteó antes, un espacio privado, refugio de la guerra donde mujeres y niños pueden atrancarse, suponiendo que la violencia no debería alcanzarlos ahí. Ante la intimidación, a la madre no le queda mejor salida que “ceder,” aunque sólo sea parcialmente, pues aun contra la pared se mantiene digna, con los ojos “hechos grandes de revolución, no lloraba, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo” (Campobello 120).

---

<sup>52</sup> El general Rueda utiliza la misma amenaza con dos intenciones distintas. La primera vez, a modo de chantaje, exigiéndole armas y dinero: “Si no nos las da [las armas] junto con el dinero y el parque, le quemo la casa” (Campobello 2016: 120); la segunda es una forma de intimidación para poder salirse con la suya, sin preocuparse de que Villa (cercano a la madre: el carrancista lo sabe) lo persiga por ello: “Si se queja vengo y le quemo la casa” (Campobello 2016: 120).

La confluencia de géneros rompe el ideal pasivo del “ángel del hogar” donde la mujer dependería enteramente de su marido para afrontar las dificultades. La madre de Nellie es una mujer sola, quizá viuda, capaz de resistir “la violación del general Rueda, sin derramar una lágrima” (Castro 77-78), salir a las calles en distintas ocasiones a buscar a su hijo, conocer las armas y ahuyentar a varios hombres. Al mismo tiempo, desempeña su papel de cuidadora, no sólo con sus hijos, sino también con los mismos revolucionarios, como se puede ver en “Los heridos de Pancho Villa.” Además de tratar sus lesiones y alimentarlos, ella va a suplicar al presidente municipal entre lágrimas y “hasta anduvo pagando gente para que le ayudaran a salvar a aquellos hombres” (Campobello 141).

Finalmente, tenemos al personaje de Nellie, quien también representa una feminidad transgresora, pero cuya fluctuación entre géneros, según queremos proponer, responde, más que a una necesidad, a un goce personal. Como se mencionó antes, el principal escenario en los relatos de *Cartucho* es el exterior; aun cuando la mayoría de las vivencias de la narradora habrían de estar ligadas al espacio privado, debido a su sexo y corta edad, ella no termina de interesarse en ese mundo doméstico. A la niña le atrae lo que sucede tras la ventana, busca contemplar las batallas que ocurren en su calle como si se tratara de un espectáculo, no se asusta al ver unas tripas enrolladas en una bandeja; le gustan los villistas —sobre todo la imagen masculina que presentan— y le gustan las mujeres que viven fuera de la reclusión doméstica. De tal gusto proviene su imitación, como se muestra en “Zafiro y Zequiél,” donde la niña replica las conductas aprendidas al salir, para asustar a sus amigos “echándoles chorros de agua con una jeringa de ésas con que se cura a los caballos” (Campobello 109). Las actitudes ‘masculinas,’ a su vez, reciben una reafirmación del entorno, como se narra en “La sentencia

de Babis”: “Él era mi amigo. Me regalaba dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas” (Campobello 115).<sup>53</sup>

Al hablar de un goce personal en relación con la fluctuación de géneros, se busca subrayar la particular actitud de la narradora. Mientras el resto de los personajes pertenecientes al grupo “nosotros” se muestran habituados a tal experiencia agenérica al grado de que ya no reparan en ello —Babis resulta una excepción—, la niña, quizá inconscientemente, pare en ello cierto énfasis, como se vio con Nacha Ceniceros. Nellie, aunque educada bajo ese contexto, no termina de normalizarlo, quizá porque aún no es del todo capaz o porque no se le permitía. Que la niña observara cómo su hermano, apodado “el Siete” y sus amigos, Zafiro y Zequiél, son capaces de ir a luchar a la guerra, pero a ella se le restringe dentro de su hogar, parece detonar este conflicto donde resiente los límites de la fluctuación, deseando cada vez más poder alinearse a los rasgos masculinos.

En *Cartucho* existe una vivencia femenina doméstica, pero la narradora se mantiene mirando al exterior, admirando la forma en que su madre —su ídolo— era capaz de salir de su casa, caminar kilómetros entre cadáveres para buscar a su hijo, ir a las oficinas de los villistas, rogar a quien hiciera falta para salvar a alguien y, después, juntarlos a todos en su hogar, mimarlos y permitir que le adoraran la mano.<sup>54</sup>

## 2.8 La escritura fluctuante de *Cartucho*

Al hablar del conflicto literario en México de 1925 y el supuesto afeminamiento de la escritura, se plantearon los principales rasgos de las llamadas “literatura viril” y “literatura afeminada.”

En pocas palabras, tal caracterización partía, sobre todo, de la función asignada a la literatura,

---

<sup>53</sup> Es cierto que el caso de Babis parece peculiar, pues su aprobación podría responder a distintos factores; en el relato se deja entrever que Babis no está en plena precisión de sus facultades (no se esclarece si físicas o mentales), por lo que su elogio a Nellie podría deberse, también, a verla realizar actividades que él no puede.

<sup>54</sup> La imagen de la adoración de la mano es recurrente en *Las manos de mamá*, pero que aparece desde *Cartucho*: “Le adoras la mano a mi comadre, es tu madrina, tu segunda madre” (Campobello 126).



los tópicos a abordar y la estética asumida, y se juzgó en torno a los ideales masculinos del momento. La constante solió ser: si los textos se relacionan con aspectos públicos, como la identidad nacional, el régimen político o el futuro de la sociedad (sin importar si desde una perspectiva utópica o desasosegante), será considerada literatura masculina; será afeminada si prioriza elementos estéticos sobre los políticos, como gran parte de la obra de los Contemporáneos, denominados “poetas burgueses” (Díaz Arciniega 58) por su contraparte. Convendría, sin embargo, agregar una tercera línea: la literatura femenina, la cual, de forma burda, será concebida como tal si encarna motivos del espacio privado, como sensibilidad, ternura (principalmente desde una perspectiva materna), introspección o espiritualidad (Zecchi 45-46).<sup>55</sup>

La masculinización es un método por el que las autoras ocultan “la esencia femenina bajo una apariencia masculina para conseguir (robar, diría la feminista francesa [Hélène Cixous]) un espacio en el mundo literario masculino” (Medina y Zecchi 10). En *La loca del desván*, Gilbert y Gubar proponen que una de las principales razones para la masculinización literaria de una autora es la búsqueda de un escape a —o una forma de reducir— la doble presión que la sociedad le infringe, no sólo como creadora: también como mujer.<sup>56</sup> El temor a verse juzgada por su entorno es algo que la propia Campobello afirmó haber sentido al publicar por primera vez: “Las personas que lo supieron, ya no vieron en mí a la jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet; muy seguramente, y en voz baja, se dijeron: ‘Pretende escribir, quiere ser literata’” (345).

---

<sup>55</sup> La mayoría de estos rasgos, según señaló el escritor español Juan P. Criado y Domínguez en *Literatas españolas del siglo XIX* (1889), provienen de la poesía romántica, antes de afirmar que tal poesía es causa de ridículo: “Pasó, por fortuna, como fugaz meteoro” (citado en Zecchi 49).

<sup>56</sup> Gilbert y Gubar retoman el término propuesto por Harold Bloom sobre “ansiedad de las influencias” para tratar el doble desafío que deben enfrentar las autoras: además del miedo a incursionar en la escritura general (no sólo de las mujeres), las autoras deben “enfrentarse a precursores que son casi exclusivamente masculinos y, por tanto, significativamente diferentes de ella[s]” (62).

A lo anterior se puede añadir la desvalorización de la escritura femenina por parte de la sociedad patriarcal, que hace a las autoras experimentar “su género como un obstáculo doloroso o incluso como una insuficiencia debilitadora” (Gilbert y Gubar 64). En 1860, la novelista y dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda, en su artículo “La mujer,” declaró: “Para ser parte de la academia la mujer tendrá sólo una posibilidad: simular ser hombre” (citada en Medina y Zecchi 11). Medina y Zecchi retoman tal idea para apuntar que, durante mucho tiempo, el mejor modo de las mujeres para integrarse al ámbito literario fue enfrentándose “inevitadamente con lo masculino,” posicionándose en “una voz masculina” y haciéndose de “la pluma-apéndice” (11) propuesta por Gertrudis Gómez de Avellaneda.<sup>57</sup>

Sobre las formas de las autoras para masculinizar su voz, Medina y Zecchi señalan la falta de una pronunciación directa con respecto al género del “yo,” sea poético o narrativo (22); es decir, de “la expresión directa del género sexual del sujeto y objeto políticos” (22). A su vez, la intención de encajar en el canon literario se refleja en la perpetuación de concepciones machistas de las mujeres como seres débiles, devotas al esposo y el hogar; en caso de “experimentar otras estrategias” (Zecchi 56), se las muestra incapacitadas. Rosalía de Castro es un buen ejemplo al respecto, dado que ella “subvierte la construcción burguesa de la imagen femenina del ángel del hogar por un ser más marginal: la loca” (Zecchi 56). Aunado a esto, el rechazo social hacia aspectos supuestamente femeninos dio pie a la incursión de las autoras en otras formas y temáticas más aceptadas.

En México, la masculinización de la voz femenina se vio apremiada por la publicación del artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana,” de Jiménez Rueda, donde se estipula

---

<sup>57</sup> En su ensayo “La mujer” (1860), Gertrudis Gómez habla del “apéndice precioso” como alegoría al pene —“la falta del apéndice precioso jamás podrá ser subsanada por toda la gloria del Byron francés” (304)—, identificando la falta de este como la “razón fundamental de la discriminación de la mujer en el mundo literario” (Medina y Zecchi 11-12). Por otra parte, la idea de la “pluma” se encuentra en *Le idee di una donna* de la escritora italiana Neera, quien distingue entre el uso del bisturí —elemento masculino— y la pluma de una avestruz —objeto femenino—. No obstante, son Gilbert y Gubar las que “acuñan la metáfora de la pluma-pene” (Medina y Zecchi 11-12), refiriéndose al medio que tenía la mujer para ingresar al mundo literario masculino.

que la literatura de la Revolución debía representar “un sentir masculino en toda la extensión de la palabra (citado en Díaz Arciniega, “Querella por la cultura...” 55) y ser como “Los actos de los hombres varoniles,” es decir, “siempre claros y preciosos,” mostrando “una alta franqueza y una inflexibilidad absoluta” (citado en Díaz Arciniega, “Querella por la cultura...” 58).<sup>58</sup> El texto presenta un instructivo para los autores mexicanos de cómo escribir una literatura revolucionaria, viril, para integrarse a la discusión política del momento; no obstante, también pudo ser leído por las autoras interesadas en participar del ámbito literario y de la disputa sobre la Revolución, como una guía para masculinizar o virilizar su escritura. Aunque no puede saberse si Campobello leyó el texto, al ser publicado por *El Universal*, mientras ella y su hermana ya se encontraban en Ciudad de México, existen grandes posibilidades al respecto.<sup>59</sup>

Planteado lo anterior, se pueden analizar algunas de las principales muestras de masculinización en *Cartucho* y, a su vez, especular sobre la intención de la autora. Comenzaremos con uno de los aspectos principales, pero quizá menos señalados bajo esta perspectiva: la elección de la narrativa como género literario. Vanden Berghe apunta que, para la época, “las mujeres mexicanas no solían escribir prosa” (76), por lo que la decisión de un género reservado principalmente a hombres, en lugar de poesía o teatro, es un posicionamiento de Campobello para buscar inscribirse en una discusión varonil, sin ser descartada como sentimentalista o histérica<sup>60</sup> antes de poder narrar sus vivencias y exponer a los falsos revolucionarios. Además, su necesidad de narrar “sobre los aspectos más crueles de la Revolución” (Vanden Berghe 76) no parecía compatible con la poesía, donde se había concentrado en retratarse a sí misma y algunas de sus vivencias en Hidalgo del Parral.

---

<sup>58</sup> Parte de estas ideas parece provenir de la concepción de José Manuel Puig Casauranc sobre la literatura revolucionaria. Según detalla Díaz Arciniega en “1925: ¿Dónde quedó la bolita?,” “Lo que Puig Casauranc y sus seguidores hacen es la demanda de obras literarias ‘objetivas’, que tengan resultados prácticos, inmediatos y concretos, y donde la historia cercana y la realidad local se sobrepongan sobre la literatura ‘literaturizada’” (95).

<sup>59</sup> Las hermanas Campobello llegaron a la ciudad en 1923 y el artículo es de 1924.

<sup>60</sup> Según la propuesta de Julia Kristeva sobre el “discurso de la histérica” (citada en Medina y Zecchi 8).

Blanca Rodríguez encuentra en *Tomochic* (1899), novela de Heriberto Frías, una inspiración para *Cartucho* en distintos aspectos, sobre todo al emplear el realismo y el horror naturalista para presentar distintos “motivos estéticos” como “los cadáveres, los colgados, los fusilados, [...] el gozo por las entrañas y líquidos corporales [que] se convocan uno al otro” (22). La importancia de esta representación tan cruda radica en la distancia que impone Campobello con el “modelo tradicional de la escritora” (Rodríguez 27). Previamente se mencionaron algunos rasgos de la literatura femenina, lo que se puede complementar con la imagen que se tenía sobre la escritura de las mujeres en la primera mitad del siglo XX en México: “sentimental, [se] usaba un lenguaje medido y si pretendía la emotividad, era alabada si se explayaba en el amor a la patria o a la familia, adoptando un tono romántico” (Rodríguez 26). La narradora en *Cartucho* parece todo lo contrario a lo que se podría esperar de una voz femenina: amoral, directa, en ocasiones violenta y, bajo los estereotipos de una feminidad citadina, imprudente.

Como la primera escritora en México en abordar el tema de la guerra (Rodríguez 22), el lenguaje de Campobello va acorde a lo que estaba recreando y resulta “inaudito: poseía una llaneza atrevida, propia de un espíritu inculto, que solazaba seguramente sólo a aquellos lugareños de donde provenía” (Rodríguez 27). Sobre lo último quizá fuera así en su momento, pues hoy en día, uno de los rasgos más fascinantes de la obra es su poderosa oralidad; el lenguaje se caracteriza por sus mexicanismos, sus diminutivos y por estar casi libre de adjetivos, los cuales reemplaza con sustantivos y verbos (Campobello, citada en Carballo 383); con ello construye un entorno cultural popular que encarna el lenguaje del pueblo —uno de los rasgos que Díaz Arciniega señala como fundamentales para una literatura revolucionaria masculina. Con su obra, sobre todo con su primera edición, donde la emotividad y la piedad *femeninas* son aún más escasas, Campobello apunta a formar parte del conjunto de obras masculinas revolucionarias. No obstante, no busca mimetizarse entre el resto de textos; al

menos no completamente, pues no se trata de una literatura viril en su totalidad, sino de una escritura fluctuante.

