



# **BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
HISPÁNICA**

**TESIS**

**Los objetos del recuerdo en *Cartucho: Relatos de la lucha en el  
Norte de México* de Nelly Campobello**

**QUE PRESENTA  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA Y LINGÜÍSTICA HISPÁNICA:  
JUAN PABLO TORRES BARRERA**

**ASESORA:  
DRA. NANCY GRANADOS REYES**

**Febrero 2023**

A mi abuelo

Yeyo

## Índice

Introducción.....	4
<b>1.1 Antecedentes Históricos .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1.1 El Porfiriato .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1.2 Revolución Mexicana .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1.3 Novela de la Revolución .....</b>	<b>18</b>
<b>1.1.4 Novela Femenina .....</b>	<b>25</b>
<b>1.1.5 Novela Histórica.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2 Antecedentes críticos de la obra y la autora .....</b>	<b>31</b>
<b>1.2.1 Cartucho: deuda y memoria.....</b>	<b>32</b>
<b>1.2.2 Apuntes de Margo Glantz sobre Nellie Campobello .....</b>	<b>40</b>
<b>1.3 Semblanza Nellie Campobello .....</b>	<b>45</b>
<b>2. Espacio y experiencia en la literatura.....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 Espacialidad y relato .....</b>	<b>48</b>
<b>2.2 La dimensión espacial del relato.....</b>	<b>51</b>
<b>2.3 El espacio en la ficción.....</b>	<b>54</b>
<b>2.4 La poética del espacio .....</b>	<b>68</b>
<b>2.5 La experiencia .....</b>	<b>75</b>
<b>2.6 Ficciones fundacionales en México.....</b>	<b>79</b>
<b>2.7 Algunas ideas acerca del espacio en Anssi Passi .....</b>	<b>81</b>
<b>3. Análisis.....</b>	<b>87</b>
<b>3.1 “Él” .....</b>	<b>88</b>
<b>3.2 “Zafiro y Zequiél” .....</b>	<b>93</b>
<b>3.3 “Desde una ventana” .....</b>	<b>98</b>
<b>3.4 “Mugre” .....</b>	<b>104</b>
<b>3.5 “El general Rueda” .....</b>	<b>111</b>
<b>3.6 “Las tristezas de Peet”.....</b>	<b>118</b>
<b>3.7 “La muerte de Felipe Ángeles” .....</b>	<b>123</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>131</b>
<b>Trabajos citados.....</b>	<b>137</b>

## INTRODUCCIÓN

*Cartucho: Relatos de la lucha armada en el norte de México*, es el segundo libro publicado por Nelly Campobello (1986). La primera edición es de 1931, aunque le siguieron dos ediciones subsecuentes, la segunda se publica en 1945, en donde la tercera, de 1960, presenta cincuenta y seis relatos a diferencia de los treinta y tres de la primera edición. El libro presenta diversos episodios del día a día de los soldados villistas en su lucha armada en el norte de México, en particular en Parral Chihuahua. Los relatos son narrados por una niña que se enfoca en presentar un retrato de los soldados a través de temas como el poder, el amor, odio, traiciones, la guerra y la muerte; en resumen, narra la cotidianidad de la Revolución Mexicana enfocada desde el villismo, atendiendo a sus implicaciones políticas, militares y éticas.

Este trabajo busca desmontar la relación de dependencia entre los personajes y objetos del espacio y cómo estos determinan los vínculos afectivos, las posiciones sociales e incluso la vida y la muerte. En su conjunto atribuyen a modificar la percepción que tiene la narradora de su propio entorno, ya que cuando algún personaje muere o sale de escena los objetos o aquello que dejan tras su ausencia modifican el discurso, el recuerdo y la percepción de cotidianidad de la narradora. El contexto se ve modificado por la llegada de la División del Norte y las Fuerzas Federales, esta transición de sujetos es lo que modifica a Parral y a su vez a la protagonista, que lucha por acostumbrarse a esta realidad; de esta manera, la entrada de las diferentes facciones permite que los personajes sean retratados, porque es a través de su movilidad y su devenir lo que le permiten a la protagonista interactuar con ellos y a su ausencia.

