



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LA MADRE, LAS NIÑAS Y LA REVOLUCIÓN: LA NARRACIÓN DESDE LA
EXPERIENCIA DE INFANCIA EN *CARTUCHO* Y *LAS MANOS DE MAMÁ* DE
NELLIE CAMPOBELLO

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura

Alumna
Carolina Álvarez Rodillo

Profesoras guías
Natalia Cisterna y Lucía Stecher

Santiago-Chile
2018

A María Teresa

Índice

Índice	3
Introducción.....	4
Primer capítulo: Contexto histórico de Cartucho y Las manos de Mamá: la Revolución Mexicana	6
Segundo Capítulo: Los recuerdos de infancia y la violencia de la Revolución: la narradora de Cartucho.....	17
Tercer Capítulo: Las manos de Mama: narrar para la Madre y a través de Ella	28
Conclusiones.....	44
Bibliografía.....	47

Introducción

Francisca Ernestina Moya Luna, más conocida como Nellie Campobello (1900-1986), fue una escritora, poeta y bailarina mexicana, testigo y narradora de la lucha del norte de la Revolución Mexicana, especialmente del movimiento de Pancho Villa. Su vida la dedicó principalmente al baile, pero su producción literaria, aunque breve, fue un gran aporte para la literatura sobre la Revolución Mexicana. Su infancia se desarrolló en Villa Ocampo en Durango, México. Luego, junto a su familia se fue a vivir a Chihuahua. Es en 1923, luego de mudarse a Ciudad de México tras la muerte de su madre, cuando inicia su carrera como bailarina, llegando a ser la directora de la Escuela Nacional de Danza.

En 1929 publica su primera obra literaria, un libro de poemas titulado *Yo*. Luego, en 1931, publica *Cartucho*, su primera obra narrativa, la cual no fue del todo bien recibida, en parte por ser escrita por una mujer, por relatar acontecimientos violentos en la voz de una niña y, sobre todo, por realizar una defensa a Pancho Villa, quien era considerado un bandido en la época. Los sucesos relatados en *Cartucho* transcurren en los años en que aconteció la Revolución y muestra una nueva perspectiva de esta: la de las mujeres y las personas del pueblo. Su segunda obra narrativa, titulada *Las manos de Mamá*, se publica en 1937 y será mejor recibida que la anterior. *Las manos de Mamá* narra la andanzas de una madre con sus hijos en los últimos años de la Revolución, mostrando el recorrido de la familia desde la sierra hasta Chihuahua. Su último título será *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, publicado en 1940. *Apuntes...* es un recorrido histórico por la vida de Pancho Villa y en el norte de México en los años de la Revolución. Este libro, de contenido histórico, se basó en archivos sobre el general y entrevistas con su viuda.

Esta tesis de investigación tiene como objetivo de estudio analizar la constitución de una perspectiva infantil en las narradoras de las novelas *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, de la autora Nellie Campobello, centrándose especialmente en la representación de la violencia y de la figura de la madre que hacen las sujetos de enunciación. Desde mi punto de vista, la autora al construir narradoras que cuentan la Revolución mexicana desde sus experiencias de infancia, elabora relatos alternativos a la historia oficial del evento bélico:

relatos focalizados en las vivencias personales de sujetos que no son los grandes protagonistas del discurso predominante.

En las dos novelas estudiadas, las narradoras están situadas en una época posterior a los hechos narrados. Si bien no se conoce la distancia temporal que existe entre estas y los sujetos de los enunciados (las niñas), se supone que están en una etapa de mayor madurez por el nivel de conocimiento demostrado del conflicto bélico. Sin embargo, las narradoras eligen contar los hechos desde los recuerdos de su niñez. Esto significa construir un relato que no obedece a una lógica lineal y que navega más por la dispersión de la memoria de la infancia. En tal sentido, la narración se presenta más bien como fragmentos de recuerdos, desde los cuales se elabora un mundo de la Revolución no acabado y que responde a la cotidianidad de sus protagonistas, y no necesariamente a los grandes eventos de este pasado. Asimismo, la violencia y la figura de la madre serán imágenes recurrentes en estos relatos articulados por las narradoras, desde una perspectiva infantil.

La estructura de la tesis se dividirá en tres capítulos. El primer capítulo tiene una función introductoria en donde se hará un breve recorrido histórico de cómo aconteció la Revolución mexicana, para así entender mejor el contexto histórico al que refieren ambas novelas. Además, se posicionarán las obras en los distintos momentos del acontecimiento histórico en el que cada una se desarrolla. En el segundo capítulo se analizará *Cartucho* (1932), caracterizando la narración infantil que ahí se presenta y cómo ella representa la violencia de la Revolución. Al final del capítulo se hará una breve comparación de cómo se presenta esta problemática en *Las manos de Mamá* (1937). Por último, el tercer capítulo se centrará en la segunda novela de Campobello, *Las manos de Mamá*. Aquí se dejará en gran parte de lado la violencia, y se trabajará la relación entre la narración de la experiencia de infancia y cómo influye la figura de la Madre en esta. Para lograr esto se hará un análisis de cómo la Madre es percibida por la hija y finalmente se hará la conexión de esta con su forma de narrar y representar la Revolución.

Primer capítulo

Contexto histórico de *Cartucho* y *Las manos de Mamá*: la Revolución Mexicana

Para comenzar con este análisis es crucial hacer un recorrido histórico del conflicto en que se enmarca la obra de Campobello: la Revolución Mexicana. Pero también es fundamental detenerse en el momento en que Campobello escribe sus dos novelas: posterior al término de la Revolución. Si bien en la literatura el contexto histórico es siempre importante, lo es especialmente en la obra de Campobello, ya que se encuentra en una intrínseca relación con la Revolución Mexicana dotando a su obra de una importante dimensión histórica. Campobello, en su infancia y adolescencia, vivió de cerca la Revolución, la que constituirá el material con la cual posteriormente estructurará su obra, con el fin de contar una versión de la historia que estaba siendo olvidada y denostada por el discurso oficial. Al respecto, es necesario hacer un breve recorrido histórico de los acontecimientos que dieron paso a la Revolución Mexicana y cómo esta se fue desarrollando hasta llegar a su fin, estableciendo parámetros cruciales para el análisis de *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, cuyas historias refieren a dos momentos distintos del acontecimiento histórico.

El punto de partida de esta revisión histórica es la dictadura del general Porfirio Díaz, conocida como el porfiriato, que se extiende desde 1876 hasta 1911, con un pequeño receso entre los años 1880 y 1884. Durante su periodo de gobierno, el país se desarrolló rápidamente: se construyó el ferrocarril, se explotaron los recursos naturales y se comenzó a industrializar el país, abriéndose a la exportación extranjera. Todo esto lo logra Porfirio Díaz rodeándose de un bien seleccionado grupo de personas expertas en negocios, de quienes el más característico fue Yves Limantour, su secretario de Hacienda. Díaz dejaba que ellos administraran el país con respecto a lo económico, mientras él se ocupaba de la política: “Se había encontrado la fórmula perfecta para la perfecta estabilidad que busca el dinero. Era un hombre fuerte con una constelación de expertos maduros en los negocios y finanzas que giraba alrededor del secretario de Hacienda, quien gobernaba de acuerdo con la máxima: <<Poca política y mucha administración>>” (Brenner 14).

De esta forma, México se posiciona a nivel mundial como un país próspero en donde los extranjeros son bienvenidos a hacer negocios. Es por esto que se desarrolla una política local que siempre favorece al foráneo por sobre el mexicano, considerado de raza inferior y, por lo tanto, proclive a ser explotado.

Con respecto a cómo vivía el pueblo durante el porfiriato, es necesario hacer énfasis en algunas cosas. Es innegable que durante este periodo el país, en específico las ciudades, se modernizó e industrializó. Sin embargo, este desarrollo se logró a costa de la explotación y el empobrecimiento de las mayorías, cuyo trabajo permitió el enriquecimiento de unos pocos. La legislación porfiriana, con el objetivo de desarrollar y centralizar el país, comenzó a expropiar terrenos que les pertenecieron a los campesinos desde varias generaciones anteriores, para dárselos a los grandes hacendados y caciques. Esto dejó a los campesinos sin otra opción más que someterse a los terratenientes o encontrar trabajo en las minas o industrias norteamericanas, que ya estaban instaladas en todo el territorio. El país, en donde la riqueza estaba en manos de un tres por ciento de la población (Brenner 26), funcionaba bajo la lógica de que todo lo producido se iba directamente hacia afuera sin dejar nada para el funcionamiento interno. Si alguien se resistía, era reclutado a la fuerza en el ejército, (como le sucedió a Zapata) o era vendido para trabajar en las grandes concesiones. A lo anterior se agrega lo que ya mencionamos anteriormente: la prioridad del extranjero para contar con respaldos para instalarse y crecer económicamente, por sobre el mexicano, especialmente si este último no tenía capital y carecía de redes políticas. Esto empeora con la crisis económica de Estados Unidos entre 1907 y 1910, la cual afectó de manera directa a México. Antes, si bien les quitaban los terrenos a los campesinos, estos podían encontrar trabajo o pedir un préstamo, pero con la crisis quedaron totalmente a la deriva. Las industrias norteamericanas cerraron sus puertas dejando a miles de desempleados; “El gobierno del estado no sólo se negó a hacer algo por los campesinos, sino que también los obligó a pagar impuestos cada vez más elevados, mientras que los grandes hacendados prácticamente no pagaban nada.” (Katz, *Pancho Villa, los movimientos* 90). Estos son los principales acontecimientos que tiene que vivir el pueblo mexicano durante el porfiriato, en su mayoría campesinos y obreros pobres. Ya en 1910, el descontento generalizado, las huelgas de obreros y la miseria en que estaba viviendo la clase campesina, van acrecentando las posibilidades de una insurrección armada.

En medio de este progreso económico e industrial, la clase dominante se excusaba de no hacer elecciones abiertas con el argumento de que la mayoría de la población no sabía leer. De igual forma, los intelectuales y científicos de la época hicieron la vista gorda ante falta de democracia y la miseria en que vivía el pueblo (Brading 15). En 1910, Díaz decide celebrar sus logros políticos y económicos en el Centenario del Grito de Dolores, una fiesta en la que se invitó a distinguidos representantes de todo el mundo para mostrarles que México era una nación próspera. Este año, luego de que Porfirio Díaz es reelegido por octava vez, tras deshacerse de su contrincante Bernardo Reyes exiliándolo, aparece en escena Francisco I. Madero, “que venía a liberar a los pobres y a darles la tierra. Se sabía que vivía en la capital o en algún lugar lejano del extranjero y que estaba casado con una criatura probablemente divina llamada Constitución” (Brenner 22).

Díaz tenía una serie de factores en su contra. Celebraba ostentadamente el Centenario sin escatimar en gastos, mientras la clase campesina vivía en la miseria, aumentando su descontento. Pero su mayor enemigo era, sin duda, la edad. Estaba a punto de cumplir los ochenta años y los miembros de su gabinete no eran más jóvenes tampoco: su gobierno estaba estancado (Brenner 23). En este escenario Madero, “Con Reyes en el exilio y con Limantour desacreditado y cansado, le correspondió [...] organizar la oposición contra Díaz.” (Brading 20). Madero tenía antecedentes de ideas liberales. En 1909 funda el Partido Nacional Antirreeleccionista, que se oponía a la reelección de Porfirio Díaz por octava vez. También escribió *La sucesión presidencial en 1910* (1900), un libro de mucho éxito que exponía las principales falencias del régimen porfiriano (Brenner 24). Si bien Madero era de una familia acomodada cercana a Limantour y los grandes magnates, con estudios en Estados Unidos, se convirtió en la esperanza del pueblo mexicano para acabar con el porfiriato. Es en esta época que comienza a circular el libro *Los grandes problemas nacionales* (1909) de Andrés Molina Enríquez, el cual exponía todas las falencias del régimen porfiriano, convirtiéndose en una especie de evangelio revolucionario para los eruditos y los letrados, que a través del libro entendían el descontento de la clase campesina, parecido a lo que fue el *Contrato Social* de Rousseau en la Revolución Francesa (Brenner 29).