Pese a que *Cartucho* busca situarse como una obra del exterior, los relatos se construyen a través del “espacio familiar, habitado sobre todo por mujeres que compartían las noticias y las historias de la guerra para apaciguar su angustia mientras protegían a sus hijos y esperaban quizá el regreso de sus hombres” (Marco 175). Esto se puede apreciar en expresiones donde se filtra el espacio privado, como “una sonrisa fácil hecha ojal en su cara” (Campobello 101), “lo cosieron a balazos” (103), “hechos chicharrón” (119) o la descripción de “Él” con la que todo inicia: “No sabía coser ni pegar botones” (99). A pesar de que el interés principal de Nellie se encuentre fuera de la casa, su mayor fuente de información —tanto de la guerra como de asuntos cotidianos— descansa en el interior, modelada con sus normas y formas, por lo que, inevitablemente, terminaría por incorporar algunas a sí misma.

De forma similar, la oralidad constituye un rasgo que —aunque pueda señalarse como parte de una literatura viril, dado que ayuda a representar el mundo exterior, la Revolución y la violencia— mantiene expresiones y guiños al espacio interior. Para Cixous, la oralidad constituye el principal y original rasgo de la literatura femenina: “la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral — ‘conquista’ que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión” (Cixous 55). Es decir, las mujeres parten de su corporalidad para contar historias, haciendo de su voz su cuerpo y viceversa. De forma consciente o no, las mujeres juegan con las ventajas de la oralidad: saltan de un tema a otro, regresan al inicio e incorporan ejemplos para luego arrancar una discusión en apariencia distinta, pero que mantiene en el fondo un hilo conductor. La descripción encaja con la narrativa de *Cartucho*, donde se salta de un muerto a otro, tratando sólo lo más puntual de cada uno, lo que capturó la

atención de la niña, y la perspectiva, junto a la temporalidad, pasan de la infancia a la adultez según haga falta.

Marco se refiere a “la abundancia [en *Cartucho*] de repeticiones de todo tipo (fónicas, léxicas, sintácticas, temáticas...), al igual que el predominio de la parataxis, la frase corta y el ritmo ágil” (175). Son, además, “evidentes las reminiscencias de las fórmulas de apertura del corrido” (174); como plantea Walter Ong en *Oralidad y escritura*: “El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser súmamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria” (41). Al ser *Cartucho* un registro de memorias orales, es común encontrarse con formas versales como octosílabos —aún más en sus diálogos— aunque no estén marcados como tales. Ejemplo al respecto, la charla de la tía en “Por un beso”: “*Qué bien tratan estos changos* —le decía a Mamá—, *ni parecen generales*” (Campobello 113, énfasis mío), o la réplica de Nellie a Babis: “*Pero te van a matar*” (Campobello 115, énfasis mío).

Campobello buscaba limpiar el nombre de Villa, por eso regresa a la voz de su infancia, pues en ella encuentra la única voz autorizada para contar su verdad, tal y como la recordaba. La implementación de características masculinas se puede leer como respuesta a las exigencias de la sociedad mexicana de la época; para formar parte del canon revolucionario a los autores se les pedía mostrar virilidad, en la trama y en la voz. Desafortunadamente, la narrativa cruda y amoral de Nellie, en lugar de concebirse como una forma de integrar los ideales masculinos, fue motivo de rechazo por parte de la prensa: no recibió mayor atención “sobre todo a comparación con el segundo libro que la autora publicara, *Las manos de mamá*, de 1937” (Vanden Berghe 77), el cual, como se verá en el siguiente capítulo, encaja mejor en el estereotipo de literatura femenina.

### 3. *Las manos de mamá: feminización en la escritura*

#### 3.1 De *Cartucho* a *Las manos de mamá*

“Ya liquidé el Norte con *Cartucho* y *Las manos de mamá*” (386), aseguró Campobello en la entrevista realizada por Carballo. Desafortunadamente, el libro prometido donde relataría sus experiencias en la Ciudad de México nunca llegó. Por tanto, se puede decir que la temática principal de su obra (exceptuando *Ritmos indígenas...*, que escribió con su hermana Gloria, algunos artículos y poemas publicados en Cuba,<sup>61</sup> junto a los textos de su cuarto libro, *Tres poemas*) remite a la Revolución y sus vivencias en Chihuahua y Durango. Sin embargo, a pesar de remontarse a la misma época, sus textos se construyen de forma distinta, por lo que se suelen leer como complementarios, además de ser analizados comparativamente.

Al hablar de la segunda edición de *Cartucho*, María José Ramírez afirma que “En 1940 Campobello nos entregó las reglas del juego de una obra que se imprimió por primera vez en 1931” (165-166). Si bien la reedición de su segundo libro dio oportunidad al mejoramiento de la técnica y la adición de nuevos fragmentos, a través de los cuales el lector lograra ubicarse mejor en el estilo de Campobello, ya desde 1937 la autora había demostrado un gran progreso en su escritura. En *Las manos de mamá*, la voz infantil y la fragmentariedad que comenzaron en los relatos de una libreta verde, terminan de asentarse junto a un tono poético que denota añoranza hacia la madre mientras relata la violencia de la Revolución.

El tercer libro de Campobello, compuesto por diecisiete narraciones (dieciocho en la primera edición, antes de unir “El puente” a “El mundo”) de distinta extensión, inicialmente se presenta como un libro de corte autobiográfico, similar a su anterior obra, pero consagrado a la reconstrucción y alabanza de la figura materna (visión que se torna más compleja conforme uno se adentra en él). Según relata Campobello en “Prólogo a Mis libros,” la idea surgió en

---

<sup>61</sup> “8 poemas de mujer” publicados por la *Revista de La Habana*, núm. 11, Cuba, noviembre de 1930, págs. 133-139 (Rosas 57).

1934<sup>62</sup> durante la conmemoración de las fiestas patrias en Morelia, donde, luego de cuestionar el ideal de patriotismo y la falta de una verdadera unión nacional, buscó escapar metafóricamente en la falda de su madre (359).

Es importante subrayar la distancia temporal entre la concepción y la publicación (1937), pues esos tres años resultan fundamentales en la evolución del estilo de Campobello. Blanca Rodríguez señala que “el periodo que transcurre de 1937 a 1940 es crucial para sus nuevas obras, porque de 1931 a 1936 Campobello conservaba intacta su concepción del lenguaje y de su organización” (Rodríguez 109). Es decir, la edición y publicación del tercer libro representa un punto de inflexión en la carrera literaria de Campobello: sacrifica parte de su originalidad, apreciable en la primera edición de *Cartucho* —donde abundaba el uso de “regionalismos y representaciones fonéticas, con ciertas expresiones gastadas y una sintaxis que recordaba la de la expresión verbal” (109)— a favor de un lenguaje “más culto” (111) que le permitiera integrarse a los círculos literarios del momento.

A pesar de que a *Las manos de mamá* se le llegue a clasificar como “novela de la Revolución,”<sup>63</sup> el libro no termina de cubrir las características básicas al carecer de una verdadera trama o de cohesión en la línea narrativa, además de otros rasgos que, supuestamente, debían constituir el género según Díaz Arciniega (señalados en el segundo capítulo). Por ejemplo, no cuenta con un fin práctico ni social; su objetivo principal era “pagar una deuda, una deuda que tenía contraída con Ella, con mamá” (Carballo 385), a lo que se puede añadir, esto sí dentro de los lineamientos, el continuar la campaña para reivindicar a Villa que inició en *Cartucho* (Carballo 386). No traduce el pensamiento de Marx, Lenin o Tolstoi, así como tampoco muestra una crítica a favor de las “clases laborantes” ni se alinea al discurso

---

<sup>62</sup> Año en que Lázaro Cárdenas ascendió a la presidencia. Este punto será importante al analizar el atenuamiento en el discurso villista de Campobello.

<sup>63</sup> Muestra al respecto es la inclusión de *Cartucho* y *Las manos de mamá* en *La novela de la Revolución Mexicana* (1965) de Antonio Castro Leal o la consideración de Valeria García Torres sobre *Cartucho* en “El eterno femenino en dos obras de la revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello”.



revolucionario. En cuanto a “luchar contra el ‘preciosismo’ literario de los escritores de ‘torre de marfil’” (Díaz Arciniega 97), parecería que hace justo lo contrario, dado que “Los relatos dedicados a la madre parecen haber sido escritos después de que Campobello emprendió una lectura sensitiva de los autores modernistas” (Rodríguez 119), de modo que el libro suele leerse como un poema en prosa (Guzmán en Campobello, 368) o una “novela lírica” (Aguirre, párr. 19). En este caso, habremos de inclinarnos por la segunda postura, aunque sin perder de vista la intención fluctuante del texto.

Rodríguez desglosa el “estilo indefinido” del texto en dos motivos principales: la falta de una intención narrativa clara y la experimentación con una escritura distinta. Lo primero se puede observar mejor al dividir los relatos entre los que “están centrados en la madre” (115) —marcados por un tono devoto y descripciones sinestésicas; más allá de los hechos, se destaca la figura de la madre y la relación con sus hijos— y los que siguen “al espíritu de *Cartucho* por el tema de sus anécdotas” (115) —la Revolución se vuelve eje o motor del fragmento, en ellos se refleja la violencia a la que la familia se vio sometida. Es interesante la división que muestra Campobello, más si fue accidental; de los diecisiete relatos, diez están dirigidos enteramente a su madre, mientras que los otros siete son el resultado de una brutalidad que logra filtrarse incluso a sus recuerdos más piadosos, aunque sin la transparencia y tosquedad de *Cartucho* (1931). Tal moderación puede ser vista, según Rodríguez, como “una tersura premonitoria de los cambios de 1940” (119).

En “El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*,” Laura Cázares apunta que otro de los aspectos fluctuantes de la obra es el narrador y la variación entre perspectivas, siendo las más comunes “desde fuera de los acontecimientos (relato en tercera persona) o como participante en ellos (relato en primera persona)” (164). La mayoría de fragmentos cuenta con una perspectiva dominante que se mantiene a lo largo del relato; no

obstante, hay algunos donde los saltos ocurre a la mitad o cerca del final. Ejemplo al respecto, el cambio de primera a segunda persona en “Cuando la busqué allá...”:

En ese momento los tenía verdes, vistos desde los rieles del tranvía; más cerca danzaban los puntos cafés, amarillos, grises; su piel ocre, su boca dibujada con un ligero respinguito en el lado izquierdo. Salió otro grito, y otro, para su hija que luchaba, envuelta en la tierra, con sus panoramas rojos y llegaba hasta *Usted* con el gesto respetuoso de quien está frente a su ídolo. (Campobello 174)

Por un momento, la invocación toma forma, llega al presente y le grita a Nellie, lo que la devuelve a un narrador protagonista: “Su grito se perdió para hacer que yo viera que tenía vestido largo” (Campobello 174). Situación similar se puede observar en “Su Dios,” cuando se acaba la charla con Ella y la narración vuelve al lector: “Todo se lo debemos a Usted, porque nadie, nadie le ayudó con nosotros. De nadie somos sino de Usted. // Ella nos forjó así. Nadie que no nos dé su cariño nos podrá dar nada” (Campobello 187). Tales saltos brindan movilidad y dinamismo al relato al tiempo que denotan “modernidad, ya que la protagonista se convierte en receptora de su propia historia” (Cázares, “El narrador en las novelas...” 164).

Rodríguez descarta la influencia del Modernismo, asegurando que “una recreación de cierto modernismo ya no era lo propio dentro de la creación literaria para 1937, a menos que Campobello se hubiera servido de él para innovar su lenguaje literario, asunto no apreciable en *Las manos de mamá*” (119). Kemy Oyarzún retoma el análisis en “Identidad femenina genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”; para ella, la obra “podría ser considerada un antecedente de la novela vanguardista, pero solo respecto a su estructura fragmentaria” (58). Es decir, a pesar de ciertos recursos poéticos como la sinestesia o la sinécdoque, el texto no incluye rasgos modernistas para considerarlo un rezago de la corriente. El lenguaje es más convencional, a comparación de *Cartucho*; el discurso de 1931 era un reflejo de un “realismo descarnado” (Rodríguez 113), presente en una oralidad repleta de diminutivos, repeticiones,

mexicanismos, hipérboles y pleonasmos —rasgos opuestos al preciosismo modernista—, que desplegaba una escritura atípica y comprometida con sus vivencias. Por otro lado, en 1937 el lenguaje cede ante el esteticismo que guía la recreación sensorial de las memorias infantiles y la figura materna.<sup>64</sup> *Las manos de mamá* resulta más cercano al grupo de los Contemporáneos<sup>65</sup> debido a su priorización de lo estético y la innovación: la trama, que sería lo principal en una novela tradicional, se ve relegada a un segundo plano, igual que el discurso Revolucionario; a su vez, Campobello incorpora rasgos poéticos a su prosa y permite que los espacios y el tiempo se diluyan, pues lo que más le interesa narrar son imágenes.

La prosa de Campobello en su tercer libro es comparable a la de Antonieta Rivas Mercado en algunas de sus obras, puesto que ambas logran construir una atmósfera narrativa a través de párrafos breves y un ritmo en apariencia constante, pero que puede desembocar en cierto nerviosismo —que conlleva cambios en los sujetos o tiempos— y ganar velocidad o, en pos de un tono poético, ralentizarse. Como ejemplo de Rivas Mercado, en el cuento “Equilibrio,” cuando detalla sobre la protagonista: “La madre evocaba, sin rebeldía casi, el matrimonio por desesperación de las mayores con quien primero quisiera llevárselas, sofocadas por la tradición que en el padre era sombra. Una casó con un rancharo buenazo, patán y borrachín” (58), se puede encontrar cierta similitud sintáctica y rítmica con la descripción del abuelo en *Las manos de mamá*: “Su padre: un hombre alto, de pelo recortado hasta el cuello, de ancha capa, teguas en los pies y mirada de ojos exactos; en su juventud le habían jareado la

---

<sup>64</sup> Oyarzún hace el apunte sobre cómo “las primeras apariciones de la madre constituyen no meras imágenes visuales, representativas, sino figuras multipercptuales, *glíficas*: rostro, ‘perfume’, ‘manos’, cuerpo, falda, cabellos, ojos” (62, itálicas en el original).