La construcción del texto narrativo parte de la relación del mundo bélico con la protagonista de la obra, de esta manera representa aspectos de la vida real, como la psicología de los personajes, los cuales se comportan de acuerdo con los valores que encarnan. Luz Aurora Pimentel propone en *El espacio en la ficción* (2016) que describir es construir con palabras las cuales permiten analizar el mundo a través del espacio y el tiempo, y son estas unidades las que sostienen al relato, permitiéndole crear un mundo, un contexto, el cual se puede percibir a través de la protagonista y sus relaciones sociales, las cuales se orientan según el bando de los personajes retratados. Gracias a la niña-narradora y su relación con los personajes, pero en particular con sus objetos, podemos encontrar y articular los valores temáticos, ideológicos y simbólicos de los distintos retratos, dichas representaciones simbólicas permiten entender el contexto en el que se integra la obra y comprender cómo es el mundo ficcional propuesto por la autora.

El tiempo narrativo se fragmenta y se manifiesta a través de una misma constante: siempre se está en tiempo de guerra, las horas y los días son un formalismo los cuales recuerdan que los personajes por más que intenten ignorarlo están dentro de un conflicto bélico, muchas veces tienen que actuar a conciencia de los eventos a su alrededor. De esta manera, la narradora conoce diversos personajes con quienes establece una relación a través de la guerra; cada personaje marca un antes y un después dentro de la conciencia de la niña-narradora, la Revolución se manifiesta en el espacio como una constante que trae una marea de soldados; al salir del cuadro los personajes resignifican el espacio de la protagonista a través de los objetos que dejan con su partida, alterando la concepción que tiene la narradora de la vida y la muerte. Frente a este movimiento de soldados y personajes conocidos por la

protagonista ella puede tener una interacción con la Revolución Mexicana, dicha experiencia está velada por algún personaje que filtra lo que pasa afuera de su espacio íntimo.

El presente trabajo de investigación busca responder a: ¿cómo se configura el espacio dentro de la obra y cuál es su relación con los objetos, y cómo estos alteran la percepción de la protagonista dentro de *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello? Con el fin de analizar cómo ese espacio se configura y teje un vínculo con un acontecimiento histórico, además investigamos los temas que la niña explora, los cuales no son propios para su edad, pero que vive. El espacio lo amueblan los personajes, lugares y objetos, la temporalidad de estos determinan la vida de la protagonista y, por lo tanto, el espacio después de la ausencia de los personajes retratados. Estos cambios dentro de la conciencia de la narradora se presentan dentro de un contexto donde el lugar se ve modificado por el espacio, por los movimientos de los personajes y este espacio se ve marcado por la temporalidad en la que se desarrolla la obra.

Esta investigación tiene como objetivo general identificar cómo se configura el espacio y la narradora a través de los objetos que pueblan la obra, ya que uno se determina por el otro, este análisis se enfoca en la relación de interdependencia entre los tres elementos previamente mencionados, ya que los objetos muestran los cambios que padece el espacio y la niña se proyecta sobre estos cambios, su experiencia está atada con todo lo que sucede en la espacialidad de su entorno.

La temporalidad se inserta en la Revolución Mexicana, lo cual se comprueba a través del léxico propio de la época y del momento histórico que retrata; existe una conciencia colectiva la cual se manifiesta dentro de la temporalidad como este tiempo de guerra, en donde los personajes saben que están inscritos. El espacio, a través de la descripción, se altera

por el exterior y la presencia de los personajes. Estos factores modifican la cotidianidad de la narradora-protagonista la cual se adapta a vivir en tiempo de guerra. De igual manera se enfatiza en la concepción del espacio privado, ya que a través de la protagonista el lector accede a la cosmovisión que ella tiene de su entorno y por lo tanto de la obra y de la Revolución Mexicana.

De igual manera el proyecto se enfoca en tres objetivos específicos:

1. Analizar las distintas posturas sobre cómo funciona el espacio, la experiencia y los discursos identitarios bajo la percepción de distintos autores y aplicarlos a la obra.