De esta forma, la popularidad de Madero crece considerablemente en 1910, pero debido a un fraude electoral en donde es encarcelado, Díaz es reelegido una vez más. Madero logra escapar a Estados Unidos y desde ahí llama a la insurrección armada, momento crucial para el comienzo de la Revolución (Brading 20). Estos grupos armados ya estaban organizados y preparados para la lucha: “Madero tuvo éxito gracias al apoyo de las bandas armadas que se había reclutado en el campo. En los meses de invierno de 1910-1911, Pancho Villa, Pascual Orozco y Emiliano Zapata aparecieron en el escenario nacional” (Brenner 19). La aparición de estos líderes campesinos revolucionarios será clave para el desarrollo de la Revolución Mexicana. Desde aquí se desencadenan una serie de eventos en la lucha entre las fuerzas del norte y el ejército federal, que dura entre 1910 y 1911. En abril de este año, los revolucionarios logran tomarse Ciudad Juárez y en mayo Díaz finalmente renuncia a su cargo y se va de México. Es en este momento que Madero logra tomar el poder.

Si bien Madero no era el candidato ideal para los caudillos revolucionarios, era la mejor opción que tenían para sacar a Díaz del poder: “Personas de constitución política más ruda y de mejor cerebro que Madero se agruparon a su alrededor, pues era el primer hombre con nombre importante que inició un movimiento abierto de rebeldía.” (Brenner 30). Además de los caudillos campesinos del norte, también estaba personas como Vázquez Gómez y Emiliano Carranza del lado maderista. Pero una vez Madero toma el poder, no todo marcha como se esperaba. Un factor importante a considerar es que quienes acuden al llamado insurreccional de Madero serán las fuerzas campesinas del norte, quienes tenían un objetivo claro:

Su meta era recuperar las tierras que habían pasado, o estaban pasando, de manos de los campesinos a las de los grandes terratenientes, a menudo comerciales; y estos últimos eran algunos hacendados opulentos o agricultores y caciques menos ricos, habitantes de la misma villa o de las villas vecinas. En cualquier caso, es la transferencia (usualmente por completo legal) de la tierra de la aldea a los hacendados y a los caciques, estimulada por la legislación porfiriana y el desarrollo económico, la que se encuentra en el corazón de la revolución rural. (Knight 38)

Madero falló en cumplir las expectativas de aquellos que le habían ayudado a llegar al poder, por lo que las revueltas no cesaron durante su gobierno. Lo que exigían estas fuerzas campesinas era una reforma agraria, debido a que sus tierras estaban siendo arrebatadas

para pasar a manos de los grandes hacendados. Su exigencia de repartición inmediata de las tierras fue desoída por Madero que, en cambio, trató de pacificarlos (Brading 20). Emiliano Zapata, uno de los caudillos campesinos más radicales, quería instaurar el revolucionario Plan Ayala, que planteaba recuperar por las armas las tierras (Brenner 43).

Ante estas revueltas inminentes, Madero se desestabiliza y aparece un viejo general que, en su tiempo, se había ganado su rango en el ejército al liderar la batalla contra los indígenas en el periodo de Díaz, llamado Victoriano Huerta (Brenner 39). Ante las revueltas lideradas por las fuerzas del norte y la desesperación de Madero, Huerta obtiene el mando del ejército federal para combatirlos. Esto le dejó al general la facilidad de desarrollar sus verdaderas intenciones: restaurar el porfiriato, con él a la cabeza. Con el ejército en sus manos, comienzan los ataques conspirativos contra el gobierno maderista, en Ciudad de México. Pasaron diez días de batalla, en la que Madero logró que las fuerzas del norte no se involucraran, hasta que pasó lo peor: “En la décima noche Huerta invitó a Gustavo Madero a cenar. De esa mesa lo llevaron ante Félix Díaz y Mondragón en la Ciudadela, y allí al amanecer, junto con el jefe de los guardianes del Palacio, lo lincharon” (Brenner 36). Todo había sido una conspiración entre Huerta, el embajador Wilson de Estados Unidos y los jefes del régimen anterior. Finalmente asesinan a Madero y Huerta toma el poder como presidente, instaurando un nuevo gobierno en febrero de 1913.

Lejos de lo que podría pensarse, la Revolución no se detuvo, es más, el asesinato de Madero terminó impulsándola aún más. Este hecho violento unió a los caudillos revolucionarios, quienes, a pesar de sus diferencias, tenían un enemigo en común: Huerta.

En su inicio, por consiguiente, la Revolución Mexicana fue una guerra de sucesión en la que lucharon el ejército federal contra los estados del norte. Para vencer a Huerta y a los elementos porfirianos que lo apoyaban, los constitucionalistas forjaron una alianza con una coalición heterogénea de caudillos rurales, jefes campesinos y ex bandidos. (Brading 21)

En las calles de Ciudad de México se escuchaban gritos en favor de Madero y en contra de Huerta. Pero éste último, no dudó en aplicar las mismas prácticas que usaba su antecesor: quien estaba en contra era asesinado, quien estaba a favor era recompensado (Brenner 40). En medio de estos acontecimientos, Estados Unidos se vuelve contra Huerta, quien no quiere dejar el poder y consigue el apoyo de Alemania. Mientras todo esto se

seguía desarrollando, los principales líderes revolucionarios se organizaban. Entre ellos estaba Carranza, que controlaba el extremo noroeste del país. También Pancho Villa, de la zona noroeste de México, Durango y Chihuahua, lugares en donde creció Nellie Campobello. Villa, antes de hacerse convertirse en líder revolucionario, era un conocido bandido y arriero. De un temperamento fuerte, no siempre obedecía lo que Carranza o los demás le decían. Sus innumerables victorias contra Díaz lo habían hecho famoso y por eso tenía un gran número de personas que lo apoyaban, no solo un ejército “La caballería Dorada”, sino también un grupo de intelectuales que lo asesoraban. A estos se les une Emiliano Zapata, del suroeste en Morelos y Guerrero, más conocido como “El Atila del Sur”, el más radical de todos, quien operaba de manera independiente de los demás revolucionarios. Es él quien escribe el primer programa revolucionario, el ya nombrado “Plan Ayala”. El último gran jefe revolucionario, era Álvaro Obregón, quien luchaba con el apoyo de los indios yaquis. “Estos cuatro hombres, con sus ejércitos y sus escoltas, eran los grandes cabecillas de la guerrilla. Además, había multitud de otros cabecillas que, con unos cuantos cientos de seguidores, reconocían a los principales líderes sólo provisionalmente” (Brenner 44). Como ya dijimos, a estos revolucionarios solo los unía su enemigo en común, Huerta. Pero también todos coincidían en rechazar el imperialismo estadounidense y en su convicción de un México para los mexicanos.

En este contexto se desencadena nuevamente una lucha entre el ejército federal y las fuerzas del norte, lideradas por estos cuatro líderes. Estos ejércitos eran una verdadera masa de personas que se desplazaban por el territorio, llevando a sus familias consigo en muchos de los casos. Logran reducir a Huerta a un pequeño territorio que incluye la capital, quien se encontraba en una situación de vulnerabilidad desde que pierde el apoyo de Estados Unidos. En julio de 1914, Huerta finalmente es derrotado y abandona el país. Se disuelve el Estado mexicano y el poder político queda libre:

Con la derrota de Huerta, el Estado mexicano se disolvió, y las bandas armadas y sus caudillos controlaron el poder político. La destrucción de toda la autoridad central les permitió a los jefes populares determinar el curso de la política nacional. Por primera vez en su historia la ciudad de México se vio ocupada y controlada por los caudillos rurales que no tenían educación ni experiencia política (Brading 21).

Carranza convoca a una convención en Ciudad de México en donde termina proclamándose como el presidente una vez derrotado Huerta. De acuerdo con Carranza, bajo su mando la Revolución habría al fin terminado y el país podría volver a estabilizarse. Pero ni Villa ni Zapata confían en que él pueda liderar el país, por lo que no asisten a la reunión. Es en octubre de ese año que se lleva a cabo la famosa Convención de Aguascalientes, en donde los caudillos decidirían quien sería el presidente provisional: “La convención decidió: Carranza se retiraría y Villa también” (Brenner 49). Se eligió a Eulalio Gutiérrez como presidente provisional, quien no tenía poder ni el apoyo de nadie. Villa y Carranza, dijeron aceptar la decisión de la asamblea, pero ninguno quería renunciar a nada si el otro no lo hacía, por lo que la asamblea terminó por desbaratarse y todos tuvieron que elegir entre un líder o el otro: “Como le tenían miedo a la inestabilidad animal de Villa, a la identidad que lo respaldaba y a la cantidad de poder armado que tenía en sus manos, más que al petulante despotismo de Carranza, se pusieron del lado de Carranza” (50). Esto desencadenó la enemistad entre ambos caudillos.

A partir de este momento, los caudillos comienzan a disputarse el poder y alargan la guerra cinco años más. El conflicto armado se expande a todo el país y da inicio al periodo de más decadencia de la Revolución. Se conforman múltiples bandos armados que gobernarán distintos territorios de México por indeterminado tiempo, solo para luego desplazarse hacia otro lugar y hacer lo mismo. Se comenzaron a producir distintos tipos de papel moneda según el bando que estaba en el lugar, lo cual provocó una desvalorización total del dinero. Trabajar ya no tenía sentido por lo que lo más rentable que se podía hacer era unirse a alguna milicia y tratar de conseguir dinero o comida a través de saqueos en los pueblos y ciudades. En la novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, se retrata este ir y venir de los ejércitos en este periodo de la Revolución y la decadencia que llega el país en este periodo.

En este contexto se enmarcan *Cartucho* y también parte de *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello. En ambos textos observamos la normalización de la guerra y la muerte que esta conlleva a partir de la voz de las narradoras que nos relatan la muerte de miles de soldados y personas a quienes ella conoce y quiere. Durango es un pueblo que está siempre preparado ante posibles estallidos de violencia, a tal punto, que se hace parte del entorno

para los personajes. En las novelas, la guerra carece de sentido, arrasa con todo a su paso y va precarizando la vida de la familia de las narradoras y de todas las personas del pueblo. Los soldados pasan de un bando a otro, por lo que familiares o amigos se enfrentan entre sí, lo que refleja el sin sentido al que llega el conflicto armado en este punto de la Revolución. Para tomar un ejemplo, es destacable la viñeta¹ titulada “El milagro de Julio”, en donde se dice lo siguiente: “Los hombres que estaban arriba de la iglesia del Rayo ya se habían parapetado en espera del enemigo. Los enemigos eran los primos, los hermanos y amigos. Unos gritaban que viviera un general, y otros decían que viviera el contrario, por eso eran enemigos y se mataban” (*Cartucho* 148). Esta cita expresa claramente lo señalado: un proceso bélico caracterizado por la decadencia, el sin sentido y la extrema violencia de la Revolución, una vez los bandos comienzan a disputarse el poder. Se profundizará en *Cartucho* en el segundo capítulo de esta investigación.

Si bien en *Cartucho* (1932) y en *Las manos de Mamá* (1937) se establece una crítica a la Revolución por su extrema violencia y su pérdida de rumbo, paralelamente se hace un rescate de lo que fue el movimiento de Pancho Villa, proveniente del territorio en donde nació y creció Nellie Campobello y en donde se enmarcan sus obras. Villa tenía, efectivamente, la fama de ser un hombre rudo pero también generoso con los pobres: los que lo seguían lo hacían, en parte, por la promesa de que les daría un pedazo de tierra una vez terminada la Revolución. Esto se debe a que la mayoría de los villistas había sido víctimas de la ya mencionada expropiación de tierras durante el régimen de Porfirio Díaz. En el caso específico del territorio de Villa, estas personas habían recibido las tierras luego de que sus antepasados habían luchado contra los indios por parte de la administración colonial española y luego por el gobierno mexicano. Eran colonos militares que luego de derrotar a los indígenas, habitaron el territorio. Pero posteriormente, junto con la modernización que significó la construcción del ferrocarril por la zona y la frontera con Estados Unidos, estos terrenos comenzaron a ser cada vez más atractivos para los grandes hacendados: “Después de la derrota de las tribus indígenas, empezó a cambiar la actitud de los hacendados para rechazar las incursiones indígenas; por la otra sus tierras se volvían cada vez más atractivas para los grandes terratenientes de Chihuahua” (Katz, *Pancho Villa*,

¹ Se le llamarán viñetas a las secuencias narrativas de *Cartucho* (1932) y *Las Manos de Mamá* (1937).

los movimientos 88) Por lo tanto, Villa representaba la esperanza de corregir esa injusticia y recuperar esas tierras que habían heredado de sus antepasados, quienes las habían obtenido a través de la lucha armada. En 1913, ya gobernando el estado de Chihuahua, Villa emite un decreto declarando la expropiación de todas las tierras a los terratenientes más ricos de la zona, incluyendo otro tipo de propiedades: “A breve plazo los ingresos de estas tierras se destinaron a la tesorería pública (lo que realmente significaba ejército) y para pagar las pensiones de las viudas y de los huérfanos de los soldados que habían muerto durante la Revolución” (91). Sin embargo, muchas veces las propiedades pasaron a manos de los generales villistas que perpetuaban el orden anterior o el dinero no siempre fue a parar a las manos de las viudas y los huérfanos. Pero, aun así, Campobello nos muestra en su obra esta imagen de Villa como un hombre generoso y padre de todos los huérfanos de la Revolución, incluyéndola a ella, cuyo padre murió en batalla.