<sup>65</sup> En “Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstituida,” Danaé Torres de la Rosa explica que, ante “la polémica de la literatura viril” de 1925, los Contemporáneos —que aún no se designaban así— respondieron con una “actitud [que] era clasista y lejana del folclor mexicano, [que] tenía el fuerte propósito de crear una cultura moderna propiamente mexicana” (177). Es decir, aunque sus obras estaban “cargadas de elementos afrancesados y vanguardistas, característica que les acarrió acusaciones de preferir la cultura extranjera” (176), buscaban constituir una nueva literatura mexicana que correspondiera a las vanguardias de otras naciones —principalmente europeas— y no se encontrase atada a la Novela de la Revolución, “concepto que fue monopolizado por la literatura de los años veinte y el principio de los treinta” (177).

espalda unos guerreros comanches. De un revés tumbaba a un hombre” (Campobello 175). Aunque las historias son distintas, en ambos textos se aprecia un tono evocativo —en el primer caso, por parte del personaje y en el segundo por parte de la narradora—, donde la descripción inicia con una impresión física para luego adentrarse en la imagen del recuerdo; el ritmo es pausado, marcado por comas y elipsis que dividen las oraciones, al inicio breves y lentamente aumentan su tamaño.

Otra comparación se puede realizar entre el relato “El mundo” y un fragmento del diario de Rivas Mercado: “Fue al mediodía. Se oyó un balazo grande, retumbó toda la calle, se estremecieron las casas. El brazo de mi hermanito, hecho trizas, apareció arrastrado por un cuerpo ennegrecido; su cara y su ropa destrozadas, renegridas” (Campobello 188). La escena, a pesar de la premura y nerviosismo con que se narra, es clara: su hermano ha perdido un brazo en la guerra; mientras la familia estaba en el hogar, se ha escuchado el cañón y, al salir a averiguar, se han topado con el horror de la imagen. El fragmento del diario de Rivas Mercado, parte de sus vivencias en París en 1931, retrata el momento posterior a una discusión que la autora tuvo con su amigo Arturo Pani:

En ese momento perdí la calma y prorrumpí casi en insultos: ‘¡Tan puerco, les dije, tan puerco como todos los que ven con indiferencia aquella situación! ¿Qué no les da asco? ¿Qué se acabaron los hombres? Por mi parte, a mí me da náuseas pensar que he de volver a mirar las caras de todos aquellos rufianes sin ponerles el puño en el rostro...!’

(61)

Los dos implican un ejercicio de reconstrucción —aunque el pasado al que remite Rivas Mercado resulte más cercano que el de Campobello. La escritura en ambos casos es errática, nerviosa, apresurada; el primero, con la intención de reflejar la secuencia de acciones e impresiones del momento, el segundo, al reproducir el monólogo dicho, junto a la ira que condujo a decirlo.

*Las manos de mamá* es una obra revolucionaria —de acuerdo con el concepto de los Contemporáneos, es decir, con intención de innovar— debido a que su propuesta estética no busca capturar la atención a través de su trama sino de su forma. Como señaló Martín Luis Guzmán en 1938: “En todo momento la forma traduce el fondo con la manera peculiar de la poesía: dando la emoción, dando el sentido de las cosas mediante el cauce de lo que en ellas hay en esencia; haciendo de cada palabra no un signo ni un dato, sino un horizonte” (citado en Campobello 367). El libro son las vivencias de una niña y su madre en el sur de Chihuahua, el amor filial entre ambas, impresiones de la Revolución, su violencia y sus muertos, por lo que se construye en pedazos, como si se fueran descubriendo las fotos en cuanto la del inicio lleva a la final: primero su figura, las calles, el hogar, el pasado —del padre y del compañero—, el amor por sus hijos y de sus hijos y, a través de la guerra que se filtra desde *Cartucho*, su valor, sus ideales, su sufrimiento.

### **3.2 Los espacios: ellos y nosotros**

El lector que llega a *Las manos de mamá* sin haber leído *Cartucho* no contará con muchas herramientas para ubicarse. Al menos, hasta el sexto relato, donde ocurre la primera mención concreta de un lugar: “San Miguel de Bocas”; antes se ha hablado de paisajes lejanos (montañas, la sierra, la aurora, trigales) o de elementos apreciados desde la cercanía, lo que impide construir una imagen completa: “La tierra es roja, las banquetas desgastadas, los focos cabezas de cerillo” (Campobello 173). Mientras que en 1931 la mayoría de los relatos se concentran en la vida pública, en vivencias del exterior, el tercer libro representa el interior, no sólo de la casa en sentido físico, sino también de la propia autora y de la madre en sentido emocional. Toda la emotividad —muestra de fragilidad— que la guerra atenuó en *Cartucho* se vuelca aquí.

Siguiendo la comparación, *Cartucho* es un libro mucho más situado temporal y espacialmente, distante de *Las manos de mamá*, donde los relatos parecen flotar en un área rural que no termina de materializarse, tanto para los personajes como para el lector. De los diecisiete textos, nueve cuentan con alguna mención al lugar donde se desenvuelven, cuatro tienen referencias que permiten imaginar una casa y los cuatro restantes (tres al inicio y el final), aunque parecen concordar con el escenario doméstico, son un punto medio entre recuerdo y reflexión que flota sin tiempo ni espacio fijos. Esto se puede complementar con lo que menciona Laura Cazáres en “Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello” al hablar de la fragmentariedad del texto: “el relato no es lineal ni cronológico; la historia de la madre se va construyendo con diversos sucesos, aquellos que desde la perspectiva de la narradora tienen relevancia o le son caros en la memoria” (51). Una vez más la emoción le gana a la paciencia (Robles 169); teme que los recuerdos se le escapen, así que los plasma conforme van llegando, mezclándolos con sus rezos, reproches y meditaciones. Mientras aparece la madre, toda la atención de Nellie se centra en ella,<sup>66</sup> haciendo que el lugar desaparezca junto al resto de preocupaciones.

En cuanto a las delimitaciones de espacio, se presentan de forma difusa y entrelazadas a una insistente división entre ellos/nosotros que se construye y cambia a lo largo del texto. En estos relatos, el exterior deja de ser un sitio admirado al que se busca y del cual se quiere formar parte; ahora responde a una visión doméstica, aun domesticada, donde el exterior, antes admirado y anhelado, constituye un peligro para el hogar (síntesis de una forma de vida, de la relación con la madre, la familia y su identidad), por lo que es retratado bajo un rechazo en la forma de “ellos.” No obstante, la tendencia es difusa debido a su amplitud y la constante transición de personajes entre grupos, según la situación y a la cercanía con la protagonista.

---

<sup>66</sup> En su disertación sobre *Las manos de mamá*, Guzmán habla de la profundidad del amor que Campobello profesa hacia su madre en su libro: “es una obra maestra por la hondura de la emoción y por el dinamismo del relieve. Vivía la hija enamorada de su madre; el amor de Ella la seguía, la admiraba en lo fuerte y en lo nimio, en lo físico y en lo espiritual” (en Campobello 368).

Por ello, la definición de “exterior” a mayor escala es: todo lo que quede fuera de Hidalgo del Parral. Por otro lado, “nosotros” es un grupo más tangible, a pesar de su constante evolución; usualmente remite a la imagen del hogar y la familia nuclear de Nellie. Más adelante habremos de ahondar al respecto.

Parte de la reivindicación de los soldados de a pie en *Cartucho* descansa en darles rostro y humanidad; además de contar su historia como revolucionarios, se los presenta como hombres —niños, desde los ojos de Nellie y su madre— que, más allá de la guerra, tenían un origen y una vida a la que renunciaron. El regionalismo de Campobello denota la creencia de su madre en torno a su identidad: los habitantes de Parral eran su gente, de quienes sólo podía narrar su fin (Campobello 125). La necesidad de hacerlos más suyos desemboca en el énfasis en el origen de los personajes: Elías Acosta, nacido en el pueblo de Guerrero, Chihuahua; Bustillos, de San Pablo de Balleza; “Bartolo era de Santiago Papasquiari, Durango” (Campobello 102), Antonio Silva, nacido en San Antonio del Tule. Los que carecen de lugar de nacimiento son anclados a algún sitio por sus hazañas: Cartucho se quedó “disparando su rifle en la esquina” de don Manuel (Campobello 99); Kirilí usaba un anillo ancho que le había quitado a un cadáver en Durango; Catarino Acosta, “coronel de Tomás Urbina allá en Las Nieves. Hoy estaba retirado y tenía siete hijos, su esposa era Josefina Rubio de Villa Ocampo” (Campobello 107). La autora construye un “nosotros” en torno a sus paisanos, dejando que todo lo demás se convierta en “ellos.”

Conforme avanzan los relatos, sin embargo, en *Cartucho* se puede observar que existen otras concepciones de “nosotros,” cada vez más pequeñas: nosotros masculinos, nosotros villistas, nosotras mujeres, nosotros niños (donde incluye a algunos revolucionarios), nosotras mujeres villistas. En *Las manos de mamá* el círculo se reduce aún más; el más grande remite a la familia de Nellie (su madre, su abuelo, sus hermanos y ella misma), después el abuelo desaparece (seguramente fallece, aunque no se aclara), los hermanos —a quienes apenas se

presentaba con adjetivos o apodos en lugar de sus nombres— se convierten en traidores al integrarse al mundo civilizado<sup>67</sup> y sólo queda Gloriecita, como un añadido al núcleo principal: Ella y Nellie.

En “Nellie Campobello o la otredad salvaje. Acerca de *Las manos de mamá*,” Karla Paniagua Ramírez analiza la dualidad nosotros/ellos de cada fragmento, destacando el papel antagónico de tres grupos: la urbanidad, como la mayor amenaza y adversario; la familia del padre, que intenta quitarle sus hijos a Ella, y “Los bandidos,” “vestidos a la inglesa y con engarces de plata en todo el cuerpo” (Campobello 188), incapaces de entender la empatía y misericordia de la madre al salvar a “unos salvajes” (Campobello 188). Los demás, villistas como Oreja Prieta o Kirilí (parte de “nosotros” en *Cartucho*) o los hijos (en “El mudo,” Nellie se incluye como parte de una otredad transgresora, siendo su madre la víctima), mantienen una oposición de poca trascendencia, pues sirven para contraponer la identidad “nosotros” y señalar lo que no se es.

El rechazo a la civilización (sintetizada con la imagen de “la capital”) parece responder a la identidad comanche y tarahumara de Nellie. Arraigada a su tierra y a sus figuras paternas, “descendientes de bárbaros salvajes” y mostrados como “rebeldes ante la opresión” (Paniagua 140), Campobello construye sobre ellos el lado positivo de su polarización ética al representarlos como “buenos salvajes, naturales, pasionales y opuestos a los ciudadanos, sujetos falsos y superficiales” (Paniagua 140). Se trata, entonces, de una transgresión a la dicotomía civilización/barbarie, pero sin subvertir del todo tales valores. El libro está escrito desde “la barbarie”; en él, Campobello se entrega por completo a la concepción de “los serranos” como “pasionales, imaginativos, naturales” (Paniagua 146), además de rebeldes e ignorantes, por lo

---

<sup>67</sup> En “Cuando llegamos a una capital,” Campobello narra la separación de sus hermanos, a raíz de su capacidad de adaptarse a su nuevo entorno; mientras ellos iban a la escuela, presumían sus nuevos conocimientos e imitaban a la gente de la ciudad, ella los observaba con fastidio: “¡Ah! ¡chocantes!” —dije en voz alta—. Ahí fue donde comencé a separarme de su amistad; dudé de su rebeldía, me habían hecho una gran traición” (198). Después, relata: “Los otros hijos leían, hacían números, se amontonaban junto a la luz como verdaderas mariposas. Yo no estaba con ellos. Me hacían falta mis reflexiones bien sencillas” (199).



que son incapaces de congeniar con las reglas sociales de la capital. Cázares hace el apunte: Campobello se inclina por la barbarie, pues esta es “el equivalente de la educación rousseauiana, la educación en contacto con la naturaleza” (1996: 54).

Lo “bárbaro,” posición vista usualmente como inferior y que ha de ser repelida como constante amenaza de su contraparte (Norbert Elias en Guerra 179), deviene el lado positivo al mostrar que la verdadera brutalidad la llevan los ciudadanos, como ya se podía leer en algunos pasajes de *Cartucho* a través de la masculinidad carrancista. En el mundo de las obras de Campobello, los malvados son los ciudadanos que no comprenden ni se adaptan a la vida fuera de sus reglas, por lo que buscan imponerlas en otros; adoctrinados bajo un mismo sistema, resultan idénticos y poco o nada originales (distintos a la madre, sólo comparable con ella misma). En otras palabras, se mantiene la imagen de lo “bárbaro” como referente a un entorno natural, incompatible hasta cierto punto con las normas burguesas y su distinción entre femenino y masculino; sin embargo, en vez de su erradicación o pulimento, lo bárbaro es valorado por su originalidad y su propensión a la libertad: libertad espacial, al difuminar la distinción entre exterior e interior, y también social, al no exigir una separación radical entre lo femenino y lo masculino.

No obstante, al tratar esta cuestión se puede observar cierta paradoja entre la forma y la ideología. En comparación con *Cartucho*, compuesto de balazos y cuya narrativa fragmentaria favorece la construcción del entorno hostil, uno de los rasgos más destacables en *Las manos de mamá*, y por lo que se le ha llegado a considerar una novela lírica, es su lenguaje, “característicamente poético por su eficacia estética y conmovedora” (Guzmán citado en Campobello 367). A la vez, el libro defiende en su discurso a los llamados “bárbaros” a través de distintos valores y características que la civilización ha perdido: libertad, sencillez, carácter imaginativo y pasional, arraigo (Paniagua 146). Se trata de una disonancia que José Juan Tablada identifica en su reseña de la obra: “bárbaro, a pesar de sus delicadezas; rudo, no

obstante sus conmovedoras melodías, dislocado, magüer su armonía esencial” (citado en Campobello 370). Campobello logra que eso “bárbaro” de su historia —diegética y personal— se desenvuelva bajo el refinamiento estético de su escritura.

Paniagua ahonda en la concepción de “otredad” bajo la cual Campobello concibe su grupo (“nosotros”); no se limita a “ser distinto a los demás sino [que es] indiscutible y estereotípicamente distinto, así como emprender un esfuerzo significativo para que la brecha entre ‘nosotros’ y ‘ellos’ se agigante y perpetúe” (138). Ahí reside la “traición” que Nellie recibe de sus hermanos; al integrarse de forma activa en la vida capitalina, no respetaron las reglas del “mundo de ‘nosotros’,” que era “un mundo inocente, analfabeto, paralelo al mundo urbano” e ignorante ante el “otro mundo” (Paniagua 141). Campobello se muestra orgullosa de ser diferente y se esfuerza en seguir de ese modo, estudiando en casa a través de las enseñanzas de su tía, aprendiendo lo que le interesa y repeliendo lo que para ella constituye la invasión del exterior a su espacio privado, cobijada por la validación materna.<sup>68</sup>

Sin embargo, queda aún pendiente la parte física. Pareciera que, si los mismos villistas de Parral pueden ubicarse como parte de “ellos,” la idea del “exterior” ligada a todo lo que existe fuera del pueblo resulta insuficiente. A diferencia de *Cartucho*, donde la casa representa el espacio interior donde se refugian las niñas en los momentos de riesgo, en *Las manos de mamá* no se presenta algún espacio físico concreto —el pueblo es un medio para revivir su memoria, llega a él esperando encontrar vestigios de su madre<sup>69</sup> o una forma de estar más cerca de sus recuerdos— con el que Nellie se muestre protegida o emocionalmente cercana. Se habla de la casa familiar, pero ¿dónde está? Más allá de un rol escenográfico casi obligatorio —la

---

<sup>68</sup> En gran parte, la educación de la madre a sus hijos consistió en dejarlos vivir libres, sin imponer su voluntad sobre la de ellos, por lo que se alegra con sus hijos menores disfrutando la escuela y sus nuevos aprendizajes, pero también con su hija montando a caballo: “Esa es la chirota de mi hija. Es una comanche verdadera. Si mi padre la viera estaría orgulloso de ella” (Campobello 199).

<sup>69</sup> A pesar de su ambigüedad, el texto nos deja claro desde el inicio que la madre está muerta. El primer título, “Así era...,” le indica al lector que es un recuerdo de Campobello y, si bien la llegada a Parral y la búsqueda de Rafaela con los vecinos podría sugerir cierta esperanza, la respuesta de ellos enseguida la clausura.

mayoría de los recuerdos pertenecen al ámbito doméstico—, se presenta como detonante inicial (es donde regresa a buscar a su madre) y como herramienta para algunos relatos como “*Ella y la máquina*,” dado que ahí vivió parte de su infancia. ¿Qué conocemos del lugar donde creció? Nellie nos habla de un “zaguán de lajas azules” y poco más; su interés, aunque silenciado, sigue estando en el exterior, en la tierra roja con la que jugaba, los trigales que le recuerdan las manos de su madre o las calles por las que baila al llegar.

Otro espacio doméstico es la casa donde la madre los deja luego de la muerte del padre;<sup>70</sup> ahí los niños, Nellie y sus hermanos, se muestran incómodos al saberse en territorio de “ellos”: “Había un biombo negro con garzas bordadas en plata. ¡Qué elegante suena esto! Nuestras camisitas hechas con los cantos de Mamá, se arrugaban de humildad ante esos imponentes animales de plata” (Campobello 183). A pesar de que la impresión se olvida en unas horas, el lugar nunca se convierte en un sitio seguro ni propio; los niños anhelan a su madre y no se compenetran con los valores de la familia paterna, donde se prefiere el artificio y se ve el juego como una simple distracción. Por tanto, la imagen que se construye del espacio doméstico, es la de una zona incómoda, continuación de las reglas ciudadanas con las que Nellie no congenia. Mientras se encuentran en Parral, la casa es insignificante, pues para los “bárbaros” no implica una verdadera limitación a sus movimientos; en dado caso, lo único que importa en la casa es su transición al espacio exterior: el zaguán. El exterior cautiva a Nellie hasta que se convierte en extraño o invasivo —territorio de “ellos”—, por lo que se refugia en el manto de su madre y busca acrecentar la distancia entre lo que considera propio y lo ajeno. A diferencia de *Cartucho*, la división entre público y privado no responde a los espacios exterior/interior, sino al conflicto ellos/nosotros.

---

<sup>70</sup> Aparentemente es la casa de la tía, prima de la madre, según indica el propio texto: “Cuando salió mi prima —dijo Mamá—, me dejó pensando” (185). Recordemos que los padres de Campobello, Rafaela Luna Miranda y Jesús Moya Luna eran tía y sobrino (Rosas 30).

### 3.3 Lo femenino en *Las manos de mamá*

En el segundo capítulo se desarrolló cómo la temática revolucionaria (desenvuelta en su mayoría en espacios públicos) y la intención principal (reivindicar a su héroe, Francisco Villa), en *Cartucho* derivaron en una primacía de los valores masculinos; Campobello relata pasajes de hombres fuertes que habitan las calles de Hidalgo del Parral, hacen la guerra a los carrancistas, lloran a sus muertos y se relacionan con la vida doméstica del pueblo, donde destaca la relación entre Ella y los villistas. Por el contrario, *Las manos de mamá* es un libro a su ídolo,<sup>71</sup> a quien Nellie busca en la vieja casa familiar, el espacio privado donde resguarda el amor y la devoción hacia su madre y que, a pesar de la crudeza de ciertos pasajes, mantiene un carácter distinto inclinado por lo “femenino.”

A diferencia de *Cartucho*, donde los motivos masculinos se presentan de manera directa a través de los personajes, en *Las manos de mamá* no se parte de un sujeto que englobe los valores femeninos (detallados en el primer capítulo), sino que el propio texto se nutre de distintos rasgos que socialmente se conciben de tal forma. Para empezar, la obra está escrita desde la histeria,<sup>72</sup> como se puede ver en lo vaporoso de los relatos que, como recuerdo vago que se intenta apresar y plasmar, no se terminan de asentar en un espacio. También, en mayor medida, puede esto apreciarse en la ruptura de la diégesis, cuando la narradora se olvida del lector inicial —a quien se dirige directamente en el tercer fragmento— y vuelve a su madre —quien ya es motivo del texto, voz narrativa y personaje— su narratario, entablando “una

---

<sup>71</sup> Anteriormente se planteó que Villa y Ella representaban los dos mitos de la vida de Campobello. Podemos matizar: Villa se presenta como el máximo héroe, mientras que la madre se construye como una figura casi sacra a la que la protagonista adora.

<sup>72</sup> El concepto de “histeria” fue desarrollado por Julia Kristeva en su ensayo “El tiempo de las mujeres” al cuestionar el lugar de las mujeres en el contrato social y la forma de “manifestar nuestro lugar en él” (354). Kristeva parte de la propuesta de Freud sobre la “castración,” afirmando que, en el caso de las mujeres, da origen a una frustración que desemboca en un “rechazo de lo simbólico vivido [es decir, la cultura patriarcal,] como un rechazo de la función paterna” (354). No se trata, pues, “de un lenguaje de las mujeres” (355), sino de la forma que tienen las mujeres de acceder al poder (contrato “sociosimbólico” 355) a través del sacrificio. En teoría literaria feminista, la idea de la “histeria” se suele entender como una forma de desbordamiento que proviene de la incompatibilidad entre una emotividad intensa y lo que se puede expresar con palabras; se trata de una lucha femenina por reconquistar la voz dentro de un sistema (y una lengua) masculino falocéntrico, y que refleja el conflicto interno femenino (Gatica Caverzacio 340).

relación lateral, no excluyente entre madre e hija,” donde “ambas cohabitan el texto, ambas se desarrollan en el tiempo” (Oyarzún 64).

Se trata de una narrativa de momentos inconsistentes en sus tiempos, sujetos e incluso en su ritmo, claro ejemplo de la voz femenina descrita por Cixous: “Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no ‘habla’, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en voz” (55). En paralelo, Campobello se describe a sí misma en su camino a Ella, entregada al entorno y sus emociones: “Voy por el viento, me ondulo, grito, abro la boca, mezo mis piernas” (174). Para la autora, literatura y danza<sup>73</sup> son dos caras de una misma moneda, pues en ambas resguarda su identidad, aunque cabe destacar que, en la segunda, además de su “yo” artístico, también se encuentra su herencia tarahumara. Recalquemos el papel de estos dos últimos aspectos en el texto, dado que, a través de ellos, Nellie nos presenta su entorno y nos hace sumergirnos en él; como señala Cázares: “La danza en este libro está ligada a una concepción tarahumara del mundo. Pedro de Velasco dice que ‘si es cierto que el tarahumara danza —hace fiesta— para vivir, podríamos también afirmar que —en cierto sentido— vive para danzar’” (1996: 54), lo cual se refleja en la materialidad de la obra, con el lirismo y la danza como engranajes que inauguran y terminan el libro (Cázares, “Eros y Tanatos...” 54). Como la dicotomía ellos/nosotros que da origen al conflicto con la ciudad y a la contraposición entre bárbaros/civilizados, lirismo y danza funcionan también, sin embargo, como eje de otras temáticas, como lo espiritual o la naturaleza.

### 3.3.1 Lo místico

En los relatos de *Las manos de mamá*, el tono poético se suele acompañar con un tinte místico, casi sacro, que busca difuminar la línea entre pasado y presente para habitar los viejos recuerdos

---

<sup>73</sup> Recordemos que fue nombrada directora de la Escuela Nacional de Danza por la SEP el mismo año en que publica *Las manos de mamá* (1937).

como si fuesen vivencias actuales. Como primer ejemplo al respecto, la obra tiene de epígrafe una especie de hai-kai tarahumara que, traducido, dice: “Tu cara de luz, madre, / despierta y llora, como antes, / hoy cuando yo te grito,” lo cual, recuerda vagamente la conocida invocación con que Sarmiento arranca *Facundo*: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!” (37-38). Además de como ornamento, Campobello sitúa el poema al inicio para “conjurar a la madre, traerla, por medio del grito, al presente de esa narración en la cual la narradora va a recrearla” (Cázares, “Eros y Tanatos...” 49). *Las manos de mamá* no se trata, como apunta Oyarzún, de una ablación de la madre (54), sino de una recreación que parte del diálogo con un ente hecho de memoria.

Al ser evocada por Nellie adulta, los recuerdos de la madre, que pertenecen a la infancia, son lejanos y borrosos, de modo que “Nunca tenemos una descripción completa de ella, su figura siempre se esboza, nunca se precisa, su cuerpo se fragmenta en manos y ojos” (Cázares, “Eros y Tanatos...” 52). Pero incluso la bruma que cubre al personaje y a la propia historia parece algo intencional que ahonda la sensación fantasmagórica y en lo que Campobello trabaja deliberadamente como se puede observar en la aparición de Ella en el segundo fragmento, luego de que Nellie haya recorrido la Segunda del Rayo buscándola:

oigo que me grita Ella, asomada al postigo de la puerta gris: sus cabellos negros, sus ojos dorados que en la mañana eran amarillos y verdes, indecisos a las tres de la tarde; después, como por magia se volvían de oro. En ese momento los tenía verdes [...].

Y estaba allí, la vieron mis ojos, mis ojos míos de niña. *Usted* hizo el milagro y fui derecho: corriendo. Era yo niña. *Usted* me quería así. (174)

En los relatos del pasado la figura materna se presenta como un ídolo —desde una distancia respetuosa, adorando su mano, mostrando devoción, engrandeciendo su imagen al no

delimitarla con su nombre o una descripción completa— que se entrega a sus hijos y logra saciar su hambre y tristezas con su cariño.<sup>74</sup> Los del presente, por otro lado, están marcados por una sensación ilusoria que no termina de revelarse; con una voz cargada de añoranza, Campobello retrata a su madre ante los lectores, pero dirigiéndose a ella: “Si *Usted* volviera, sus últimos zapatos de raso, sus medias, las dos cucharitas que usaron sus labios, su manojito de cartas, las migajitas de pan, todo lo que *Usted* dejó lo encontraría igual” (201-202). El ritmo, a través de las oraciones largas que conforman párrafos breves, a veces unioracionales, pierde velocidad o se pausa por completo luego del vocativo “Mamá,” en ocasiones seguido de dos puntos; pareciera aguardar una respuesta, pero ya no hay nadie en el postigo cuidando que los hijos no se hagan daño mientras juegan, sólo el rastro de Rafaela que Nellie invoca.

Oyarzún encuentra en “No tratar a la madre como símbolo, sino como ídolo, fetiche,” una de las características de la literatura femenina o, en sus palabras, “uno de los modos ‘ajenos’ del narrar femenino” (62). La construcción de la madre como un sujeto universal con el pronombre “Ella” en lugar de un nombre que la particularice (habremos de regresar a esto para hablar de la relación de la madre con la naturaleza) da apertura a encontrar esa “mamá” en otros personajes femeninos además de Rafaela (Gutiérrez 83);<sup>75</sup> es un contraste con “la representación patriarcal [donde] el nombre del padre sustituye, borra y delimita lo concreto” (Oyarzún 62). No obstante, en la lectura de Oyarzún, en lugar de un objetivo premeditado por parte de Campobello, se puede encontrar una consecuencia de lo que parece su verdadera

---

<sup>74</sup> Como si hablara de un ente mítico, Campobello describe en “Amor de ella” el alcance de las caricias de su madre: “Volaba sobre sus penas, como las golondrinas que van al lugar sin retorno, y siempre dejaba a lo lejos sus problemas. ¿Nosotros? ¿El hambre? ¿Tortillas de harina, carne asada? Podíamos cerrar los ojos hasta la mañana siguiente. // Mamá; fue *Usted* nuestra artista; supo borrar para siempre de la vida de sus hijos la tristeza y el hambre de pan” (177).

<sup>75</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco desarrolla este punto en “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”. Su opinión, contraria a la de Cázares, aboga por una decisión consciente de Campobello de reconocer “la deuda con las mujeres que le dieron consistencia a la retaguardia revolucionaria” (83), por lo que busca darles visibilidad a través de su historia. Gutiérrez afirma que “la recepción de *Cartucho* confirmó a Campobello en la necesidad, la obligatoriedad, de escribir un texto en el que elogiara la figura de la madre,” pero dejando ambiguo su nombre, transformando el texto en un “reconocimiento a todas las mujeres que detrás de los frentes de batalla, desde el ámbito doméstico rindieron enormes servicios a la Revolución” (83).

intención; Cázares observa que, si bien existe una búsqueda deliberada de ocultar ciertos aspectos que podrían señalarla como protagonista (su propio nombre o el de su madre), también da pistas —el nombre de su hermana Gloriecita, junto al de otros personajes de *Cartucho*, como El siete o Kirilí, además de la ubicación— para que se les relacione con la historia (1996: 51). Al final, la intención, según Cázares, sería demostrar “que no nos movemos en el ‘firme’ terreno de la realidad” (1996: 51) y que el personaje que presenta “es y no es su madre” (1996: 51), pues si bien parte de la imagen de Rafaela Moya, no se limita al sujeto carnal que fue la madre en vida, sino que la trasciende al incluir partes de la narradora —quien la recrea a partir de sus memorias—, al desdibujarse entre los recuerdos y al ser capaz de adoptar el rostro de otras madres.