Con respecto a cómo transcurrió la Revolución luego de este punto, Villa es derrotado finalmente por Obregón entre abril y junio de 1915. Carranza asume finalmente el poder, de manera oficial, en 1917 hasta 1919. Su gobierno es conocido como un gobierno corrupto, en el que todos los políticos robaban legitimados por el gobierno: “Los métodos eran una mezcla entre Díaz y los aventureros de Estados Unidos, y estar en el gobierno seguía siendo el único negocio lucrativo para un mexicano” (Brenner 56). La decadencia de la Revolución, en caminos a su institucionalización, no es más que una paradoja. Se vuelve en gran parte a las prácticas de Díaz que la desataron en primera instancia con un gobierno que no hace más que velar por sus propios intereses. Es en este momento en que Obregón, mucho más fuerte ahora, se vuelve contra Carranza, que en este punto ya perdió de manera total el apoyo de la población, conocido popularmente como un ladrón. Nadie quería pelear contra Obregón, por lo que Carranza huye y a la tercera noche de su huida, es asesinado en una choza de un lugar llamado Tlaxcalantongo (Brenner 58). Obregón asume el poder a principio de los años veinte, dando fin a la Revolución mexicana. Si bien luego suceden más hechos importantes como la Rebelión de los Cristeros, entre otros, estos escapan de esta investigación.

El contexto al que refiere *Las manos de Mamá* corresponde a estos últimos años de Revolución y una vez ya terminada. La narradora, los hermanos y la Madre, luego de

recorrer una serie de pueblos, se mudan a la ciudad de Chihuahua, una ciudad modernizada, opuesta totalmente al pueblo rural en el que se desarrolla *Cartucho*. Esto mismo vivió Campobello una vez acabada la Revolución, pues también ella se mudó a Chihuahua junto con su Madre. En *Las manos de Mamá* se retrata la manera en que, una vez terminada la Revolución, las injusticias siguen ocurriendo constantemente, esta vez a cargo de la burocracia del Estado y sus instituciones. La pobreza sigue presente con un gobierno que, una vez más, no está velando por las clases medias y bajas. El mundo en esta ciudad es un lugar hostil, razón por la que la familia vive encerrada en la casa, en una fantasía construida por la Madre: “Estamos agradecidos con Ella. Nos hizo ignorar la ciudad justamente en el tiempo que lo necesitábamos y nos dio la vida que nuestros huesos pedían. Ignorar: palabra justa, exacta, perfecta.” (*Las manos de Mamá* 182). El entorno de la ciudad se configura como un opuesto a la vida de la sierra, y en consecuencia, la modernidad urbana es contraria a los ideales de la Revolución. La sierra es rebelde, es cercana al río, al viento, a la tierra y a un estilo de vida premoderno. Contraria al cemento, al ferrocarril y a las luces de Chihuahua. Esto se manifiesta en la viñeta titulada “Cuando llegamos a una capital”, en donde la niña narradora se rehúsa a ir al colegio con sus hermanos: “Ahí fue cuando comencé a separarme de su amistad; dudé de su rebeldía, me habían hecho una gran traición. Mi soledad era absoluta. Las peñas, los cerros, las huertas eran mi refugio. Yo no quería escuela” (198). Esta obra es nuevamente una crítica al resultado de la Revolución y una defensa de los valores revolucionarios villistas, los cuales son principalmente la rebeldía y la cercanía con la naturaleza, ambos ausentes en esta ciudad. Esto es algo que será profundizado en el tercer capítulo de esta investigación con el análisis de la *Las manos de Mama*.

Este es el contexto de la Revolución Mexicana al que remite el mundo representado en las dos obras y que duró más de diez años. Pero lo que falta es hacer una breve revisión del contexto de producción de estas obras. Campobello escribe su obra sobre el pasado, pero lo hace en sintonía con su presente, los años treinta, diez años después del término de la Revolución. A estas alturas, el PNR (Partido Nacional Revolucionario) ya ha sido creado y la idea de Revolución es parte de la ideología imperante. Los gobiernos son por definición revolucionarios, aunque esto no tenga nada que ver con lo que hace quince años atrás se entendía por revolución. Es así cómo se comienza a escribir la historia de la

Revolución Mexicana, a manos de personas ligadas al gobierno y que tienen los medios necesarios para llevar a cabo esta tarea, por lo general de manera muy poco objetiva. Esto no va a cambiar hasta los años cincuenta:

En general son los vencedores los que escriben la historia; y en la guerra civil de 1914-1915, Villa fue derrotado, mientras que Carranza y Obregón vencieron. En consecuencia, en tanto la generación que derrotó a Villa detentó el poder, al menos hasta los años treinta, Villa fue pintado como un bandido y como un contrarrevolucionario en las publicaciones mexicanas de carácter oficial (Katz, *Pancho Villa y la Revolución* 94).

Como podemos ver en la cita, Villa era retratado como un bandido antirrevolucionario en la época en que Campobello escribe ambas obras, lo cual le da un sentido a ese rescate que hace en sus obras tanto de Pancho Villa como de los valores revolucionarios, totalmente opuestos a los discursos que priman en el contexto de escritura. Es así como la autora elabora un discurso alternativo al oficial, rescatando no solo al villismo, sino a todos esos individuos anónimos que vivieron este acontecimiento histórico: la madre, las niñas y niños, los vecinos, los ancianos y los miles de soldados olvidados que murieron en la batalla.

Esta revisión histórica que hemos llevado a cabo será crucial para el entendimiento de la obra de Nellie Campobello y el análisis que se hará en los siguientes capítulos de sus obras *Cartucho* y *Las manos de Mamá*.

Segundo Capítulo

Los recuerdos de infancia y la violencia de la Revolución: la narradora de *Cartucho*

“«Más de trescientos hombres fusilados en los mismos momentos, dentro de un cuartel, es mucho muy impresionante», decían las gentes, pero nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural”

Nellie Campobello, *Cartucho*.

Esta investigación tiene como objetivo llevar a cabo un análisis de las narradoras de Campobello y la manera en que estas representan lo que fue la Revolución mexicana, rememorando sus experiencias de infancia. Este segundo capítulo se centrará, específicamente, en una de las características claves de la narración: la representación de la violencia en la Revolución y como esta afecta tanto al pueblo como a la familia de la narradora. Este fenómeno se evidencia de mejor manera en *Cartucho* que en *Las manos de Mamá*, por lo tanto, se analizará por sobre todo pasajes de *Cartucho* en donde podemos ver distintos aspectos de la representación de violencia que se hace desde la narración. Aun así se hará la conexión con *Las manos de Mamá* al final, en donde se aprecia una perspectiva ligeramente distinta en cuanto a los diferentes tipos de violencia.

La novela se estructura de una manera que difiere de lo convencional, pues se compone de viñetas² o breves relatos que no siguen un orden lineal entre sí. Lo que une a estos relatos es la figura de una narradora que, desde su perspectiva infantil, caracteriza el mundo revolucionario villista y relata sus experiencias en medio del proceso revolucionario. Esta estructura se condice con las experiencias que cuenta la narradora: ella es una sujeto que, desde un presente, rememora su infancia vivida en los tiempos de la Revolución. No sabemos cuál es la distancia temporal exacta desde donde rememora estas

² Se usará el término viñeta para referirse a las secuencias narrativas que componen tanto *Cartucho* (1932) como *Las manos de Mamá*. Este es el término más usado en los estudios sobre Nellie Campobello y es el más adecuado pues dichas secuencias están siempre relacionadas entre sí y suelen ser muy breves, por lo que no las podemos llamar cuentos. Pero tampoco siguen una linealidad ni tampoco componen una historia, por lo que tampoco son simples capítulos de una novela.

experiencias, pero podemos inferir que es posterior al término de la Revolución. Estos recuerdos de infancia no se organizan de manera lineal, sino que son fragmentos y es así cómo son expuestos por la narradora. Esta no solo cuenta estos hechos desde su presente, sino que su intención es reconstruir esa experiencia infantil tal y como es percibida en su momento, razón por la que se puede confundir con una narradora niña. Es por esto que las percepciones de esta narradora frente a la realidad que vive se construyen desde la mirada de una niña y cómo esta percibe su entorno. La fragmentariedad y la no linealidad del relato tiene que ver con la perspectiva infantil con la que se articula la narración.

Lo que nos indica que no es una niña la que narra son los momentos en que interviene una voz adulta que juzga de manera directa lo que cuenta, como se evidencia en la viñeta “Nacha Ceniceros”: “La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados” (*Cartucho* 111). Aquí la narradora se refiere a un fenómeno que no ocurre en el tiempo de la Revolución en el que transcurre la novela, sino que mucho después, en el contexto en que escribe Campobello en la década de los 30. Se refiere a la llamada “leyenda negra”³ de Villa, que eran las historias que se difundían en la época sobre el general que lo caracterizaban como un bandido, una de las razones por las que Campobello escribe su obra. De todas formas, si bien existen estas intervenciones que interrumpen la narración infantil con una percepción adulta, existe una intención, que se mantiene durante toda la obra, de imitar la voz de una niña, lo cual se demuestra a través del uso de ciertos léxicos, los temas tratados y la manera de percibir la realidad. El análisis de estas características que construyen la narración desde la perspectiva de una niña es el objetivo de este capítulo.

Siguiendo con este análisis de lo que significa la narración de *Cartucho*, es importante ver la manera en que se configura esta voz infantil como denunciante de la realidad. La viñeta “Los heridos de Pancho Villa” es un buen punto de partida para evidenciar este fenómeno. Lo que aquí se narra es el esfuerzo de la Madre por trasladar a unos soldados heridos y abandonados al “Hospital de Jesús, de las monjitas del Parral”

³ Katz, Fredrich. “Pancho Villa y la Revolución Mexicana”. *Revista Mexicana de Sociología*. Apr. – Jun (1989): 87-113.

(*Cartucho* 141). Cuando logra su cometido llegan los carrancistas y se los llevan a golpes para fusilarlos. En este pasaje, la supuesta inocencia de la niña se ve interrumpida por una moral adulta y consiente del conflicto político: “Ellos decían que aquellos hombres eran unos bandidos, nosotros sabíamos que eran hombres del Norte, valientes que no podían moverse porque sus heridas no los dejaban” (141). Se crea un contraste entre la infinita bondad de la Madre, representante de los valores tanto regionales como revolucionarios villistas, y los carrancistas, quienes no tienen ningún respeto por los heridos y los tratan como animales. La narradora incluso desarrolla un sentimiento de orgullo, que viene de esos valores representados por la Madre: “Yo sentía un orgullo muy adentro porque Mamá había salvado a aquellos hombres. Cuando los veía tomar agua que yo les llevaba, me sentía feliz de poder ser útil en algo” (141). Dentro de la dicotomía villistas y carrancistas que se configura en el relato, los carrancistas son identificados con la barbarie y los villistas con la comunidad civilizada. Estos últimos se presentan como un sector racional y que encarna valores humanistas, especialmente la figura de la Madre compasiva y solidaria. Esta imagen de los villistas se contradice a las posiciones predominantes en la época en que escribe Campobello, que como ya vimos antes, se caracterizaba a Villa y a sus seguidores como bandidos y salvajes.

Slavoj Žižek en su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2008), describe dos distintos tipos de violencia: la objetiva y la subjetiva. La violencia subjetiva es la que ejerce el sujeto; son hechos aislados que pueden ser reconocidos fácilmente como violentos; alguien que golpea a otro, un atentado terrorista, violencia policial en una protesta, etc. Mientras que la violencia objetiva o sistémica, es la que está inherente al sistema social, como son la desigualdad social, desigualdad económica, el racismo, la xenofobia, etc. Este último es el tipo de violencia que está normalizada y es, además, anónima. Žižek ve en esta categoría la violencia inherente al sistema capitalista. Como se puede deducir de estas dos categorías, la violencia subjetiva no es más que una consecuencia de la violencia objetiva.

En *Cartucho* observamos un sinnúmero de situaciones que expresan hechos de violencia subjetiva: la narradora está constantemente presentándonos a nuevos personajes, solo para luego relatar cómo estos murieron, por lo general fusilados por los carrancistas u otro

bando. Para dar un ejemplo de los muchos que podemos encontrar, tomaré la viñeta titulada “La sentencia de Babis”, que cuenta la relación de la narradora con un joven que trabajaba en un negocio y le regalaba dulces:

Babis vendía dulces en la vidriera de una tienda japonesa. Babis reía y se le cerraban los ojos. Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas. Él no podía pelear -no por miedo- pero es que él era un hombre grande. (*Cartucho* 115)

La narradora introduce este personaje cercano a ella, quien luego se va con una tropa, y ella sabe que morirá. Esto se confirma un mes después, cuando llega un soldado a contarle a la Madre que Babis efectivamente murió quemado en su primera batalla (115). Se configura una dinámica en donde se presentan personajes, sólo para luego mostrar cómo mueren. Esta representación constante de muerte refleja un ambiente sumamente violento en donde transcurre la infancia de la narradora, reflejando así la violencia objetiva de esta sociedad. El fin de este círculo de muerte es mostrar que la violencia se vuelve parte de lo cotidiano, caracterizando el día a día en la Revolución; la violencia se vuelve sistemática.

Ya habiendo caracterizado la narración infantil y los tipos de violencia que se encuentran en la novela, podemos pasar a la forma en que se narra la violencia desde la experiencia de infancia. En este punto es importante plantear la perspectiva que propone Kristine Vanden Berghe en su texto “Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello” (2010), en donde trabaja la concepción de la revolución desde un punto de vista lúdico, bajo el concepto *homo ludens* expuesto por Johan Huizinga. La mirada infantil de la narradora nos hace ver la guerra como si fuera un juego, ya que la realidad es leída bajo códigos infantiles. De esta forma, los opuestos guerra y juego se ven como iguales: “Campobello construye la guerra discursivamente como un espacio donde la posibilidad de jugar queda intacta.” (Venden Berghe 157). Esto funciona a través de toda la novela, como ya vimos en el ejemplo de Babis. La narradora hablaba con él sobre jugar a la guerra y sobre los dulces que él le regalaba, situaciones infantiles que no pueden escapar del acontecimiento bélico. Toda la narración está marcada por estos léxicos y conceptos asociados a lo infantil, pues es desde esa perspectiva que se nos describe el mundo social y familiar.

Característica de esta perspectiva de la narración, con respecto a la violencia y la muerte, es la viñeta titulada “Las tripas del general Sobarzo”. En ella se relata un episodio en donde la niña junto a su hermana, con la que está jugando en la calle, ven pasar a unos soldados con una bandeja en alto: “<<¿Oigan, qué es eso tan bonito que lleva?>> Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito” (*Cartucho* 121). Las niñas muestran curiosidad por lo que transportan los soldados y para asustarlas estos últimos les señalan que eso “tan bonito” que llevaban en una bandeja eran las tripas del general Sobarzo. Pero la respuesta de las niñas ante esta información no es la que los soldados esperaban ni la que cualquier persona esperaría de dos infantes: “Al oír <<son tripas>>, nos pusimos junto a ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. <<¿Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?>>, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos.” (121).

Es interesante destacar la manera inocente en que las niñas miran las tripas, resaltando eso “de color rosa bastante bonito” (121), a pesar de que son conscientes de que pertenecían a una persona que estaba viva. La palabra “tripitas” que usan para nombrar el intestino que está en la bandeja, además de ser un léxico asociado a lo infantil por el diminutivo, permite restarle dramatismo al momento y al carácter macabro de la escena, lo que a su vez, aumenta la morbosidad de la situación. Lo que les sorprende a las niñas, en definitiva, no es que los restos sean parte de un general asesinado, sino el color “bonito” de los mismos. Así, la exposición de los intestinos del general asesinado tiene para las niñas, una valoración estética y no moral. En otras palabras, no hay en este pasaje el menor atisbo de condena por parte de las niñas y los personajes por el trato inhumano que se le da al cuerpo de una persona.

Al final del relato, se nos muestra cómo esta normalización no es solo parte de la niña: “Le contamos a Mamá que habíamos visto las tripas de Sobarzo. Ella también las vio por el puente de fierro” (117). La Madre tampoco se sorprende ni de las tripas ni de que las niñas las hayan visto, como cualquier madre lo haría si se entera de que dos hombres les mostraron tripas humanas a sus hijas. Los mismos soldados tampoco le toman el peso que se esperaría al hecho de que cargan con tripas humanas en la bandeja: “Al bajar el callejón de la Pila de don Cirilo Reyes, vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban

junto a nosotras, iban platicando y riéndose.” (117). Les importa tan poco lo macabro del asunto que hasta van riendo. En síntesis, este mundo que describe la narradora es un lugar aparentemente alegre, a pesar de la muerte y precariedad que lo rodea.

Otro pasaje en donde podemos encontrar la perspectiva infantil de carácter lúdico con respecto a la muerte, es en el apartado titulado “Cuatro soldados sin 30-30”, en donde la niña cuenta la historia de un soldado hambriento que se hizo su amigo: “Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Le enseñé mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina haría muy bien” (107). En este caso, la risa refleja la inmensa miseria en la que se encuentra este soldado, pues la niña nota hambre en su sonrisa. Luego, inevitablemente, se asoma el signo de la muerte: “Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fue; parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto” (107). Nuevamente la niña sabe que el soldado morirá, lo que describe de manera inocente al compararlo con un espantapájaros. Es interesante destacar la forma en que la risa se asocia a la muerte, cuando la narradora expresa que le pareció divertido pensar que esos pantalones parecían de muerto. Con respecto a este fenómeno, dice Vanden Berghe: “En *Cartucho* la guerra está bajo el signo de la risa y es asociada con la niñez, una opción conforme con el deseo de recrear la Revolución a partir de la visión de una niña y que, al mismo tiempo, contribuye a construir su carácter lúdico” (160). En definitiva, la perspectiva infantil permite que la risa se pueda asociar a la muerte.

Volviendo al análisis de la viñeta, esta termina cuando la narradora se entera de que su amigo soldado ha muerto: “Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí eran de un muerto” (*Cartucho* 107). Esta vez, a diferencia de cuando ve las tripas, la niña efectivamente se sorprende ante el cadáver del que fuera su amigo. Así, se le revela que la lúdica asociación de los pantalones del soldado con la muerte termina siendo la realidad: eran efectivamente de un muerto. Con esta viñeta la mirada infantil deja esa neutralidad ética que la caracterizó en los anteriores relatos, dimensionando dramáticamente las fatales consecuencias de la guerra: la risa no siempre convive con la muerte.

Una caracterización distinta de la violencia que hasta ahora hemos analizado, podemos encontrarla en “El milagro de Julio”. La historia de Julio es contada como si fuese un cuento de hadas, adentrándose en una atmosfera fantástica y religiosa desde el primer momento: “La Virgen del Rayo se estremeció de dolor, las estrellas de su enagua casi se desprendieron. Brilló tanto aquel momento, que por eso se ha quedado en la mente de todos” (147). Este es el primer párrafo que nos envuelve en un ambiente místico con la figura de la Virgen del Rayo. Luego la narradora nos cuenta que Julio Reyes “que siempre se reía” (147), no quería pelear ese día, no por miedo, sino porque le daba pena que todos pelearan entre sí: “Los enemigos eran los primos, los hermanos y amigos. Unos gritaban que viviera un general, y otros decían que viviera el contrario, por eso eran enemigos y se mataban” (147). Por un lado, al presentarnos esta guerra entre ellos mismos, se refleja el sin sentido de esta, en donde todos estaban divididos en muchos bandos, cambiándose de uno a otro y peleando sin un motivo claro. Por otro lado, nuevamente se presenta la dimensión lúdica con la risa, poco antes de la muerte del sujeto. Julio le desea a la virgen ser niño de nuevo, pues de esa forma no tendría que pelear en esta guerra contra sus pares: “Julio creía en la Virgen del Rayo, por eso ella oyó su deseo” (148). En este momento, la niña nos cuenta el milagro que aconteció con la muerte de Julio:

El combate estaba fuerte, tuvieron que ir agazapándose en las esquinas [...] Al volver a la iglesia todos entraron corriendo, Julio fue el último. Apenas pudo llegar, ya iba herido. [...] Cuando lo buscaron, el milagro se había hecho. Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquitito. Ahora era ya otra vez un niño. Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las de su vestido. La estrella lo abrazó (148).

La narradora cuenta la muerte de Julio como si hubiese sido un milagro: se relata que la Virgen del Rayo escucha el deseo de Julio volviéndolo niño de nuevo y no que fue quemado a balazos por el enemigo. En este pasaje, no solo vemos la perspectiva infantil de la narradora al contar la muerte de Julio de manera fantástica, sino que también podemos identificar rasgos de la cultura popular oral marcada por elementos religiosos e imágenes propias de las fábulas campesinas.

Por otro lado, hay ciertos pasajes de la novela en que la normalización de la muerte y la violencia da un paso más allá, adoptando rasgos obsesivos y fetichistas. Esto lo

podemos ver en la viñeta “Desde una ventana”, en donde se relata el momento en que la narradora y su hermana observan, desde la ventana de su habitación, el fusilamiento de un soldado, cuyo cadáver queda tirado en la calle por tres días.:

Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorció del terror [...] Ahí quedó tirado tres días (122-123).

La niña se obsesiona con el cadáver del soldado: “Me parecía mío aquél muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana; era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo” (123). Para la narradora, a quien la presencia de cadáveres es habitual, los cuerpos tendidos en distintas partes parecen ser sus juguetes. Por esta razón se muestra totalmente decepcionada cuando el cuerpo desaparece: “El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa” (123). Esto nos muestra el nivel de normalización de la muerte y los cadáveres, a tal punto que llega a una suerte de obsesión. La niña desea que vuelvan a fusilar a otro soldado fuera de su casa, pues a falta de juguetes, la Revolución le da cadáveres con los que puede fantasear.

En la viñeta anteriormente revisada se muestra la obsesión por la muerte de manera individual en la niña. Pero esta no se encuentra sólo en ella, sino que también existe de manera generalizada en las demás personas del pueblo. Esto se evidencia en la viñeta titulada “El muerto”, que relata un enfrentamiento entre villistas y carrancistas que ocurrió fuera de la casa de la familia de la narradora: “El caso es que las balas pasaban por la mera puerta, a mí me pareció muy bonito” (116). Nuevamente se presenta esta ingenua atracción hacia la violencia de parte de la niña y también de sus hermanas: “Nosotras, ansiosas, queríamos ver caer a los hombres; nos imaginábamos la calle regada de muertos” (116).

En primera instancia, en el relato se ve esta ingenuidad y obsesión con respecto a los muertos solamente ligada a las niñas, quienes, por su corta edad, han normalizado totalmente estos hechos al no conocer una realidad diferente. Pero luego, cuando la batalla y los balazos han cesado, se muestra que esta atracción a la muerte es generalizada en todos

los vecinos que presenciaron el tiroteo desde sus casas: “Ya no había balazos; salió toda la gente de sus casas, ansiosa de ver a quiénes les había <<tocado>>” (116). Ver quién ha muerto, en ese contexto en donde podría ser cualquiera, se vuelve una actividad de entretenimiento en la comunidad. Esta es una de las características que más ha llamado la atención de la obra de Campobello, específicamente de *Cartucho*; esta manera de mostrar la muerte sin la necesidad de juzgarla moralmente. Estas personas se reúnen para ver quienes han muerto, mostrando un sentimiento de identidad colectiva en torno a los cadáveres. Respecto a este fenómeno, plantea Avechuco:

Lejos del discurso canónico, que tiende a recordar la violencia de las clases populares como un suceso necesario pero trágico y triste, *Cartucho* se halla más bien cerca del júbilo, pero no por sadismo, sino porque de alguna manera refuerza los lazos de la comunidad. De ahí que la violencia y la sonrisa o la carcajada convivan sin mayores inconvenientes (87).