### 3.3.2 Naturaleza y ciudad: dos feminidades

Una constante en la escritura de Campobello es la dicotomía maniquea de elementos; se habla de los buenos y los malos: villistas contra carrancistas (cada bando como una masculinidad distinta), la violencia lúdica y la que es muestra de brutalidad o la feminidad transgresora y la clásica. En general, se trata de una división nosotros/ellos donde el segundo grupo recibe las características consideradas negativas y ajenas a “nosotros,” pero que, en caso de encontrarse en *su* bando, podrán pasarse por alto o hallarán una justificación. De hecho, esta forma rige las polaridades en *Las manos de mamá*: si bien no se presenta un énfasis tan directo sobre lo femenino y masculino, existe una distinción y jerarquización entre dos feminidades: la rural y la citadina.

Paniagua desarrolla la reivindicación de Campobello por lo “bárbaro,” recuperando el subtítulo clásico de Sarmiento, así como las tres “oposiciones [que] movilizan la narración: Salvaje vs. ciudadano / Nosotros vs. ellos / Ayudantes vs. oponentes” (136). A partir de la “noción de extrañeza” de Esteban Krotz, Paniagua analiza el sentimiento de extrañeza por parte del



grupo de Nellie (la madre, sus hermanos y algunos soldados villistas) hacia lo externo, donde las personas “viven de las apariencias, beben y fuman” (Paniagua 182). Si bien tales características no son fijas —y, además de que se podrían agregar otras, en “el universo de otro relato de la misma colección, los mismos atributos serán positivos en ‘nosotros’, los salvajes” (Paniagua 137)—, funcionan en realidad como punto de partida.

Campobello se empeña en enaltecer la feminidad salvaje debido a su sencillez y naturalidad. El primer signo al respecto se puede observar en “Cuando la busqué allá...”: la protagonista regresa a su hogar buscando a su madre, pero la mujer que llega a su pueblo no es la misma que la niña que se fue: “Su grito se perdió para hacer que yo viera que tenía vestido largo, chapas postizas y no existía relación entre esta cara y aquella, roja de sol” (Campobello 174); la ciudad la había cambiado sin ella haberse percatado, al menos hasta que el fantasma de su madre se desvanece frente a ella por no reconocerla. Pese al toque fantástico, el mensaje es claro: el artificio es un rasgo ciudadano, algo innecesario y que, como mujer comanche, a Nellie no le corresponde. No obstante, la opinión no es sólo del personaje: es una creencia de la autora, como manifestó en la entrevista realizada por Carmen Madrigal: “La mujer debe olvidar un poco los adornos. Me horrorizan las pestañas postizas y el permanente. Es horrible ver a una mujer convertida en una muñeca, así como éstas en los aparadores, invitan a ser compradas” (229).

Rafaela constituye el mayor exponente de la feminidad bárbara debido a su personalidad libre —reflejada en su estilo de crianza, su entrega al proteger a los revolucionarios o al amar y dejarse amar una noche por Rafael Galán— y proclive al campo. El retrato que Campobello realiza en el primer fragmento es una muestra del carácter rural de su madre: “Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento. [...] Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el Sol. // Un himno, un amanecer, toda *Ella* era” (Campobello 173). La descripción nace de una intención corporal

—recrear a la madre fallecida—, para lo cual Nellie recurre a sus memorias y proyecta la figura de su madre en su cotidianidad (Cázares, “Eros y Tanatos...” 53), pero difuminando mediante la sinestesia la parte física, por lo que no se termina de particularizar. La naturaleza, pues, se presenta única, “Ella,” a través de sus movimientos (apreciados como danza) y acciones, devota a los villistas y a sus hijos, no por su rostro o sus adornos.

Cázares observa que, si bien la “relación madre-naturaleza” resulta una “representación tradicional y reduccionista de la mujer” (1996: 53), en *Las manos de mamá* se complementa con dos elementos que “cambia[n] todo su sentido” (1996: 53). El primero son “las manos que trabajan,” donde confluyen su habilidad creadora (femenina) y su capacidad de trabajo (masculina), “con lo cual la madre no sólo es naturaleza en manos de hombre, sino que ella posee unas manos que transforman a la naturaleza y a sí misma” (Cázares, “Eros y Tanatos...” 53); el segundo es la danza —medio tarahumara de relación con el mundo—, pues su “carácter sagrado pone de relieve el carácter sagrado de la madre, la creadora y sustentadora de ese mundo infantil sensible e imaginativo” (1996: 54). Es decir, a pesar de inscribirse en un tópico que podría considerarse masculino, dado el menosprecio de concebir a las mujeres como seres volubles y salvajes, Campobello lo transgiversa para mostrar un personaje donde convergen los roles materno y paterno, sin sacrificar su sensibilidad y creatividad femeninas, exaltadas a través de la poesía —con que la autora mitifica a su ídolo— y la danza —herramienta materna para conocer el mundo y que años después guía a Nellie en su regreso.

Si retomamos lo visto en el segundo capítulo sobre las feminidades en *Cartucho* y la realidad que vivían las mujeres en el norte del país, la cual impedía incorporar del todo los ideales burgueses de pasividad y recato, la decisión de Campobello de volver a mostrar a su madre asumiendo actitudes masculinas es notable por la feminización que sufre no sólo su escritura sino el personaje. En su tercer libro, la madre no sale a defender su casa con armas; al pelear contra sus enemigos (la familia del padre que quería quitarle a los hijos), no se muestra

rebelde, ni con los ojos “hechos grandes de revolución” (120): lo hace con sutileza y humildad, como se puede ver en “Su Dios.” Así, cuando deja el espacio doméstico, no es para buscar entre cadáveres a su hijo o para pedir misericordia en el cuartel villista; a falta de una figura proveedora, ella sale al campo a trabajar, envuelta en poesía, bajo la atenta mirada de su hija: “Los trigales se reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas” (Campobello 173).

En cuanto a la feminidad citadina, aunque no se presenta a través de un exponente concreto, se alinea los estereotipos con los que se clasifica al grupo de “ellos” —opuestos a las virtudes de “nosotros” (Paniagua 146-147)—, por lo que es más fácil de definir. Mientras que la “mujer-naturaleza es creativa, transformadora” (Cázares, “Eros y Tanatos” 54), la mujer de la ciudad es falsa, maquillada para representar una “belleza de virgen y facciones inmaculadas” (Campobello 175); letrada y recatada para encajar en las normas sociales; capaz de sonreír para “satisfacer pasiones de tipo social, ficticio” (Campobello 176). La mujer de ciudad no puede crear nada, alienada como está por las normas que tanto busca mantener y, apunta Cázares, por el espacio cerrado que “asfixia, carcome la voluntad, el espíritu y el cerebro” (1996: 54). La feminidad citadina es hueca: nada hay más allá de artificios inútiles, con los cuales se nubla el ingenio y la naturalidad de las personas.

### **3.4 La feminización**

Con el fin de entender mejor el cambio en la escritura de Campobello y distinguir entre literatura femenina y afeminada, retomemos la discusión planteada en el primer capítulo sobre el conflicto literario posrevolucionario en México. Díaz Arciniega señala dos aspectos que debemos tomar en cuenta para la diferenciación: primero, “El calificativo de ‘afeminamiento’ devela intereses individuales y prejuicios homofóbicos” (16), segundo, la idea de una

“literatura ‘viril’ y ‘mexicana’” —términos distintos pero que debían usarse en conjunto— respondía a la “necesidad de crear una obra acorde con las circunstancias sociales, políticas e históricas” (16). Por tanto, aunque el género del autor resulta un filtro para diferenciar entre afeminamiento o feminización, no es lo esencial. Para la discusión del momento, lo que más importaba era el enfoque de las obras, que podía alinearse a los ideales revolucionarios, es decir, una literatura social, pedagógica, y que, en palabras de Ermilo Abreu Gómez, se opusiera “al desmán herético en materia estética y en materia moral” (citado en Torres 177), o a una postura innovadora, como la de los Contemporáneos, inclinada a “expresiones personales y subjetivas” (Torres 177). En cambio, la idea de una literatura no afeminada sino feminizada remite a una incorporación de rasgos socialmente considerados propios de la literatura femenina: sentimentalismo romántico, ternura, tópicos relacionadas a lo privado, tramas argumentales supuestamente sencillas y la introspección referente a temas del hogar (Zecchi 45-46).

El mayor problema de la literatura “afeminada” para el resto de los escritores mexicanos revolucionarios —“detractores de la obra de Contemporáneos” (Torres 177)— era la falta de decisión para hablar de la guerra y pronunciarse a favor de la nación. El esteticismo y el afrancesamiento remitían al Modernismo y el Porfiriato, etapas artísticas con valores contrarios al periodo de reconstrucción nacional que se estaba viviendo y que encarnaban mejor en escritores como Puig Casauranc, Jiménez Rueda o Abreu Gómez, quienes encontraban en *Los de abajo* un “prototipo de literatura viril, mexicana y revolucionaria” (Rosa García, citada en Torres 176). Los Contemporáneos, en cambio, llamaban moderna a la obra de Azuela debido a su “impulso literario” y no tanto por su “ideología frente a los temas sociales o políticos de la historia inmediata” (Jorge Ruffinelli, citado en Torres 175).

Dado lo anterior, el cambio en la escritura de Campobello se encuentra más cercano a la “feminización.” Primero ha de notarse cómo mantiene varias de las características de una

literatura revolucionaria viril expuestas por Díaz Arciniega: entre ellas, que se pueda considerar “producto del conocimiento del ‘alma del pueblo’ y del ‘contacto’ con la ‘vida exterior,’” y mostrar cierto apego a “las tradiciones nacionales” (97). Además, partiendo de la lectura de Luzelena Gutiérrez de la madre como un personaje universal que engloba a todas las mujeres revolucionarias y, finalmente, les da el merecido reconocimiento (83), se podría incluir el “ser para el ‘pueblo’” (Díaz Arciniega 97) como otro de los rasgos que sitúan *Las manos de mamá* dentro de una literatura de la Revolución.

Sin embargo, no deben pasarse por alto los cambios formales que tienden a un lenguaje poético —lo que conllevó a la disminución de muestras de oralidad, regionalismos, yuxtaposiciones, y del uso desmesurado de deícticos y nexos—, de oraciones más largas, de ritmos más pausados, con mayor uso de metáforas abiertas y cierta vaguedad que se acompaña de un aparente nerviosismo —similar al de Rivas Mercado— que la lleva a cambiar de sujeto y tiempo de forma abrupta. A través de estos rasgos se puede postular un afeminamiento en la narrativa de Campobello: *Las manos de mamá* es mucho más sutil de lo que fue *Cartucho*, pues, aunque haya relatos donde remita a la crudeza de la guerra, no es un tema central —no destaca en los primeros ocho fragmentos—, porque lo que más importa es Ella. Se podría decir que, en esta obra, la Revolución es un asunto secundario, abordado porque forma parte su infancia y de su identidad (también de la madre, acérrima villista), pero que no tiene la preeminencia que en los textos de 1931 o 1940.

¿Feminización o afeminamiento? *Las manos de mamá* mantiene ciertos rasgos de masculinización que podrían inclinar la balanza hacia la primera opción. Uno de ellos es la representación de la violencia; pese a la disminución y moderación, hay escenas donde la perspectiva lúdica, cruda y amoral sale a relucir. Ejemplo al respecto se encuentra en el fragmento “El mundo” y la narración en torno al accidente de uno de sus hermanos: “El brazo de mi hermanito, hecho trizas, apareció arrastrado por un cuerpo ennegrecido; su cara y su ropa

destrozadas, renegridas. El plomo se le incrustó en todas partes. Corrió llevando su carne rota ante Mamá” (Campobello 188). Al inicio la conmoción es palpable: las descripciones son enteramente visuales, similares a una serie de fotografías que capturan la crudeza del instante para el morbo futuro. Después de que el niño deja de correr peligro, comienza el juego: “Cuando se alivió, sonreía. No echaba de menos su mano. Nos dijo a señas que no volvería a jugar con balines. Ella había juntado los deditos de su hijo y los tenía guardados en un frasco de alcohol donde nadaban como pececillos contentos” (Campobello 189). Pero la amoralidad infantil —al ser una etapa en el crecimiento de relativa ambigüedad en cuanto a los roles de género, podría concebirse como una forma de ocultar el género del “yo” (Medina y Zecchi 22)— se acompaña de una brusquedad que casi raya en la crueldad: “seguramente contentos [los dedos] de no acompañar a mi hermano hasta el fin de su vida” (Campobello 189).

Ahora bien, en el segundo capítulo se postuló la oralidad como uno de los aspectos de la escritura fluctuante; existe en la oralidad una tendencia masculina al representar las vivencias del pueblo y el conflicto revolucionario (exterior), pero que, en *Cartucho*, se ve complementada por una segunda línea femenina que realiza ciertos guiños al interior a través de sus expresiones como “una sonrisa fácil hecha ojal en su cara” (Campobello 101) o “Le cayó muy bien la cobija de balas” (Campobello 135). A su vez, la narrativa en *Cartucho* se entrega a su corporalidad —se apresura y salta de un tema a otro, aunque en el fondo mantenga un hilo narrativo—, con lo que denota rastros del desgarramiento al que alude Cixous. Sin embargo, en *Las manos de mamá* la oralidad se decanta como un rasgo femenino debido al caos que conlleva —cambios en la voz enunciativa y en la perspectiva del narrador (de tercera a primera persona), intercambio en el destinatario (pasa de hablarle al lector a Ella), saltos temporales e imprecisiones espaciales, entre otros. Apoyada en la lírica, Campobello se entrega a su emotividad y, retomando la descripción de Cixous sobre la escritura femenina: deja que el recuerdo de Ella sea parte del “tormento de la llegada a la palabra oral” (55), aprovecha la

sinestesia para materializar “carnalmente lo que piensa, [y] lo expresa con su cuerpo” (55). De este modo, la lengua, herencia materna, se vuelve una de las principales herramientas para recrear a la madre, a quien se recupera sensorialmente “por la plasticidad de sus pasos” o “el roce de su falda” (Robles 175).