La narración de *Cartucho* se hace desde adentro de esta comunidad, por lo que tiene una mirada que difiere de la que se tenía en *Los de Abajo* (1915) de Mariano Azuela u otras narraciones similares del género de la Revolución, quienes observan la violencia desde un punto de vista ciudadano, asociándola a lo bárbaro. Nellie Campobello, al no negar este componente trágico de la violencia de la Revolución, construye una perspectiva distinta, partiendo por elegir una voz femenina con cierta perspectiva infantil. El reunirse frente a la muerte es una actividad que se lleva a cabo en comunidad, y es por eso que se puede asociar a eventos alegres y lúdicos, como plantea Avechuco. Vivir la violencia de la Revolución, es parte de la identidad de ese pueblo en donde la violencia se ha vuelto cotidiana. Esto nos demuestra que Campobello, no solo quiere rescatar la figura de Pancho Villa de la demonización de su época, sino que también le interesa reconstruir los valores regionales, en oposición a los ideales de la ciudad; quiere marcar una diferencia entre ambos, posicionándose del lado de la sierra, algo en lo que se profundizará en el siguiente capítulo de esta investigación.

Si bien *Las manos de Mamá* se trabajará con mayor profundidad en el próximo capítulo, es necesario hacer una conexión de esta obra con *Cartucho*, en relación a la representación de la violencia. Volviendo a lo que ya se planteó de Zizek y los tipos de violencia, en *Las manos de Mamá* se puede evidenciar una mayor presencia de violencia objetiva que subjetiva, lo que la diferencia de *Cartucho*. Esto se puede notar en el apartado

titulado “Su falda”, en donde se muestra la violencia hacia la Madre de parte de la ciudad moderna. En este relato se observa el cambio que vive la familia al viajar desde el campo a la ciudad de Chihuahua. Este traslado se produce luego que la madre ha perdido la tuición de sus hijos, incluida la narradora, a manos del gobierno. Los niños terminan siendo entregados a la familia del difunto padre, residentes de Chihuahua “...y Mamá, ¿dónde estaba? No la vimos para nada. Llorábamos pidiendo verla, y nos dormíamos olvidándola” (*Las manos de Mamá* 183). La Madre tiene que enfrentarse a la burocracia judicial en la ciudad, que falla en contra de ella sin dejarla recuperar a su propios hijos: “¿Las leyes de los hombres trataban de desbaratar nuestro mundo?” (184). Es en la siguiente viñeta titulada “Su Dios” en donde se narra la manera en que la Madre logra recuperar a sus hijos ante la justicia: “<<Así es la ley>> -dijo Ella al hombre de los ojos claros, dando otra y otra fumada-. A veces dice que los hijos nacidos de la propia carne no son nuestros, pero una rotura hecha a tiempo en la blusa desbarata las ochocientas hojas donde lo afirman>>” (186). Lo que se cuenta, de manera muy ambigua, es que la Madre se rompe la blusa antes de entrar al estrado y afirma que los hijos son suyos. La Madre usa la ley para probar que sus hijos son suyos, fingiendo que su hijo más joven fue producto de una violación y no de una infidelidad, razón por la que originalmente le quitaron a los hijos. Esto no hace más que reflejar la violencia patriarcal y sistemática que lleva a cabo el Estado y las instituciones burocráticas en contra de sus mismos ciudadanos y en este caso, específicamente a las mujeres. De esta forma, se realiza una denuncia de la violencia objetiva que está inherente en las ciudades y sus instituciones.

En definitiva, la perspectiva infantil de la narradora permite retratar una sociedad degradada por la Revolución, en donde la muerte y la violencia, que impone un conflicto armado de esta naturaleza, terminan perdiendo el sentido y disociándose de un objetivo transformador. La narradora, a través de imágenes en las que se expresa actos de violencia individual (subjetiva), muestra la violencia objetiva que está detrás: los incontables asesinatos, el empobrecimiento de los pueblos campesinos del norte, la precariedad, la guerra sin sentido: una realidad violenta y degradada debido a la Revolución. Las otras obras literarias que mostraban este conflicto, como la ya mencionada *Los de abajo* de Mariano Azuela, muestran a estas fuerzas del Norte como una masa embrutecida y violenta. Nellie Campobello, sin negar este componente bárbaro y premoderno como algo que

caracteriza a su tierra, les da voz a estos soldados y los humaniza. Con respecto a esto se nos dice:

La hueste revolucionaria es abordada desde el interior de su dinámica y no partiendo de parámetros externos, que casi siempre pertenecen a un sector que rechaza cualquier forma de caos. Esto da pie a que el ejército popular sea visto no como una masa amorfa, impersonal, anónima, sino como un grupo de seres singularizados (Avechuco 80).

En *Cartucho*, Campobello destaca a los que para ella fueron los verdaderos héroes de la Revolución: todos esos sujetos anónimos que lucharon y murieron en la Revolución, olvidados por el discurso oficial. Son también héroes todas las personas del pueblo que presencian estos acontecimientos violentos, como lo es la Madre y la familia de la narradora, a quienes el hecho histórico afecta de otras formas, fuera del campo de batalla. La autora, al hacer esto, denuncia a todos esos supuestos héroes considerados por la Historia, quienes luego ostentan el poder, cometiendo las mismas injusticias que hicieron que estallara la Revolución en una primera instancia. Esto lo hace representando la desmedida violencia que se vive en este contexto, que no solo afectaba a los que luchaban en el enfrentamiento entre los bandos, sino que también a todas esas familias anónimas de los pueblos. En *Las manos de Mamá*, en cambio, se muestra la violencia que lleva a cabo el Estado, una vez ya institucionalizada la Revolución, hacia los ciudadanos. De esta forma, Campobello lleva a cabo una defensa a esa identidad regional que se opone a la moral de las ciudades: es en la ciudad en donde se inventan las historias que demonizan a Villa y a sus pares, y con eso, se demoniza a su región, lugar en donde Campobello creció y en donde ella construye a sus personajes y a su narradora.

Tercer Capítulo

Las manos de Mama: narrar para la Madre y a través de Ella

“Nuestros pies, nuestros ojos, el equilibrio, el corazón, se balanceaban en el abismo. Ahora sé lo grande que era el poder de su falda y el poder de sus manos.”

“¡Su rebeldía ante la opresión, su disgusto cuando alguien no obedecía las leyes de la naturaleza! Su aprobación al ver que su hija predilecta *-Ella-* aceptaba como mandamientos los dictados de su corazón.”

Nellie Campobello, *Las manos de Mamá*

En *Las manos de Mamá*, la figura de la Madre está nuevamente presente, pero aquí su presencia se vuelve crucial, pues toda la novela se construye alrededor de ella y su influencia en la narradora. Si en *Cartucho* el foco principal estaba puesto en los soldados de la Revolución, ahora estos pasan a segundo plano, desplazados en relevancia por la familia guiada por la Madre, que se mueve de pueblo en pueblo hasta llegar a Chihuahua. Este capítulo se centrará en la forma en que se configura la narración que nuevamente se construye desde un presente que rememora la infancia, y la importancia de la figura materna en esta, para así evidenciar cómo es que en la novela la narradora narra desde y para la Madre.

Ya desde el título se evidencia la relevancia de la progenitora en la historia, la que será denominada con los pronombres “Ella” y “Usted”, siempre con mayúscula y destacados en cursiva para enfatizar su importancia. La primera viñeta de la novela funciona como una introducción de lo que serán las demás secuencias narrativas, y a su vez es una presentación de la Madre, titulada “Así era...”: “Un himno, un amanecer toda *Ella* era. 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” (*Las manos de mamá* 173). Se describe a la Madre en una intrínseca relación con la naturaleza, pero no cualquier naturaleza, sino que sólo aquella que pertenece a la sierra:

“Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento” (173). Esta descripción de la Madre es una descripción tradicional de la figura femenina ligada a lo natural y a lo irracional. Pero este estereotipo se irá desarticulando a medida que avanza la novela, como veremos más adelante.

Volviendo al análisis de la primera viñeta, se nos describe a la Madre como “Un himno, un amanecer toda *Ella* era” (173). Para la niña la Madre efectivamente es un ídolo, ante una total ausencia de una figura paterna, la que en ningún momento es añorada por la narradora. Al final de la viñeta se dice que la Madre convierte espigas doradas en tortillas húmedas de lágrimas. Para la familia, la Revolución se experimenta como una etapa de dificultad y miseria, en donde la Madre se las debe ingeniar diariamente para cubrir las necesidades básicas de su familia. En *Cartucho*, en cambio, la Revolución se observa desde un prisma de inocencia que aparenta ignorar la calamidad que deja el estallido bélico. En *Las manos de Mamá* se expone qué significó esa miseria y cuáles fueron las estrategias de la Madre para que sus hijos siguieran teniendo esa mirada despreocupada a pesar del mundo que les rodea. Si bien en *Cartucho* la Madre era, muchas veces, la fuente directa de lo que la narradora contaba, en *Las manos de Mamá* el centro de atención de los relatos pasa a ser la Madre y su historia.

En *Cartucho* la figura del padre ausente era reemplazada por Pancho Villa que, si bien no era un protagonista directo del relato, estaba la mayor parte del tiempo presente simbólicamente a través de los ideales revolucionarios. En *Las manos de Mamá*, la Madre sufre la ausencia del padre, no solamente por la falta de apoyo en el ámbito familiar, sino que principalmente porque su ausencia significa la falta de amor y fantasía, lo que se expone en la viñeta “Usted y Él”: “Como los arroyos de la sierra, era limpia, íntegra, cristalina. Cuando él apareció, sus manos se extendieron hasta tocarle los hombros” (177). En este apartado se narra la juventud de la Madre, quien rechazaba a todos sus pretendientes hasta que conoce al padre de la narradora, entregándose completamente a él. Luego nos enteramos que el padre se une al conflicto armado de la Revolución, en donde finalmente muere. En numerosas ocasiones, se deja ver en la narración cierta nostalgia de parte de la Madre por ese primer amor: “*Ella*, la que sufría con sus hijos y soñaba en las noches de Luna con el amor por su compañero muerto, lo oía extasiada. Las mujeres se

dejan amar y aman a los hombres así” (191). La narradora nunca expresa un deseo propio de volver a ver al padre, ni si quiera sabemos si lo recuerda. Lo que le interesa a la narradora, es mostrar ese lado melancólico de la Madre que extraña a su amado. En otras palabras, la niña muestra al padre a través de lo que este significa para la Madre y no a través de lo que ella opina o siente por él.

Ante la ausencia del marido, La Madre asume toda la responsabilidad respecto a su familia tanto en el ámbito privado como el público. En cuanto a la ausencia de los varones en épocas bélicas y cómo esta redefine los roles de género, Mary Louise Pratt señala:

Por ejemplo, una de las distorsiones del esquema convencional es que, al identificar a las mujeres únicamente por sus relaciones de apoyo (reproducción) con respecto a los hombres, se oscurece su obligación de reemplazar a los hombres durante el estado de guerra en muchas esferas, incluyendo la esfera productiva. Bien se sabe que la guerra inserta a las mujeres en sectores de producción y de ciudadanía (257) .

Como vemos en la cita, las mujeres ante la ausencia del marido en situaciones de emergencia, como lo es la guerra, se ven obligadas a asumir labores masculinas, además de sus labores correspondientes. Esto es algo que se expone tanto en *Cartucho* como en *Las manos de Mamá*. En la primera novela vemos a la Madre moverse hacia todos lados, salvando a los soldados sin importarle de que bando sean, asumiendo un rol de *la madre de todos*; pero también es una persona de autoridad en el pueblo, posicionándose como una figura respetada por la comunidad. En *Las manos de Mamá* se profundiza en ese rol, pues se nos muestra no solo la labor de la Madre en el pueblo, sino que también dentro del hogar, en donde se las tiene que arreglar para amasar tortillas de trigo, o cuando no hay nada más que comer, entretener a los niños para que olviden que tienen hambre. La Madre se desenvuelve en sus actividades tanto dentro del espacio privado familiar, como fuera de él: Ella no duda en abandonar el espacio privado cuando necesita cumplir sus labores fuera de casa, ya sea salvar soldados heridos, buscar a su hijo entre los cadáveres o reunirse con algún coronel villista.