En *Las manos de mamá* Campobello suaviza su discurso violento, lo que, en lugar de acercarlo a un afeminamiento, resulta más cercano a una feminización, pues implica la representación de los temas revolucionarios desde una actitud piadosa, sutil, lo esperado socialmente por parte de una autora, como dejan entrever comentarios como el de Tablada: “¡Con qué contagiosa emoción descubre la autora los episodios domésticos de la familia trashumante y el hogar hecho pedazos! A veces parece que ahoga sollozos, otras que ora, que grita con voz ronca; pero siempre que se resigna ante el abnegado ejemplo materno” (citado en Campobello 371). El poeta encuentra fascinante la capacidad de Campobello de intercalar crudeza y piedad filial, y de anteponer su actitud de “fatalismo estoico” al narrar episodios de la guerra a través de “una dulce poesía con fragancias salvajes de árbol destrozado” (citado en Campobello 371). Parece una postura casi sádica que elogia la estetización de esas vivencias y aplaude, sobre todo, el valor para escribirlas. En “La Revolución mexicana desde una perspectiva lúdica: *Cartucho*, de Nellie Campobello,” Kristine Vanden Berghe señala que

La imagen que Campobello construía en sus estampas como una niña que describe la Revolución mexicana de manera lúdica, lacónica y sin *pathos* reforzaba sus pecados de mujer escritora y villista. El estilo de *Las manos de mamá* constituye un intento por rectificar esta imagen. Allí Nellie se crea un personaje autoficcional mucho más tierno y sensible y su discurso se amolda mejor al criterio estimativo que de ordinario se aplica a la literatura de mujeres. (102)

Así, a pesar de tener como base argumental los mismos años que en *Cartucho*, para su tercer libro Campobello decide centrarse en experiencias distintas y cambiar el enfoque con que

aborda la violencia. La Revolución deja de ser el motor principal de las historias —aunque se mantiene como eje narrativo para varios de los fragmentos— y pasa a un segundo plano. Siguiendo el ejemplo de su madre, quien “se olvidaba de aquella horrible angustia creada en los últimos momentos de nuestra revolución” y “dejaba a lo lejos sus problemas” para hacer felices a sus hijos (Campobello 177), la autora se dedica a Ella, a mostrar su ternura, belleza y la parte emotiva de la madre que en *Cartucho* no cabía.

En el segundo capítulo se señaló que parte de la feminización en la segunda edición de *Cartucho* se muestra a través de la piedad materna, un sentimiento que Nellie no termina de incorporar en sí misma, excepto por un par de ocasiones: al encontrar los cadáveres de sus amigos Zafiro y Zequiel, y tras la muerte de Babis. Este recurso vuelve a aparecer en *Las manos de mamá* como una contraposición a la crudeza del exterior de forma casi eufemística. Un ejemplo se observa cuando los hombres, “vestidos a la inglesa y con engarces de plata en todo el cuerpo” (Campobello 188), llegan a la casa para reprender a Rafaela por haber ayudado a los supuestos enemigos, y ella tranquilamente escucha sus reclamos. No se pega a la pared conteniendo su ira ni busca una forma de contraatacar, sino que, con la misma actitud piadosa con que acogió a los heridos, responde: “Son como niños que necesitaron de mí y les presté mi ayuda. Si ustedes se vieran en las mismas condiciones, yo estaría con ustedes” (188). El episodio, violento e invasivo, se vuelve un pretexto para enaltecer la bondad de la madre y reconocer el apoyo desinteresado que dio a los revolucionarios.

Al hablar sobre la “Vigencia de Nellie Campobello,” Margo Glantz plantea que el retrato de la Revolución en la obra, como parte de la rutina, la vuelve “portátil y doméstica” (30); los hechos, que ocurren en la casa y lugares aledaños, se abordan con un lenguaje marcado por el espacio privado, presentando a Cartucho por no saber remendar sus camisas o relatando la muerte de Perfecto Olivas, a quien “Le cayó muy bien *la cobija* de balas que lo durmió para siempre” (Campobello 135, énfasis mío). Esta narrativa doméstica se vuelve en *Las manos de*



*mamá* un recurso constante, donde se emplea para amortiguar la crudeza de la perspectiva infantil. En palabras de Oyarzún:

En *Cartucho*, hay orejas cortadas que se dejan sobre una mesa, un ojo deshecho, pedazos de cabezas, un corazón por el suelo, quemados vivos, tripas, manos estranguladas, ríos de pus, un hombre con las orejas colgando, alguien que pide que le traigan un huesito de la rodilla de Villa. En *Las manos de mamá*, la niña se pregunta: “¿Para qué les servían [a los soldados muertos] las camisas? ¿Para qué se las pusieron? [ ... ] ¿Cuántos kilos de carne harían en total? ¿Cuántas lenguas? ¿Cuántos ojos?” (69)

El exterior busca comprenderse a través de elementos del espacio privado; si hay muertos, hay cantos de mamá que buscan opacarlos; cuando suena el cañón, la máquina de coser canta más fuerte (aunque no sea rival para sus adversarios); si hay desgarré en los cuerpos, hay costuras en la ropa. Incluso en la peor escena —“volvería yo a ver jóvenes muertos de brazos extendidos y estáticos y de bocas abiertas, donde las moscas cantaban”—, el filtro doméstico da pie a la devoción materna que contrarresta la crueldad: “apretando entre los dedos las bastillas que sus mamás les pusieron en la orilla de sus ropas deslavadas” (Campobello 194).

La brutalidad de la guerra, en apariencia contradictoria con la ternura filial que da origen al libro, es fundamental para la relación de Nellie con su madre, por lo que no puede dejarla fuera, pero tampoco se adentra demasiado en ella pues transgrediría su estatus femenino. De ahí que, para mantener su estilo, caracterizado por su amoralidad y rudeza explícita, Campobello transforme la narrativa doméstica en una especie de metáfora a través de la cual relata la violencia; un ejemplo, cuando se vuelca en la apreciación de los dobleces en la tela: “las bastillas arrugadas estrangulaban a veces la rueda, brillante como anillo de estrellas. La aguja mordía despiadada las puntas de aquellos pedazos de tela” (Campobello 193).

Ahora bien, planteado lo anterior, se puede comenzar a especular sobre el salto en el estilo de Campobello. Para empezar, *Cartucho* se presenta como una escritura auténtica, de intenciones claras y a la que poco le importa, en el momento, lo que piensen sobre ella, pues está segura de su verdad; y en una primera edición prácticamente desconocida donde la breve intervención de List Arzubide agrupó y distinguió en secciones y poco más. *La manos de mamá* es en cambio una obra más pulida, meditada en su lenguaje, imágenes y transparencia, llevada a término con el apoyo del “maestro en las letras” Martín Luis Guzmán, quien dio “consejo” y “dirección” al texto (Campobello 362). Este apoyo, esta influencia, junto con la tenue acogida y las críticas a *Cartucho* pueden ser los dos motivos de la feminización.

Sobre el segundo factor, Rodríguez plantea que “Campobello de alguna manera deseó que las ediciones de sus libros casi fueran de carácter privado” (146); el tiraje de su segundo libro fue de mil ejemplares, una excepción, guiada, lo más probable, por el creciente deterioro de la imagen de su héroe y su necesidad de reivindicarlo. No obstante, la recepción de la primera edición de *Cartucho* no fue la mejor; la mayoría de sus lectores mostró rechazo al juzgarlo demasiado explícito en la violencia que retrataba, más si consideraban que había sido escrito por una mujer. Quizá a raíz de la crítica y la prensa negativa (Vanden Berghe 77),<sup>76</sup> la editorial encargada de publicar *Las manos de mamá* (Editorial Juventudes de Izquierda) optó por un menor riesgo, realizando un primer tiraje más corto —a pesar de no contar con un número exacto, Rodríguez especula que no debió pasar de los 300 ejemplares (114). Sin embargo, la respuesta lectora hizo que la publicación del tercer libro fuera mucho más exitosa que la de su antecesor; Rodríguez remite a un artículo de la revista *Tiempo*, donde se comenta: “Cuando corrió la voz de que se trataba de una obra excelente, ya era tarde para adquirirla: se

---

<sup>76</sup> Rodríguez postula que, sobre todo, el libro pasó desapercibido, sin hacer tanto aspaviento como a veces se busca: “En el primer *Cartucho* los lectores habían tenido frente a sí un original estilo que seguramente los impactó, pero había sido tan sorprendente que el pasmo los silenció” (Rodríguez 109). No obstante, tampoco se trató de un texto desconocido: sí hubo juicios y publicaciones negativas al respecto.

había agotado la edición. Desde aquellos tiempos, los gustadores de la literatura mexicana se han preguntado cuándo se haría una segunda edición” (anónimo, citado en Rodríguez 133).

Rápidamente *Las manos de mamá* ganó popularidad en “las sociedades literarias de México” (Vanden Berghe 77), recibiendo reseñas y afables comentarios que elogiaban su capacidad para contraponer la delicadeza del tema filial a la brutalidad de la guerra. Tal “diferencia en la recepción de ambos libros” puede atribuirse, según Vanden Berghe, a la “diferencia temática” (78), que pasa de un asunto público, masculino y agresivo, a uno familiar, sensible y biográfico,<sup>77</sup> es decir, femenino. Muestra al respecto, la reseña ya referida de José Juan Tablada al libro, a lo que podemos agregar su comentario sobre la autora —a quien admite no conocer “sólo conocía el nombre en programas coreográficos— y su proceso de escritura: “Movida por nobilísimo sentimiento de amor filial, la autora quiso consagrar las recias virtudes de una madre admirable, una de esas matronas fronterizas, que a falta de hombre suplen la viril acción” (en Campobello 370). Existe un claro énfasis del poeta sobre lo que considera femenino y masculino, no sólo en la vida cotidiana, también en el ámbito literario; si el texto le resulta “digno de interés” y no una muestra incómoda de masculinización es “porque su lado bárbaro se combina con otro, más suave y conmovedor” (Vanden Berghe 78).

En “Prólogo a mis libros,” Campobello relata las repercusiones de la publicación de *Cartucho* en su vida privada:

iba yo a pagar muy cara tremenda osadía. Comenzaron las calumnias en mi contra; me desfiguraban como si no me conocieran, y pese a que sólo en mentes enfermas podían germinar tales engendros. Me negaron el saludo gentes que se habían dicho amigas, pues no querían nada con la defensora, según ellos y sus mentiras, de bandidos. (357)

---

<sup>77</sup> Respecto al cuestionamiento sobre “la relación autora-obra” (50), Cázares remite a la investigadora Doris Meyer, quien afirma que “Campobello ha escogido la historia de su madre como un medio para clarificar su propia vida. [...] La autora rehace su propia identidad al mismo tiempo que rescata la de su madre del olvido histórico” (en Cázares 50). De esta forma, *Las manos de mamá* es biografía y autobiografía al mismo tiempo: en el proceso de presentar a Rafaela como personaje, Nellie termina desenvolviéndose una vez más en sus primeros años en Parral, junto a Ella.

Aunque no menciona su estilo de escritura, se puede suponer, dada la rigidez burguesa en moral y política, que parte de las críticas tuvieron como objeto su representación barbárica de los hechos y su cuestionamiento al régimen, y lo juzgara una falta de decoro. Quizá, a raíz de la mala experiencia, Campobello abandonó momentáneamente la escritura y se volcó a la danza, tranquila al saber que “había cumplido con un deber” (337), hasta que la conmemoración de las fiestas patrias en Morelia le recordó su deuda con Ella.

Vanden Berghe encuentra en la “diferencia entre un estilo y otro” una renuncia por parte de Campobello, un sacrificio estilístico en favor de “la eficacia discursiva y a la toma en cuenta de las opiniones del otro” (102). Campobello era consciente de que *Cartucho* había sido demasiado directo, tan crudo como ella lo había vivido, pero la presión social le exigía una “contrapartida a la barbarie, un tono sentimental o un tema lírico que compense el tono rudo general” (Vanden Berghe 79). De este modo, la madre, amorosa e idílica, además de motivo del libro, se convirtió en la compensación para la violencia que Campobello necesitaba retratar.

Ahora bien, otra de las diferencias entre *Cartucho* y *Las manos de mamá* reside en su proceso de escritura; mientras que Campobello escribió su segundo libro prácticamente ella sola, para el tercero contó, como ella relata, con la ayuda de Guzmán. Ambos mantuvieron una relación sentimental que duró casi 40 años (Rosas 35) y es evidente, por la forma en que la autora se refiere a él en distintas entrevistas o por la página que dedica en su prólogo a expresar su admiración (además de otras intervenciones esporádicas), el gran respeto que Campobello sentía por Guzmán como escritor.

La principal fuente de información sobre la relación entre ambos es la correspondencia rescatada por José Roberto Gallegos Téllez Rojo en 2009, donde se puede leer: “El segundo favor que le imploro es que no se olvide de ir a cumplir con lo que me prometió (lo que me falta de corregir de *Las manos de mamá*)” (Campobello, en Rosas 188). De esta forma, los caminos de las obras se bifurcan: la narrativa en la primera edición de *Cartucho* es personal —

sin ocultar los nombres de sus hermanos o su parentesco— y con una gran cantidad de incorrecciones que para 1940 se habrán de modificar. Mientras, *Las manos de su mamá* cuenta con un proceso extenso de edición desde el inicio, por lo que los cambios en la segunda edición son mínimos, principalmente “para aclarar la sintaxis. Se enfatizó el uso de mayúsculas o cursivas en los pronombres Ella, Usted y en el sustantivo Mamá, con objeto de resaltar su importancia para la autora” (Rodríguez 118); en cuanto a correcciones de mayor nivel, además de la incorporación de “El puente” a “El mundo” no hay mucho qué agregar, pues en *Las manos...* “no existen correcciones en torno a representaciones fonéticas, palabras populares entrecomilladas o sustituidas con vocablos cultos” (Rodríguez 118-119).

Anteriormente se descartó la posible influencia del Modernismo en el libro debido a las diferencias en el lenguaje y la distancia temporal entre el auge de la corriente (inicios del siglo XX) y la publicación de *Las manos de mamá*; no obstante, sí puede especularse sobre el influjo del Ateneo de la Juventud en el cambio estilístico, más específicamente, el influjo de uno de los ateneístas en la literatura de Campobello. Uno de los mayores rasgos que Campobello incorpora a su escritura —sobre todo para la segunda edición de *Cartucho*— es “el ‘redondeo’ de los párrafos y finales de relato,” los cuales remiten a Guzmán, para quien eso “fue una estrategia discursiva sumamente cuidada, observable desde la publicación de *El águila y la serpiente* en su versión periodística” (Rodríguez 110). Muestra de ello es el cierre de relatos como “Epifanio,” donde a la edición de 1940 se le agrega un “Dijo que él era amigo del obrero” (Campobello 109); “Los 30-30,” con el añadido “Mamá presencié todo” (Campobello 112); o el cierre de “El corazón del coronel Bufanda”: “Él siguió sonriendo” (Campobello 114). Aunque este rasgo no resulta tan evidente en *Las manos de mamá*, se puede observar en fragmentos como “Cuando la busqué allá...,” a través del patético (en el sentido del *pathos*) “grité sobre la puerta ‘¡Mamá, Mamá, Mamá!’” (Campobello 174), o en la última línea de “Usted y él”: “Cuando él apareció, sus manos se extendieron hasta tocarle los hombros”

(Campobello 177). Pero, sobre todo, destaca la presencia de una especie de aforismos en algunos microfragmentos, como “Amor de nosotros” (dividido por epígrafes) o el cierre de “Los hombres dejaban sus cuerpos mutilados...,” relatos que, debido a su temática y ritmo podrían pertenecer a la segunda edición de *Cartucho*: “La vida era así: una noticia y un hombre picando espuelas. // Poco después las balas desbarataron al coronel Oreja Prieta” (Campobello 187).

No obstante, el rastro más distinguible de la edición de Guzmán en *Las manos de mamá* es “la eliminación de escenas narrativas que abrían, quizá demasiado, la intimidad de su familia en Chihuahua” (Rodríguez 119). Al hablar de lo espiritual en el texto, se mencionó la sensación fantasmagórica que lo habita; después, al tratar la oralidad, se expusieron los saltos temporales y los cambios abruptos de temática; los tres, rasgos asumidos como intencionales, Rodríguez los señala como resultado de las sugerencias de Guzmán, quien era “reticente a revelar situaciones personales propias” (119). Ejemplo al respecto, el cuarto fragmento, “Usted y él,” donde los primeros párrafos (casi versos) no parecen mantener una relación entre sí, pasando de un pasado lejano —“Ella no lo conoce”— a las calumnias de extraños (no se dice si son del pueblo, aunque se insinúa), incapaces de comprender la belleza de la madre y su relación con “él” (posiblemente el padre): “¿Que robó sin saberlo el corazón de aquellos que osaron creerse cerca de su vida? ¿Que esos hombres se malograron? ¿Que se partieron aquellas vidas?” (Campobello 177). Sin embargo, la idea queda en el aire, sin que podamos terminar de discernir a quiénes se refería, porque el tema no se retoma nunca.

Conviene recuperar, por último, una discusión que quedó un tanto ambigua: ¿qué ocurre con la paradoja entre la estetización del estilo de Campobello y su defensa de los considerados bárbaros? Paniagua señala que Campobello publicó *Las manos de mamá* dentro de un “contexto urbano y letrado” (147): ¿no ocurrió lo mismo con *Cartucho*? Nellie y Gloria llegaron a la Ciudad de México en 1923 y la primera edición de esos “Relatos de la lucha en el

norte de México” salió en 1931. El que para su tercer libro el “escenario simbólico,” como denomina Paniagua al contexto de escritura y publicación, cobre mayor relevancia, es parte de esta disonancia. La autora comanche se vio envuelta por la élite intelectual de su época, convivió y entabló relación con muchos de ellos, lo que implicó un cambio, como desvela al inicio de su libro.<sup>78</sup> Pareciera que, en el proceso de adaptarse a su nuevo entorno, junto a “los ciudadanos que fuman y beben” (Paniagua 147), Campobello terminó adoptando ciertas conductas que antes rechazaba. Dicho de forma dramática: pareciera que había perdido su identidad. Por eso es tan importante lo que narra en su prólogo sobre cómo surgió la idea de *Las manos de mamá*: “traté de escapar, refugiándose, cosa natural para mí, en la falda de mi madre. Fuime, pues, directamente, a ese oasis, a mi oasis, y en Morelia, durante un viaje de misión cultural, me puse a escribir” (Campobello 359). Quería volver, regresar a su madre, a su infancia, a su *yo* libre, lejos de los artificios burgueses y de los cuestionamientos sobre el verdadero amor al pueblo que en ese momento la atormentaban.

Escritura revolucionaria y de la Revolución, se podría decir que *Las manos de mamá* representa un punto medio entre sus dos identidades, una especie de barbarie dulcificada que le permitió mostrar la ternura de un mundo hostigado por la violencia y retornar, en cierta medida, a una imagen distinta de sí misma. “Quizás, en el fondo, Nellie nunca dejó de ser una salvaje, tal como su escritura nos confiesa” (Paniagua 148), de modo que, pese a la intención de retratar la ternura del cariño materno y su primera infancia a través de una voz lírica y apacible, llevaba impregnados los recuerdos de la guerra junto al eco de las balas, al punto de que se termina filtrando en su tercer libro, por más que en un inicio quisiera evitarlo.

---

<sup>78</sup> “Su grito se perdió para hacer que yo viera que tenía vestido largo, chapas postizas, y no existía relación entre esta cara y aquella, roja de sol” (Campobello 174).

## Costuras entre disparos

La lumbre de su cigarro podía ser una tortilla entre sus  
dedos, pero era la luz, que, como nuestra vida, se  
adhería a sus manos para quitarle su propia luz.  
Nellie Campobello, *Las manos de mamá*

La calle se tiñe de muertos, pero la niña no está en la ventana. Al primer disparo lo sucede “una lluvia de balas” (*Las manos...* 193). Afuera hay guerra, las paredes retumban cuando suena el cañón y la madre sólo espera el momento para salir a buscar a su gente. Pero la imagen es de la niña, acurrucada en la falda de su madre para verla coser. Sus deditos enrollándose en los hilos de la tela, los oídos abiertos para capturar los cantos maternos, la mirada perdida en las facciones de *Ella*. La narradora se olvida del exterior y sus conflictos hasta que escucha el cañón, abriendo “la boca del cielo del lado del camposanto” (*Las manos...* 193).

En sus obras, Campobello regresa a su infancia, donde el ruido son los muertos y las bastillas de la tela se quedan como costuras a medio hacer. Cual cronista, se dedica a recopilar y escribir vivencias de Hidalgo del Parral, alternando los hechos que presencié de primera mano y los que le contaron. Su memoria sinestésica, que la adentra en el mundo a través de ritmos y texturas, le permite recrear, más de una década después, los últimos años de la Revolución Mexicana. Atravesada por su contexto sociopolítico, la literatura de Nellie Campobello es denuncia e invocación poética. *Cartucho* surge por la necesidad de defender su tierra, retratar a los soldados de Villa y dismantelar las injurias que se habían lanzado sobre su héroe; se concentra, sobre todo, en demostrar el valor y honor de sus paisanos. *Las manos de mamá*, retrato lírico del amor filial, se presenta como la retribución de una deuda con *Ella*; los fragmentos se centran en la madre, pintan su belleza, la devoción por sus hijos y cómo las vivencias durante los últimos momentos de la guerra la llevaron a irse.

La escritura de Campobello permaneció en el olvido más de veinte años. A pesar de su habilidad en la narrativa y la sagacidad de sus opiniones —o quizá por esto último—, sus textos se perdieron entre el tiempo. Su regreso a la literatura mexicana llegó años después de su



muerte; en 1990 Jorge Aguilar Mora la recupera con su libro *Una muerte sencilla, justa, eterna*, donde el autor navega entre sus propias vivencias, la Revolución Mexicana y la forma en que se plasman las historias de la guerra, reconociendo la capacidad de distintos personajes de hacer valer su vida, incluso a instantes de su muerte. Se podría decir que ahí arranca el nuevo auge de Campobello, ubicando sus obras como la base de un corpus crítico cada vez más extenso.

La publicación en 1975 del artículo de Gale Rubin “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” ha guiado gran parte de la investigación de la teoría literaria feminista de los últimos años. Actualmente existe una gran cantidad de estudios sobre los roles de género, tanto su influjo en el proceso de escritura y recepción de las obras, como su representación en el mundo diegético y su peso en el desarrollo de las tramas. Sin embargo, el estudio de los espacios sociales y, más aún, su relación con la representación de los roles de género, en el ámbito literario no ha gozado de tanta atención.

Mi primer acercamiento a las obras de Campobello hoy me parece caprichoso. Originalmente, debido a su temática revolucionaria y el retrato de la oralidad y del espacio exterior, donde se desarrollan la mayoría de los relatos, consideré a *Cartucho* el resultado de la masculinización de la voz, cuyo objetivo sería la validación de un discurso. Mi lectura inicial de *Las manos de mamá* fue sesgada; asumí que el tono poético y la representación de un mundo privado que toma como base la contraposición ellos/nosotros situaba al tercer libro de la autora como contraparte del segundo. Sin embargo, al comenzar el análisis de los textos, junto a las relecturas y la investigación sobre el contexto geográfico y político de Hidalgo de Parral, fui cambiando mi enfoque inicial, hasta asimilar las diferencias de los textos como rasgos complementarios. A su vez, en el proceso de la investigación, logré observar las connotaciones femeninas en la escritura de *Cartucho*, así como la confluencia de géneros que mantienen gran parte de los personajes, lo que me permitió modificar mis consideraciones previas.

A lo largo de este trabajo se intentó analizar y comparar dos obras de Nellie Campobello bajo dos líneas de estudio. La primera partió de la observación de los textos para apuntar sus principales características y, especialmente, para identificar la noción de los espacios sociales, así como la representación de lo femenino y lo masculino. Tras ello, la segunda línea tuvo como objetivo señalar los principales cambios en la escritura de Campobello; entonces, se consideró *Cartucho* una obra con una representación de género fluctuante, mientras *Las manos de mamá* se inclina por rasgos considerados femeninos. No obstante, antes del análisis de las obras, fue necesario definir los conceptos que fungieron como eje para la investigación en términos teóricos y temporales, puntualizando sus cambios bajo distintos contextos.

El personaje de Nellie Campobello es, sobre todo, enigmático. Francisca Ernestina Moya Luna, nacida en Villa Ocampo, Durango, vivió su infancia y adolescencia en Hidalgo del Parral, Chihuahua: su escritura está anclada a su tierra. Más allá de las historia que dan origen a los fragmentos, su oralidad o su localización geográfica —parte de un mundo referencial asumido y encarnado en sus pródigos y naturales deícticos—, sus obras son el reflejo de las vivencias en el Norte de México; una cultura casi contraria a la capitalina burguesa. El pasado bélico de una tierra en disputa desde la Colonia orilló a sus habitantes al aprendizaje de las armas, técnicas de defensa y la conformación de grupos encargados de luchar contra los invasores, construyendo, así, un sentido de pertenencia regional que traspasaba o negaba las delimitaciones geopolíticas. Lentamente se fue gestando un estilo de vida paralelo al burgués, al urbano, al del centro del país, menos rígido en sus normas sociales. La vida en Parral permitió una mayor confluencia entre géneros, siendo habitual el ingreso de las mujeres al espacio público, la vivencia sentimental por parte de los hombres y la participación y desarrollo de algunas mujeres en roles supuestamente masculinos.

La Revolución, incluida su etapa de guerrilla villista, reforzó no sólo el sentido de unidad de la zona: la confluencia de ciertas dinámicas de género entre la población. La mayoría

de los hombres, seguidos por algunas mujeres, se habían ido a luchar, dejando vacíos los roles de proveedor y de defensor, en un momento donde la amenaza de los apaches la sustituía la de “la bola.” No había escuela; las aulas estaban destrozadas y la educación en casa se reservaba a los privilegiados, cuyas madres no saliera a trabajar y tuvieran oportunidad de enseñarles. Gran parte del aprendizaje venía de la apreciación e imitación del entorno. La escritura de Campobello es reconstrucción y reflejo de ese mundo.

Campobello dedica su segundo libro, *Cartucho*, a su madre, quien le “regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (97). Resentida con el gobierno de Plutarco Elías Calles y el ambiente antivillista, la autora publica en 1931 una primera versión de su obra con descripciones crudas y una narrativa emocional, mucho más impulsiva y en ocasiones errática, debido a su inconsistencia en decisiones estilísticas. Fue, como lo indicó tiempo después en entrevistas y su *Prólogo a mis libros*, una travesura y el cobro de una injuria. Nueve años después, bajo el régimen de Cárdenas, publicó la segunda edición, incluyendo 23 relatos nuevos y desapareciendo uno. Dado que el nuevo gobierno había detenido la campaña de difamación e iniciado la restitución de la imagen de Villa, además de haber exiliado a Calles, ya no había necesidad de venganza. En la nueva versión, la edición de los relatos previos conllevó, junto a una mayor uniformidad, modificaciones y añadidos que exponen una contraparte a la violencia narrada, a través de la piedad materna o de descripciones estéticas.

Campobello eligió bien el subtítulo para su obra: “Relatos de la lucha en el Norte de México.” El libro es una colección de imágenes, mayormente de la vida pública, narradas con una voz infantil, amoral, donde las distinciones entre masculino y femenino aún no se terminan de asentar. *Cartucho* son las historias de los hombres y mujeres de Hidalgo del Parral y los municipios aledaños que más la impresionaron: fragmentos de guerra que se grabaron en su tierra y necesitaban voz.

Sobre el título de su tercer libro, la explicación parece simple: “de todo lo que recibimos de la madre, las manos son, a lo largo de la vida, lo que está en contacto permanente con los hijos” (Campobello, *Prólogo a mis libros*, 363), pero corresponde a la naturaleza emotiva del texto. Invocación y reconstrucción de la madre fallecida, en *Las manos de mamá* se pueden encontrar las vivencias que fueron desplazadas en 1931. Más que un giro, en la publicación de 1937 se aprecia un salto en la escritura de Campobello; no se trata de un cambio abrupto donde se despida de su estilo, pues, aunque deja atrás parte de la crudeza y agudeza de *Cartucho*, mantiene su fragmentariedad y parte de su oralidad, además de retomar el tono poético de su primer libro, *Yo!* de 1929, desde la prosa lírica. Lo nuevo reside en la sensibilidad e introspección al retratar la ternura materna, su admiración por Ella y las vivencias de “nosotros,” pertenecientes al espacio privado, antes apenas entrevisto.

El mundo interior en *Las manos de mamá* es natural, hostil a los artificios de la ciudad —el exterior—, infantil, rural y desinteresado de las riquezas materiales. Campobello presenta en su libro una escritura autobiográfica donde relata las vivencias que no hallaron cabida en la libreta verde de *Cartucho*. La madre, antes un personaje mayormente latente y de apariciones concisas, se convierte en el centro absoluto del libro; su figura habrá de desvelarse y reconstruirse a través de los fragmentos, mostrándola multifacética, parte de una feminidad barbárica que le permite ser sencilla, devota de sus hijos, valiente para defenderlos al tiempo que dulce, cándida y libre para dejarse cortejar una noche por un soldado.