Esta autoridad de la Madre podemos verla en la viñeta titulada “Los hombres dejaban sus cuerpos mutilados, en espera de la caridad de estas flores”, en donde se narra la llegada del coronel Oreja Prieta a la casa de la familia para contarle a la Madre que alguien murió

en batalla. Antes que el coronel pronuncie una palabra, ella con solo verlo adivina lo sucedido: “Ella salió, apenas fijó los ojos en él y todo lo había adivinado. La familia entera se acababa por la revolución” (187). La escena no solo revela que la Madre es una figura cuya importancia amerite el que se le entreguen ciertas noticias, sino que también muestra el ciclo interminable de muertes que trae la Revolución: “La vida era así: una noticia y un hombre picando espuelas. Poco después las balas desbarataron al coronel Oreja Prieta.” (187). Que se termine contado la muerte del mismo coronel, que venía a dar la noticia de la muerte de otro, da cuenta la lógica circular de la muerte que rodea a la Madre y a sus hijos. Es importante mencionar que este hecho sucede en la puerta de la casa familiar, lugar que separa lo público de lo privado, en donde la Madre transita de adentro hacia afuera y viceversa. La narradora y sus hermanos se enteran de estos hechos desde adentro, pues son protegidos por la Madre quien se encarga de que ellos vivan su infancia feliz a pesar de la constante muerte que los rodea. Con la frase “La familia entera acababa por la Revolución.”, se enfatiza en que la guerra amenaza constantemente el núcleo familiar y el espacio privado. En *Cartucho* el espacio en donde se desenvuelve la niña narradora suelen ser las calles e incluso, si es dentro de la casa, es siempre mirando hacia afuera. En *Las manos de Mamá* se desarrolla el espacio íntimo, dejando de lado parcialmente la esfera pública, que se limita a las funciones de la Madre en ella.

La construcción de la Madre que hace Campobello, es una figura que no se ancla a una definición fija. Es una figura paradójica en el sentido que responde a estereotipos occidentales de cómo es la Madre, pero por otro lado los rompe. Como ya vimos al principio de este capítulo, la progenitora está conectada con la naturaleza, un elemento ligado tradicionalmente a lo femenino. Es también una Madre devota, cuya vida gira alrededor de la crianza de los hijos. Esto se puede ver en la viñeta ya analizada en el capítulo anterior “Su Dios”, que narra la forma en que Ella logra recuperar a sus hijos luego de que el gobierno se los quita: “«El padre de mis hijos -le dije [dice la Madre]-, mi compañero, andaba por gusto peleando. Defendía su partido, murió en eso. Lo hemos perdido, nadie nos lo repondrá. Mis hijos son míos y el gusto que le pido es que me los deje. No necesitan que les dé nada por cuenta de la muerte de su padre. Déjemelos” (186). Esto es lo que le dice a una general villista, que trata de recompensarla por la muerte de su marido en batalla, una práctica común en la época. El mismo Pancho Villa era conocido por

recompensar a las viudas de la Revolución, una de las razones de su popularidad. Si bien esto muestra el apego de la Madre a sus hijos, también da cuenta de que no necesita de ningún tipo de indemnización por no haber tenido un padre presente para sus hijos. La progenitora responde a un estereotipo de Madre al ser devota de sus hijos, mientras que rompe otro al no victimizarse ante la ausencia de una figura paterna en la crianza de los hijos.

Para entender esto mejor, es necesario recurrir a la siguiente cita:

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación (Bourdieu 19).

Como vemos en la cita, lo femenino se establece como lo dominado subordinándose a lo masculino, que vendría siendo lo dominante, con relación a los roles sexuales. La figura de la madre es concebida como una subordinación del padre, encargándose de la familia y lo doméstico debido a su rol reproductivo. En *Las manos de Mamá* la Madre cumple, por un lado, con este rol maternal en que dedica su vida al cuidado y crianza de los hijos. Pero, por otro lado, no responde a este estereotipo femenino al no mostrarse dependiente de una figura masculina para cumplir con este rol.

Con respecto a esta ambivalencia en la figura de la Madre, Kemy Orazún dice: “Con una intencionalidad genérico-sexual, *Las manos de mamá* va yuxtaponiendo lo indígena y lo matrocéntrico, apuntando a una armonía que supone en los orígenes de la nación mexicana un ordenamiento pre-edípico y no patriarcal” (189). En efecto, la construcción de Madre que hace Campobello corresponde a un orden premoderno indígena, construyendo un imaginario matriarcal, contrario al orden patriarcal de la civilización occidental. Es necesario que nos enfoquemos en el análisis de cómo se dan estos elementos y estas características que escapan de una construcción tradicional de lo maternal y lo femenino.

Uno de estos rasgos no canónicos, lo muestra la narradora al exponer la sexualidad de la Madre sin juicios de valor negativos. En la viñeta “Un Villista como hubo muchos”, por ejemplo, la narradora celebra una fantasía amorosa que tiene la Madre. En el apartado

se relata la historia de cuando llega un oficial villista a verla para conversar con ella a la luz de la luna: “Era verano, la Luna hablaba con ensoñación, atraía los recuerdos y se dejaba besar por *Ella*. Era su costumbre: encantarse, y fascinada permanecer horas y horas contemplándola” (191). La luna aporta el ambiente de ensoñación y sensualidad que funciona durante todo el episodio. La Madre se deja llevar por la fantasía que le trae el oficial, recordando a su difunto marido: “*Ella*, la que sufría con sus hijos y soñaba en las noches de Luna con el amor por su compañero muerto, lo oía extasiada. Las mujeres se dejan amar y aman a los hombres que son así” (191). De esta forma, comparte con el oficial toda la noche, en donde ambos se cuentan sus vidas. La atmosfera que otorga la Luna no se rompe nunca, hasta que sucede lo inevitable: “La Luna, como las vidas jóvenes de los hombres fuertes, no decaía. Sólo se quebró al desembocar por la gloriosa calle otros hombres a caballo. Llegando a él le dijeron: «Mi capitán, ya es la salida»” (192). Nuevamente llega la Revolución a destruir los sueños de la Madre, de la misma forma que lo hizo con su marido. El oficial debe irse, promete que volverá, pero el ciclo de la muerte es inevitable: “A las tres horas el primer balazo de una avanzada alcanzó la frente a Rafael. Murió al instante” (192). Dentro de la lógica de la novela, la historia no podía terminar de otra forma. La muerte siempre llega a despertar a la Madre, para mostrarle que las fantasías no son más que eso, fantasías. Y vuelve el hambre de los hijos, los cadáveres y la interminable violencia de la Revolución. Este contexto no deja espacio para otro tipo de encuentro amoroso: “En la revolución la vida nos hace amar una niña en cada pueblo.” (191), le dice el oficial a la Madre.

Aun así, la progenitora se permite vivir la fantasía y la niña narradora lo celebra. Su mirada no es negativa ni neutral, sino que es positiva ante una Madre que sueña, que juega pero que también se decepciona y sufre. Para la Madre la vida familiar no es suficiente y la niña no la condena por eso, sino que entiende que para ella es necesaria esa fantasía liberadora y vivir su deseo sexual. Es, además, una figura materna que no se limita al modelo de madre sufriente por la ausencia del marido. La Madre está viva y si bien sufre por él, se permite olvidarlo y disfrutar de la compañía de otros hombres.

Esta sexualidad no normada que provoca el contexto de la Revolución es juzgada por las instituciones burocráticas de la ciudad, razón por la que le quitan los hijos a la

Madre: “«Así es la Ley -dijo *Ella* al hombre de ojos claros, dando otra y otra fumada-. A veces dice que los hijos nacidos de la propia carne no son nuestros, pero una rotura hecha a tiempo en la blusa, desbarata las ochocientas hojas donde lo afirma»” (186). La Madre debe fingir que su hijo menor es producto de una violación y no de una relación fuera del matrimonio, para que así la Ley le devuelva a sus hijos. En otras palabras, se aprovecha del sistema patriarcal de la ciudad para usarlo a su favor. En relación con esta sexualidad libre de la Madre, dice Mary Louise Pratt:

La sensualidad amplia y polimorfa de la madre, dimensión absolutamente censurada por todos los paradigmas de la maternidad y de ciudadanía, es identificada por la hija como un eje central del ser y del quehacer de su madre, y de su sobrevivencia en el estado de guerra. Más importante todavía, la narradora ve la sensualidad como dimensión clave y absolutamente natural de sí misma. En ese sentido, la revolución sexual se realiza más que todo en la niña (262).

La sexualidad libre y naturaleza onírica de la Madre es parte esencial de ella, y la narradora la expresa entregando una imagen de su progenitora sin censura ni juicios de valor. La figura materna no responde al estereotipo de maternidad representado por la virgen María que impone el sistema patriarcal, razón por la que querían quitarle sus hijos. Como se ve en la cita de Pratt, esta sexualidad libre es, incluso, vista como una forma de escapar de la cruda realidad que provoca la Revolución. Aunque al final, esta fantasía siempre se rompe cuando es alcanzada por la cruda realidad del contexto de la Revolución. La hija es consciente de que su Madre no cumple con estos estereotipos de lo maternal, razón por la que no la somete a ellos: “¡Se veía tan bien, me parecía tan hermosa, que no la comparaba con vírgenes, ni con ángeles, la comparaba con *Ella* misma!” (193). La obra es una aceptación ciega y total de la figura materna, sin someterla a comparaciones.

La sensualidad de la Madre se desarrolla en un espacio íntimo dentro del ámbito privado de la casa. Estos momentos de soledad son respetados por los hijos: “Entraba en la casa, se desnudaba el pelo, cantaba, iba y venía; casi sin fijarse nos hacía a un lado. Removía aquí, allá. Encendía un cigarro, y a veces se sentaba en la puerta a contemplar el patio las puertas viejas de aquella casa de orillas del pueblo, triste, triste” (178). Todo es observado por la hija, pero no interrumpido; respeta a la Madre cuando entra en este estado de contemplación: “Entonces nosotros no le hacíamos ruido” (178). Con respecto a esta

característica de la Madre, dice Natalia Cisterna: “Lo íntimo se constituye, así, como un derecho de la sujeto y en cuanto tal no puede ser ni interrumpido ni cancelado por las demandas domésticas” (299). La Madre necesita salir de su rol maternal, y lo demuestra al tomarse su tiempo alejada de los hijos, dándose un momento íntimo de recreación. La niña, nuevamente, no reprocha este actuar de la Madre. Comprende que es crucial la intimidad, pues el rol maternal no define ni ancla a la Madre, ella tiene múltiples facetas.

Otra de las características no convencionales de la Madre es que aboga por una crianza basada en la libertad de sus hijos. Ella no es una figura materna autoritaria que impone un pensamiento, sino que deja que los hijos se formen una opinión propia y que así tomen sus propias decisiones. A diferencia de la Madre de *Cartucho*, que está siempre expresando su apoyo a Villa y su movimiento armado, transmitiendo estas ideas a su hija, en *Las manos de Mamá* la Madre no desarrolla este proceso de ideologización y estimula la libre elección de sus hijos. La libertad y el villismo, un movimiento campesino regional, están siempre en una intrínseca relación en la obra de Campobello, mucho más evidente en *Las manos* que en *Cartucho*, en donde como ya vimos, existe una cierta predisposición de parte de la Madre hacia el villismo negando las otras posibilidades. Es en la ciudad en donde esta libertad se ve amenazada, como ya vimos en un breve análisis en el primer capítulo de esta investigación.

En la viñeta titulada “Cuando llegamos a una capital” se puede ver de qué manera se configura en la novela esta libertad de elección de la Madre hacia los hijos. En este apartado se cuenta el momento en que la familia deja definitivamente la sierra y llega a Chihuahua, esta vez para quedarse. La ciudad y su gente son descritos como un lugar triste y sin vida: “Afuera las caras de la gente tienen tristeza, ojos apagados, bocas apretadas. Amarga ciudad, admitida en pesadilla para los que han tenido la desgracia de caer ahí” (198). Aquí el autoritarismo contrario a la sierra y al villismo, tiene su máxima expresión en las escuelas y la Iglesia. A causa de esto, la idea de sociedad civilizada se muestra como algo negativo para la narradora:

Lo mejor está afuera, en la sierra, donde las gentes son claras como niños grandes, con sueños transparentes, y sencillas, buenas, libres, bellas ... Me gustan, los admiro, al igual que a los tarahumaras, indios antiguos, pacíficos, sensibles, artistas, exponentes de una vida noble, resignados por naturaleza, aunque sin la civilización

de los blancos. Llevan su conformidad hasta ignorar el dinero y sólo conocen la sonrisa de las gentes (198).