Existe, sin duda, un cambio en la literatura de Campobello, visible en su forma y sus motivos, aunque haya aspectos donde las modificaciones resulten más notorias que en otros, como demostró Blanca Rodríguez a través de su investigación *La obra narrativa de Nellie Campobello: Génesis, modificaciones y recepción*. Si bien en los trabajos sobre *Cartucho* la mención a las modificaciones entre la primera y la segunda edición resulta una constante, la mayoría suele inclinarse a las repercusiones textuales de los cambios. De forma similar, al

abordar el salto del segundo libro a *Las manos de mamá*, lo más común será encontrar un análisis textual, descuidando en gran parte las posibles razones que motivaron el cambio.

En este trabajo se buscó ahondar en esta línea menos explorada. Al inicio consideré la transición de Campobello como un acercamiento a su verdadera escritura; la voz de *Cartucho* me parecía una forma de ficcionalización, ideada para adaptarse a las exigencias de su entorno y reivindicar a Villa, mientras que *Las manos de mamá* revelaba, supuestamente, su “verdadero estilo” (desconozco ahora a qué buscaba referirme con eso). Después, me planteé que fuese lo contrario, aunque manteniendo la visión dicotómica: *Cartucho* como muestra de su verdadera voz y *Las manos de mamá* como una adaptación forzada a los ideales burgueses de una literatura de rasgos femeninos. Sin embargo, durante la investigación logré darme cuenta del error: la literatura de Campobello no surgió como una falsedad ni se convirtió en una. Su escritura cambió debido a que cambiaron sus necesidades. En 1937 no mantenía el mismo objetivo que en 1931, ni recurría a los mismos personajes —aunque algunos se repitan— o recuerdos. Su contexto había cambiado y su nuevo entorno le exigía algo distinto. Tuvo la oportunidad de viajar y recabar lecturas y opiniones; entre ellas destacan las de Martín Luis Guzmán, quien, además de su pareja, fue editor de sus textos de 1937 y 1940.

No pretendo descubrir el motivo de cambio —en sentido único o irrefutable—, ni haber realizado un análisis exhaustivo de los textos donde se detallen todos las diferencias en el estilo. Principalmente busqué especular sobre su obra, indagar en la función de los espacios y la representación de lo femenino y masculino con la intención de poner en contraposición los textos y, de esta forma, observar sus características y la transición —de una escritura fluctuante a una de rasgos mayormente femeninos— que los distingue. Considero que aún existen muchas oportunidades de desarrollo para el presente trabajo, entre las que destaco la comparación con la representación de las vivencias revolucionarias en otras zonas del país, la concepción de los espacios sociales y los roles de género en otras obras de la Revolución Mexicana, la discusión

con otras investigaciones sobre la relevancia de la oralidad para la constitución de la “Novela de la Revolución.” Especialmente, estudiar en *Cartucho* los significados del cuerpo femenino y sus funciones para interpretar a las distintas mujeres en la obra.

Sobre el personaje de Nellie Campobello, ¿qué nos queda? India comanche, enigmática bailarina, creadora del Ballet 30-30, escritora de la Revolución, defensora de Villa, poeta — aunque, sí, se desenvuelva mejor en la prosa—, víctima de un secuestro y de una muerte silenciada. Su figura se ha ido reconstruyendo de a poco.

Leer a Campobello fue, la primera vez, regresar al sonido de un recuerdo lejano. Mi interés en su narrativa se debió a su representación de la oralidad y la caracterización de su entorno. Quería masticar sus expresiones y mexicanismos con los ojos. Aunque en *Cartucho* las descripciones sobre Hidalgo del Parral son mínimas, la ambientación que logran junto a los diálogos y los deícticos fue la de un territorio caluroso, terroso e impenetrable. “Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias” (99), se lee en el primer fragmento de *Cartucho*. Voz familiar, parte de una cotidianidad que no se transgiversó al llegar a la escritura.

## Bibliografía

- Aboites, Luis. *Breve historia de Chihuahua*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Aguilar Mora, José. “Cronología de Nellie Campobello.” *Cartucho*. Ediciones Era, 2016, pp. 167-175.
- . “El silencio de Nellie Campobello”. *Cartucho*. Ediciones Era, 2016, pp. 167-175.
- Aguirre Quezada, Emma Paola. “‘Las manos de mamá’, de Nellie Campobello, una novela lírica”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-manos-de-mama-de-nellie-campobello-una-novela-lirica/html/b2f8c84c-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-manos-de-mama-de-nellie-campobello-una-novela-lirica/html/b2f8c84c-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0)
- Almazán Ramos, María Dolores. “Historias rebeldes de mujeres burguesas (1790-1948)”. *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 33, núm. 1, 2011, vol. 33, núm. 1, 2011, pp. 121-124.
- Andreu-Miralles, Xavier. “Nación y masculinidades: reflexiones desde la historia.” *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 43, 2021, pp. 121-44.
- Arauz Mercado, Diana. “Primeras mujeres profesionales en México.” *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, pp. 181-199.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Benítez, Fernando. *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana. II. El Caudillismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana. III. El Cardenismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Campobello, Nellie. *Cartucho*. Integrales, 1931.
- . *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Ediciones Era, 2013.
- . *Obra reunida*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Carballo, Emmanuel. “Nellie Campobello”. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa, 2003, pp. 377-387.
- Castellanos, Luis Arturo. “La novela de la revolución mexicana.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 184, abril de 1965, pp. 123-146.
- Castro Ricalde, Maricruz. “Representaciones de la masculinidad en Cartucho”. *Literatura Mexicana*, vol. 31, núm. 2, 2020, pp. 59-83.
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana (Vol. 1)*. Aguilar, 1965.

- Cázares Hernández, Laura. “El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*.” Aralia López González, Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia (eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*. Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987, México, Colegio de México, pp. 159-170.
- . “Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello.” *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. El Colegio de México, 1996, pp. 37-58.
- . “Las mujeres villistas en *Cartucho*.” *La memoria cultural acerca de la Revolución mexicana, la Guerra cristera y el cardenismo: aportes desde la cultura visual y las letras*, editado por Ute Seydel, Bonilla Artigas Editores, 2018, pp. 191-212.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995.
- Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución mexicana: la formación del nuevo régimen*. Ediciones Era, 1978.
- . *La política de masas del Cardenismo*. Ediciones Era, 1995.
- Cuamatzin Nieves, Grecia Samai. “‘La soldadera y su ejemplo’. Representación de las mujeres en *Cartucho*, de Nellie Campobello”. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, núm. 102, mayo-agosto 2023, pp. 69-88.
- Díaz Arciniega, Víctor. “1925: ¿Dónde quedó la bolita? Contribución al estudio de la ideología de la revolución mexicana.” *Relaciones* 25, vol. VII, invierno, 1986.
- . *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. Fondo de Cultura económica, 1989.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 3: La inquietud de sí*. Siglo XXI, 2005.
- French, William. “Masculinidades y la clase obrera en el distrito de Hidalgo, Chihuahua.” *Nueva Antropología*, vol. XVII, núm. 57, agosto, 2000, pp. 33-41.
- García Peña, Ana Lidia. *El fracaso del amor: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. El Colegio de México, 2006.
- García Torres, Valeria. “El eterno femenino en dos obras de la revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Marmórea*, núm. 7, junio 2019, pp. 5-12.
- Gatica Caverzacio, Emilia. “Discursos sobre la histeria: construcción de subjetividades femeninas. Sobre repeticiones y potencias”. *Recial*, vol. XIV, núm. 24, julio-diciembre 2023, pp. 334-346.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Trad. Javier Seto. Alianza, 2001.



- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 1984.
- Glantz, Margo. *Vigencia de Nellie Campobello*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018.
- Gómez Izquierdo, José Jorge. *El movimiento antichino en México (1871-1934)*. Instituto Nacional De Antropología E Historia (INAH), 1992.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. “La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860, y dedicados por la autora al bello sexo”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-articulos-publicados-en-un-periodico-el-ano-de-1860-y-dedicados-por-la-autora-al-bello-sexo--0/>
- Grijalva Dávila, Miguel Ángel. “‘De factores de disolución social a elementos de orden y trabajo’. Los exiliados de la revolución mexicana y la amnistía cardenista, 1923-1937”. *Secuencia*, Universidad de Sonora, no. 114, 2022, pp. 1-32.
- Guerra Manzo, E. “Civilización, Violencia Y Barbarie En La Novela De La Revolución Mexicana (1915-1931)”. *Revista De Historia De América*, no. 167, enero de 2024, pp. 175-206.
- Guerrero Galván, Luis René, et al. “Exégesis constitucional. Artículos 16-35. Introducción histórica, comentario y trayectoria del articulado constitucional”. *Derechos del Pueblo Mexicano. México a través de sus Constituciones, vol. VII*. UNAM, 2016, pp. 15-72.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. “Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración”. Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (eds.), *Doscientos años de narrativa mexicana*. Siglo XX, 2010, pp. 75-92.
- Hall, Catherine. “Sweet Home”. *Historia de la vida privada*. Taurus, 2017, pp. 53-91.
- Hernández, Alejandro. *Sombrillas, sombreros, sombras. De los principios de la arquitectura*. Cabeza Prusia, 2013.
- Huerta, David. “Estilo y paisaje en *La sombra del Caudillo*”. *La sombra del caudillo*. Rafael Olea Franco (ed.), Conaculta y Fondo de cultura económica, 2002.
- Hunt, Lynn. “La vida privada durante la Revolución Francesa”. *Historia de la vida privada*. Taurus, 2017, pp. 23-51.
- Katz, Friedrich. *Pancho Villa*. [Traducido por Paloma Villegas]. Ediciones Era, e-book ed., 2000.
- Kristeva, Julia. “El tiempo de las mujeres” [Traducido por Isabel Vericat]. *Debate Feminista*, vol. 11, abril de 1995, pp. 343-365

- Madrigal, Carmen. “La charla y la danza”. Patricia Rosas Lopátegui (ed.), *Nellie y Gloria Campobello. El fuego de la creación*. Gedisa, 2023, pp. 227-230.
- Marco González, Ana. “Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVIII, no. 1, enero-junio 2013, pp. 167-189.
- Medin, Tzvi. *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*. Era, 1982.
- Medina, Raquel y Barbara Zecchi. “Introducción”. *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Anthropos, 2002, pp. 7-29.
- Neera. *Le Idee Di Una Donna*. HardPress, e-book ed., 2024.
- Nieva de la Paz, Pilar. “La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social”. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Rodopi, 2009, pp. 9-20.
- Olague Méndez, María del Carmen. “Villismo y Revolución en la literatura posrevolucionaria de Nellie Campobello (1931-1960)”. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 44, núm. 175, 2023, pp. 60-78.
- Olea Franco, Rafael. “La Novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura”. *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, vol 67, no. 2, julio-diciembre 2012, pp. 479–514.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. [Traducción de Angélica Scherp]. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ornelas Herrera, Roberto. “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”. *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Volumen I*. Fondo de cultura económica, 2006, pp. 137-169.
- Oyarzún, Kemy. “Identidad Femenina, Genealogía Mítica, Historia: *Las Manos de Mamá*, de Nellie Campobello.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 22, no. 43/44, 1996, pp. 181-99.
- Paniagua Ramírez, Karla. “Nellie Campobello o la otredad salvaje. Acerca de *Las manos de mamá*”. *Poligramas*, no. 45, 2017, pp. 133-149
- Parra, Max. “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 24, no. 47, 1998, pp. 167–86.
- Perrot, Michelle. “Antes y en otros sitios”. *Historia de la vida privada*. Taurus, 2017, pp. 19-22.

- Ramírez Hurtado, L. “Pancho Villa en la prensa gráfica capitalina. La soberanía de la Convención en entredicho”. *Oficio. Revista De Historia E Interdisciplina*, núm. 18, enero de 2024, pp. 141-160.
- Ramírez, María José. “Los [dos] cartuchos de Nellie Campobello”. *(an)ecdótica*, vol. V, núm. 2, julio-diciembre, 2021, pp. 163-182.
- Rivas Mercado, Antonieta. *Obras*. Siglo XXI Editores, 2018.
- Robles, Martha. *La sombra fugitiva. Escritora en la cultura nacional. Tomo I*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Rodríguez Gaona, Blanca. *La obra narrativa de Nellie Campobello (génesis, modificaciones y recepción)*. 1996. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Nellie y Gloria Campobello. El fuego de la creación*. Gedisa, 2023.
- Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo.” *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, noviembre, 1986, pp. 95-145.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Narrativa actual, 1993.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Cátedra, 2011.
- Sazbón, José. *Cuatro mujeres en la revolución francesa*. [Traducción por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowsky]. Editorial Biblos, 2007.
- Serna Rodríguez, Ana María. “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”. *Secuencia*, núm. 86, enero-abril, 2014, pp. 111-149.
- Speckman Guerra, Elisa. “De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910)”. *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Volumen I*. Fondo de cultura económica, 2006, pp. 17-47.
- Torres de la Rosa, Danaé. “Contemporáneos y la canonización de la novela de la Revolución. El prestigio y la educación como ideales de una nación reconstituida”. *Literatura Mexicana*, vol. XXI, no. 2, 2010, pp. 171-196
- Torres García, Valeria. “El eterno femenino en dos obras de la revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Marmórea*, no. 7, junio 2019, pp. 5-12.
- Unruh, Vicky. “Choreography with Words: Nellie Campobello’s Search for a Writer’s Pose”. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts*, University of Texas Press, 2006, pp. 92-114
- Valles Ruiz, Rosa María. “Primer Congreso Feminista de México”. *Historia de las mujeres en México*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, pp. 245- 267.

- Vanden Berghe, Kristine. “La Revolución mexicana desde una perspectiva lúdica: *Cartucho*, de Nellie Campobello”. *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, UNAM, 2011, pp. 75-107.
- Vargas Valdez, Jesús y Flor García Rufino. “Prólogo”. *Cartucho*. Brigada cultural, 2018, pp. 5-13.
- Vasconcelos, José. *El fusilado*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Wolfson, Gabriel. “El imperio discreto del poema en prosa en el México de la Revolución (II. 1918-1920)”. *México 1915-1920: Una literatura en la encrucijada*. Editorial Renacimiento, 2020, pp. 381-448.
- Zamudio, Luz Elena. “El ritmo de la naturaleza generador del mundo poético de Nellie Campobello”. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, Laura Cázares H. (ed.), CONACULTA, 2006, pp. 27-38.
- Zecchi, Barbara. “La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría”. *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Anthropos, 2002, pp. 33-59.