Si comparamos esta descripción que se hace de la gente de la sierra, con la de la ciudad, nos damos cuenta de que son totalmente opuestas. La narradora hace una valoración positiva a la forma de vida indígena de la sierra, mientras que la civilización, asociada a los blancos, es concebida como algo negativo, que corrompe a las personas con el dinero, la religión católica y la escuela. La narradora se posiciona desde un orden premoderno valorando esa cosmovisión y sus valores, que solo se pueden encontrar fuera de la ciudad.

Cuando llegan a la urbe, la familia comienza a adaptarse con dificultad al estilo de vida urbano, diferente al de los pueblos de la sierra. El proceso de adaptación a las reglas e instituciones de la ciudad y la controversia que esto genera entre los niños, se puede observar en la escena en la que los hermanos comienzan a ir a la escuela: “Mis hermanos iban a la escuela, torcían la voz cuando hablaban, chocanteaban las letras aprendidas, hacían garabatos, se mojaban al sacarle la punta al lápiz y hacían mucho ruido con los cristalinos líquidos infantiles” (198). La niña, a diferencia de sus hermanos, se resista a integrarse al mundo escolar: “Ahí fue cuando comencé a separarme de su amistad; dudé de su rebeldía, me habían hecho una gran traición. Mi soledad era absoluta. Las peñas, los cerros, las huertas eran mi refugio. *Yo no quería escuela*” (El destacado es mío, 198). Los hijos de la Madre se dividen escogiendo caminos diferentes: unos comienzan a ir a la escuela y a aprender dentro de ese sistema educativo, característico de la sociedad moderna que se vive en la ciudad. Mientras que, la narradora, se rehúsa a someterse al sistema de enseñanza institucional y en cambio escoge mantenerse fiel a su origen regional campesino, oponiéndose al estilo de vida de la ciudad moderna. Para la Madre, el que su hija no siga el mismo camino que sus hermanos no es un problema, tampoco lo es que los niños se adapten a la ciudad dejando atrás su origen regional. Ella permite ambas opciones: “Me defendí para no ir y *Ella* no me obligó. Mis hermanos quisieron escuela, libros, primera comunión, y les fue dado” (199). Paralelo a la educación está la religión: “También tenía miedo a que me llevaran a la iglesia. ¿Confesarme? ¿Hacer la primera comunión? «No y no», decía moviendo los hombros y apretando los dientes. Tampoco me obligó *Ella*” (199). Nuevamente notamos que los hermanos eligen adaptarse a las instituciones urbanas,

mientras que la niña se niega a este proceso de incorporación a las instituciones y se mantiene fiel a un orden premoderno opuesto a la iglesia católica. La narradora se educa de manera autodidacta con su tía, quien le enseña a leer, mostrando un camino alternativo al oficial, pero no por eso deficiente: “Todo lo que supe entonces, mi tía me lo enseñó” (199). De esta forma, notamos que la narradora, en su infancia, responde a un orden premoderno que casi rosa el anarquismo autodidacta, despreciando todo tipo de autoridad y civilización moderna.

La figura de la Madre, al aceptar los caminos opuestos que eligen sus hijos, no se ancla en algo fijo, en otras palabras, ella incita la libertad individual: “*Ella* era feliz al ver los adelantos de sus hijos, y también lo fue cuando yo le presentaba mi cara colorada y pecosa y le demostraba mis habilidades sobre el lomo de los caballos” (199). La Madre también respeta las decisiones de sus hijos, obviando cualquier discurso que considere a los niños incapaces de escoger por sí solos por no tener la madurez para tomar decisiones de este tipo. En palabras de Natalia Cisterna: “la Madre en la novela de Campobello respeta y estimula la capacidad de la hija de decidir libremente. La Madre, en este sentido, es una especie de guía, muestra el camino, pero en ningún caso lo impone y, menos, obliga a seguir aquellos caminos oficiales que se instalan en la esfera social” (298).

En síntesis, la figura materna que construye Campobello se caracteriza por ser una madre polimórfica que está en constante cambio, sin anclarse a una sola característica de cómo debería ser. La narradora celebra esta capacidad de la Madre de cambiar constantemente. Ella puede ser adulta, como cuando se enfrenta a los tribunales para recuperar a sus hijos, pero también una niña: “Jugaba, iba y venía, no parecía mujer; a veces era tan infantil como nosotros.” (*Las manos de mamá* 177). La Madre crea un entorno libre, lúdico y feliz, a pesar de las circunstancias del acontecimiento bélico. La presencia de la progenitora es la que hace esto posible, al configurar un espacio privado protegido para el desarrollo de una infancia plena para los hijos.

La experiencia de plenitud en este espacio privado materno es interrumpida cuando los hijos son arrebatados de la Madre y llevados con la familia del difunto padre en Chihuahua: “Habían desaparecido los tesoros: ni *Pírala* atraía una sola de sus carruchas de colores. Aquello era, como dicen las personas elegantes, un salón, más bien, una sala larga

con piso de madera, maloliente y vieja” (183). Este lugar contrasta totalmente con el espacio luminoso, libertario y seguro de la casa de la Madre en la sierra; “Al meternos en aquel galerón nos habían dicho: «Ahí jueguen». Es el nombre hecho por las personas serias y con barbas para la vida de los niños” (183). En este espacio toda función tiene un lugar determinado, incluso el juego que, según las enseñanzas de la Madre, debería ser un acto de libertad total: “Debieron decirnos: «Vivan». Nuestros problemas eran serios, grandes, magníficos. La vida de los niños, si nadie los aprisiona, es una película sin cortar” (183). En este lugar las experiencias de los niños no tienen la misma importancia que la de los adultos, y es por eso que no se le atribuye la importancia necesaria a la actividad del juego. La Madre, por el contrario, entiende que esa experiencia es importante y debe ser tomada en cuenta como tal: “Sí, hijos; jueguen; para eso tienen a su madre (así como ella nos lo decía entonces), y si quieren quebrar las tazas, quíébrenlas” (180).

Es así como en la novela se va forjando una identidad regional, que está intrínsecamente relacionada con la figura de la Madre y todo lo que ella representa para la narradora. Esta identidad es rebeldía, es libertad y responde a un orden premoderno, contrario al mundo civilizado de las ciudades. Es una identidad regional que se ubica en la sierra, que apoya al movimiento villista de los comienzos, y que se decepciona del resultado de la Revolución. Es por esto que no es casual que, una vez instalados en la ciudad de Chihuahua, la Madre comience a decaer en su energía y vitalidad que la representan durante toda la novela. Este descenso de la Madre se inicia con una tragedia: “La Dama de la Soledad no supo cortar, con su poder infinito, la pulmonía que partió las espaldas fuertes del niño. El reloj fue a estrellarse contra el suelo. Había marcado la hora exacta de la partida” (200). El hijo menor de la Madre muere producto de una pulmonía y ella no puede soportarlo: “El angelote rubio se había acabado. *Ella* no lo quería creer” (200). La Madre cae en depresión producto de la pérdida del hijo menor, y los demás hijos no pueden hacer nada para remediarlo: “Pasaron los meses. Viendo que no retornaba, a pesar de que, como dueña que era de nuestras vidas, las ofrecía en montón a cambio de la de aquel niño que borró la alegría de nuestra casa, pidió morir” (200). La Madre no logra superar la muerte del niño y finalmente muere, según la narradora, por decisión propia: “*Ella*, como siempre, apresuró el paso para ir junto al que más la necesitara. Su mirada la puso lejos, lejos...” (200).

La Muerte de la madre, provocada por la pérdida de uno de sus hijos, la vuelve una figura paradójica. Ella no logra superar su pena en pos de sus demás hijos y esto desconcierta a la narradora, quien solo tiene ojos para ella, dándose cuenta finalmente que esa atención no era recíproca. La Madre muere por la muerte de un hijo, sin importarle dejar a los demás desamparados. Sin embargo, la narradora nunca juzga a la Madre, sino que decide vivir honrando los valores que ella les entregó, que son parte de la identidad regional heredada de ella: “Nos heredó sus risas, nos heredó su alegría; por eso hoy, cerrando los ojos, la vemos y reímos con *Usted* como en aquellos momentos de tristeza que *Usted* nos enseñó” (201). Con respecto a este ser paradójico que es la Madre, dice Kemy Oyarzún: “La matriz materna de la cual surge el relato introduce un dispositivo no solo polifónico-sexual, sino poligráfico. La madre no es una figura estática: gira metafóricamente, danza, borda, canta, juega; es una ‘artista’” (189). La Madre puede llegar a ser la *madre de todos*, que corre a salvar a los soldados heridos sin importarle de que bando sean, pero también muere de pena por la muerte de uno de sus hijos, sin considerar a los que siguen vivos. En otras palabras, es una figura paradójica. El traslado a la ciudad moderna termina por aniquilar esa figura mítica de la Madre construida por la narradora, portadora de todos los valores regionales, destruidos por la civilización de la ciudad y el resultado decepcionante de la Revolución.

Volviendo al eje central de esta investigación, la narración elaborada desde una memoria y experiencia de infancia, es necesario ahondar en la idea de que en *Las manos de Mamá* se forja una genealogía femenina representada por la figura materna. La progenitora forja una identidad femenina y solo femenina, que se transmite de la Madre a la hija. La única figura masculina es Papá Grande, que no es más que otro propulsor de la Madre y lo que ella representa. Como hemos ido afirmando a lo largo de esta investigación, cuando se cuenta la historia de la progenitora, que articula una genealogía femenina y regional, se va contando a su vez una nueva versión de lo que fue la Revolución. No se cuenta el relato épico masculino, sino el relato femenino de la cotidianeidad, del día a día en el pueblo y las vivencias de la familia, con la Madre como guía. Este relato se caracteriza por ser una estructura fragmentaria y un tiempo no lineal, que va articulando la narradora a través de sus recuerdos de infancia. Es un relato alternativo que se caracteriza por lo femenino. Con respecto a esta idea, expone Mary Luise Pratt:

En *Cartucho*, el espacio doméstico-civil es un sitio privilegiado desde donde se atestiguan los hechos de la revolución, pero el quehacer histórico sigue perteneciendo a la esfera militar. En *Las manos de mamá* (1937), sin embargo, el espacio doméstico-civil es el sitio de la narración y de lo narrado. Es decir, en este segundo texto, [el primero sería *Cartucho* (1932)] Campobello da un paso en dirección a una óptica feminocéntrica, buscando representar no el modo en que la revolución se veía desde el espacio doméstico-civil, sino cómo ella se vivía (261).

Como dice la cita, esta genealogía femenina se construye dentro del espacio privado, y se caracteriza por una fuerza femenina aportada por la Madre, la que a su vez es expresada por la niña narradora. Es de esta forma que se va articulando un relato alternativo del acontecimiento histórico, que se forma desde la cotidianeidad y lo privado, lugares que son dominados por la figura materna y la familia.

La Madre se caracteriza por un alma libre que es seguida e idolatrada por su hija. La narradora no puede contar su historia sin contar la de la Madre, por lo que podemos hablar de una narración doble: la narradora al contar cómo vivió la Revolución, no puede evitar hacer una biografía de la Madre. Es una narradora que vive en intrínseca relación con esa historia materna, pues su identidad se forma a partir de ella y no en la negación de ella. Es interesante analizar este elemento de la narración, con lo que plantea el psicoanálisis. Según Freud, existe una ligazón originaria con la madre, al momento en que se nace. Eso la convierte en el primer objeto de deseo tanto para el varón como para la mujer:

Para el varón, la madre deviene el primer objeto de amor a consecuencia del influjo del suministro de alimento y del cuidado del cuerpo, y lo seguirá siendo hasta que la sustituya un objeto de su misma esencia o derivado de ella. También en el caso de la mujer tiene que ser la madre el primer objeto. Es que las condiciones primordiales de la elección de objeto son idénticas para todos los niños. Pero al final del desarrollo el varón-padre debe haber devenido el nuevo objeto de amor (Freud 230).

Mediante esta fase originaria, en el caso del varón se define su carácter heterosexual, pues el primer objeto de deseo es del sexo opuesto y el padre es visto como un rival. En el caso de la niña, se establece una relación homosexual, que tiene que ser destruida por la presencia del padre, quien pasa a ser el nuevo objeto de deseo estableciéndose así una relación heterosexual. Este pasar de la madre hacia el padre, se da por una serie de

sentimientos que tiene la niña hacia la Madre, como es la hostilidad hacia ella al darse cuenta de su carencia de pene y, por lo tanto, su supuesta inferioridad.⁴

Esto último, es algo que se da de manera contraria en la obra de Campobello. Esa conexión con la Madre nunca se rompe y se vive en ella, pues no existe una presencia masculina que rompa esa conexión originaria imponiendo su ley patriarcal. Con respecto a esta tendencia a dejar atrás el origen materno, dice Luce Irigaray:

El orden social, nuestra cultura, el mismo psicoanálisis, así lo quieren: la madre debe permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre [...] así, la abertura de la madre o, por qué no, la abertura a la madre, aparecen como la amenaza de contagio, de contaminación, de hundimiento en la enfermedad: en la locura (11).

En la obra de Campobello esa prohibición no existe, pues no existe una presencia masculina que la realice. Lo más cercano que hay a una figura paterna en *Cartucho* sería la omnipresencia de Pancho Villa, que funciona como ídolo, pero no como opresor. En *Las manos de Mamá* la figura paterna que existe es Papá Grande, que tampoco es una figura opresora, sino que aboga por la libertad de la Madre sin limitarla, fomentando así la prolongación del vínculo originario de la Madre con la hija. El momento en que a la Madre le arrebatan los hijos en Chihuahua, es un intento por parte del Estado de establecimiento de la ley patriarcal que caracteriza a las sociedades modernas, lo que la Madre logra zafar, prolongándose nuevamente la conexión madre-hija, que se había visto en peligro: “Todo se lo debemos a *Usted*, porque nadie, nadie le ayudó con nosotros. De nadie somos sino de *Usted*” (*Las manos de Mamá* 187).

Con relación a esta conexión que se establece en la escritura, entre Madre e hija narradora, dice Kemy Oyarzún:

Su práctica escritural no solo niega la tendencia patriarcal al matricidio; antes bien, su aparentemente modesto texto (“estas flores sencillas”, p. 21-29) afirma la presencia de un nuevo sujeto en las letras de la nación mexicana. Hacer hablar a lo silenciado, rescatar lo productivo de la función tradicionalmente re-productora, narrar a partir del cuerpo entero de la madre (184).

Campobello hace hablar a la Madre, la que representa lo olvidado y lo silenciado, a través de la experiencia de infancia de la narradora. Es así como logra contar un relato

⁴Este es el proceso que Freud llama “extrañamiento hacia la madre”.

nuevo de la Revolución, sin la necesidad de negar a la Madre, sino más bien, a través de una celebración hacia Ella. Lo que aquí se olvida, o se silencia, es el discurso del Padre. Tampoco podemos decir que la figura paterna en la obra no importa, porque no es así. La Madre siempre lo recuerda, y la narradora lo muestra pero como una forma de enaltecerla aún más: “Había guerra, había hambre y todo lo que hay en los pueblos chicos. Nosotros sólo teníamos a Mamá. *Ella* sólo tenía nuestras bocas hambrientas, sin razonamientos, sin corazón... Estaba sola: su compañero vivía en su recuerdo” (*Las manos de Mamá* 178). La Madre extraña a la figura paterna, y la niña muestra esa vulnerabilidad como forma de mostrar que, a pesar de tener todo en contra, ella lo hizo todo sola.

Lo expuesto anteriormente, es la historia de muchas otras familias en un contexto extremo y precario como el de la Revolución mexicana. Lo que cuenta Campobello es la historia de las familias que, ante la ausencia de una figura paterna que se iba a la guerra, las madres se constituían en la cabeza del grupo familiar en medio de la adversidad que implicaba vivir entre un acontecimiento bélico. La historia del héroe de guerra masculino ya fue contada muchas veces, pero fue siempre contada desde una sola perspectiva: la del enfrentamiento armado, un terreno dominado casi totalmente por hombres. Campobello decide contar la historia de lo que pasa con las personas que no van a la guerra, pero lo hace sin dejar de lado la perspectiva de los soldados; logra hacerse cargo de ambos mundos. Rescata a la figura de la Madre, figura olvidada y a la vez rescata a los soldados villistas, denostados por el discurso oficial de su época.

Todo esto se logra a través de una total admiración hacia la Madre. La narradora la acepta tanto en lo bueno como lo malo: muestra sus alegrías y sus penas, sus fortalezas y debilidades, y todas sus ambivalencias. Es así como en *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello, se construye una narración desde el recuerdo de infancia que está en intrínseca conexión con la figura de la Madre, haciendo su relato alrededor de ella y a través de ella. La construcción de figura materna que hace la autora a través de la narradora es una Madre que trasgrede los estereotipos que definen lo maternal tradicionalmente: es una Madre que muestra su sexualidad, que está presente tanto en la esfera pública como la privada, que aboga por la libertad y que rechaza la autoridad. Pero, sobre todo, es una Madre que no es solo Madre, pues se rehúsa a ser anclada en esa única labor. Es así como Campobello logra

mostrar un relato alternativo de la Revolución, mostrando el quehacer de los silenciados en el discurso oficial: los que no iban a la guerra, los no-ciudadanos.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como objetivo el análisis de las narradoras de las novelas *Cartucho* y *Las manos de Mamá* de la autora Nellie Campobello, específicamente ahondar cómo desde la constitución de una perspectiva infantil se formula una determinada imagen de mundo. A partir de esto, se identificaron dos ejes centrales que configura esta narración: la representación de la violencia y la relación de la narradora con la figura de la Madre.

En el primer capítulo se analizó del contexto histórico de ambas obras: la Revolución Mexicana. De esta forma, se hizo un recorrido histórico de cómo se fueron dando los hechos en este acontecimiento histórico que duró más de diez años. Es así como se situó a ambas novelas en cada una de las etapas de la Revolución en donde estas transcurren. En el segundo capítulo se llevó a cabo un análisis de *Cartucho*, la primera novela de la autora. Este análisis se enfocó específicamente en la representación que hace la narradora de la violencia y la lucha del norte de la Revolución, desde la perspectiva infantil. Al final se realizó una comparación con *Las manos de Mamá* y las diferencias entre ambas obras al momento de representar la violencia de la Revolución. En el tercer capítulo se hizo un análisis enfocado en *Las manos de Mamá*, centrándose específicamente en la relación de la narradora con la figura de la Madre, y cómo esta influye en su narración. Para esto último se hizo un análisis exhaustivo de cómo se representa la figura materna y cómo esta es percibida por la narradora. Finalmente se estableció que la narración es doble, pues la narradora narra para y a través de la Madre, de manera que al hablar ella hace hablar a la progenitora y cuenta su historia, mientras que paralelamente articula un relato alternativo de la Revolución.

Para profundizar en estas conclusiones, podemos decir que el análisis de la violencia en *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, dan cuenta de una normalización de la violencia por parte de la narradora y de quienes la rodean. La personaje representa una realidad en donde la violencia llega a tal punto, que esta se vuelve parte del cotidiano de la familia y el pueblo. Esta brutalidad y degradación que trae la Revolución a estos pueblos del Norte de México, no solo se encuentra en el enfrentamiento armado, sino que afectan al día a día de las personas del pueblo; las mujeres, los ancianos, las niñas y los niños. Esta violencia que

se da en el espacio público se adentra al espacio privado afectando el cotidiano de estas personas, que sufren las consecuencias de la Revolución desde una perspectiva diferente a la bélica, tan mostrada por otras novelas de este acontecimiento histórico.

Cartucho, además de mostrar cómo viven la guerra todos ellos que no participan en el enfrentamiento armado, no deja de lado a los soldados. Campobello, dejando de lado a los grandes héroes y acontecimientos de la Revolución, hace un rescate de todos esos sujetos anónimos que lucharon en el acontecimiento histórico y murieron en el anonimato. En otras palabras, ella elige a sus propios héroes, les da un nombre y cuenta su historia. Es por esto que la narradora muestra un desfile de soldados que se dirigen siempre hacia la muerte.

Por otro lado, el análisis de la narradora de *Las manos de Mamá* y de la figura de la Madre, muestran de manera más profunda cuáles son las consecuencias de esa violencia provocada por la Revolución. La Madre está sola con sus hijos, ya que el padre muere en la guerra. Esto la deja a la deriva en un contexto que sólo le pone obstáculos: los balazos, los cadáveres y la falta de alimento son problemáticas con las que la Madre debe enfrentarse mientras intenta criar a sus hijos de la mejor manera con tal de que se vean afectados en los menos posible por esta violencia del entorno, que como ya dijimos anteriormente, está tan presente que llega a ser normal. Además de todo esto, la progenitora debe moverse junto a sus hijos de pueblo en pueblo hasta llegar a Chihuahua, en donde el panorama no es mejor. La Revolución, una vez institucionalizada, no mejora las condiciones para nadie.

Es así como ambas obras, cuentan una versión alternativa de la Revolución. Pero no solo eso, sino que lo hacen a través de una narradora que cuenta a través de su experiencia de infancia. Este es un relato que se caracteriza por un tiempo no lineal y fragmentario: son momentos, sensaciones, imágenes y viñetas, tal como suelen ser los recuerdos de los niños. Estas narradoras cuentan la historia de su Madre, y con eso, la historia de todas aquellas personas que vivieron la Revolución desde su cotidianidad, no luchando en los bandos, pero sí sufriendo las consecuencias de estos enfrentamientos. Es la historia de las mujeres que esperan a que vuelva su hijo o marido de la guerra, la historia de los niños que juegan a dispararse entre sí y la historia de todos esos pueblos de la sierra, que vieron su paz amenazada por la brutalidad de la Revolución.

Campobello crea estos relatos en respuesta a las autoridades de su época que denostaban al villismo, un movimiento que ella vivió y defendió hasta el fin de sus días. Ella elabora un relato contra hegemónico de la Revolución, pero no se dedica a enaltecer el lado de los bandos del Norte. Ella muestra esta realidad desde una postura desengañada, mostrando las falencias de todo este acontecimiento histórico cuyo resultado sólo causó más injusticia. Y esto lo hace desde un recuerdo de infancia, de una niña que observa con una supuesta inocencia y neutralidad, que relata lo que ve junto a su Madre.

Bibliografía

Primaria

Campobello, Nellie. “Cartucho”. *Obra Reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

_____. “Las Manos de Mamá”. *Obra Reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Secundaria

Avechuco, Daniel. “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en Cartucho, de Nellie Campobello”. *Literatura Mexicana*. XXVIII/1 (2017): 69-98.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Brading, D. A. “Introducción: La política nacionalista y la tradición populista”. *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana*. Brading, D. A., compilador. México: Fondo de Cultura, 1980.

Brenner, Anita. *La Revolución en blanco y negro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Cisterna, Natalia. *Entre la casa y la ciudad: la representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016.

Freud, Sigmund. “Sobre la sexualidad femenina (1931)”. *Obras Completas XXI*. Buenos aires: Amorrortu editores, 1992.

Irigaray, Luce. “El cuerpo a cuerpo con la madre”. *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza.. Otro modo de sentir*. Barcelona: Ediciones de los dones, 1985.

Katz, Fredrich. "Pancho Villa y la Revolución Mexicana". *Revista Mexicana de Sociología*. Apr. – Jun (1989): 87-113.

_____ "Pancho Villa, los movimientos campesinos y la reforma agraria en el norte de México". *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana*. Brading, D. A., compilador. México: Fondo de Cultura, 1980.

Knight, Alan. "Caudillos y campesinos en el México revolucionario, 1910-1917." *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana*. Brading, D. A., compilador. México: Fondo de Cultura, 1980.

Oyarzún, Kemy. "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: Las Manos de Mamá de Nellie Campobello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 43/44 (1996): 181-199.

Pratt, Mary Louise. "Mi cigarro, mi singer y la revolución mexicana: La danza ciudadana de Nellie Campobello". *Revista Iberoamericana*. LXX/206 (2004): 253-273.

Vanden Berghe, Kristine. "Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en Cartucho y Las manos de mamá de Nellie Campobello". *Literatura Mexicana*. XXI/2 (2010): 151-170.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. España: Paidós, 2008.