2. Categorizar y analizar los siguientes relatos: “Él”, “Zafiro y Zequiél”, “Mugre”, “El general Rueda”, “Desde una ventana”, “Las tristezas del Peet” y “La muerte de Felipe Ángeles”.

3. Analizar cómo se configura el espacio vivido en la obra a través de los objetos, los personajes y los acontecimientos narrados dentro de los relatos y tomar como punto de referencia cómo la protagonista enuncia su vida, desde dónde lo dice y cómo le afecta.

Presentamos siete relatos seleccionados con los cuales se propone analizar el espacio y la temporalidad que se desarrollan en la diégesis de las viñetas. La presente selección permite entender cómo se construye la guerra y sus discursos identitarios, los cuales orientan y modifican el tiempo de guerra y a Parral, dichos cambios alteran la arquitectura de los relatos a través de la entrada y la salida de los distintos personajes que protagonizan la obra. El análisis no tiene como objeto de estudio la dualidad recuerdo-ficción ni trabaja el texto como un documento histórico.

Aunque la obra ha sido bastante estudiada, en gran parte de los trabajos, ensayos y artículos se centran en el recuerdo, en la memoria histórica y en la voz de aquellos héroes anónimos que pelearon en la Revolución. Esto genera un área de oportunidad la cual consiste en estudiar la espacialidad a través de los objetos y la experiencia que provoca la lucha armada al norte de México.

La metodología que se usa en este proyecto de investigación parte de los estudios espaciales de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* (2017) y *El espacio en la ficción* (2016). En cuanto a cómo afecta el espacio a la experiencia, partimos de las ideas de Yi-fu Tuan en *Place and Space* (2001). Sobre la configuración del espacio íntimo retomamos algunas nociones de Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (2020).

A partir de estas bases teóricas creamos un mapa que orienta los distintos análisis bajo una misma metodología. Para abordar cada relato se parte de un primer análisis de lectura, en donde se busca quiénes son los personajes o figuras que representan una unidad significativa, es decir que aporten algo más a la historia que su presencia. Después se analiza temporalmente y se responde a las preguntas: ¿qué pasa?, ¿quién narra? A partir de estas interrogantes se buscan cuántos espacios componen el relato y qué personajes, lugares y objetos amueblan dicho espacio. En este punto buscamos en la narración por un referente sensorial, ya sea un objeto, edificio, una calle, que ayude a encaminar y revelar los sentimientos de la narradora y el tema, estos a su vez presentan la descripción, porque solo a través de estos referentes es que se perciben los cambios en la narración y, por lo tanto, en los personajes.

En los relatos no hay una descripción detallada de los lugares ni una visión en conjunto, solo se nombra y se aísla el detalle, por lo tanto, los pocos objetos que componen

el inventario son claves para la descripción, pero sobre todo estos explican el tema y los sentimientos del texto. Por esta misma razón son muy importantes para entender el espacio todos aquellos nombres comunes como lo serían: sombreros, los 30-30, alguna plaza, etc. Pero los nombres propios son los que representan una carga semántica mayor, porque estos recuerdan al código cultural compartido. A partir de descubrir cuál es el sistema que organiza al texto, buscamos valores semánticos, es decir, que tengan un significado estos elementos en el texto. En ocasiones se consultan diccionarios de símbolos, ya que consideramos que en algunos relatos presentan elementos que son determinantes para crear la identidad de los personajes o de la historia misma y es imposible ignorar su carga simbólica; en otros buscamos las proyecciones de la narradora en el espacio, cuál es la ideología del texto y qué narrativa delimita al observador.

De igual manera nos apoyamos en la ilusión de referencialidad para descubrir cuál es el mundo cargado de sentido y qué actitudes toman los personajes ante éste. Siempre se parte de la idea que el espacio se construye alrededor de un personaje y, por lo tanto, tiene límites espaciotemporales subjetivos que restringen la narración y la delimitan.

A partir de estos elementos, giramos hacia la experiencia, nos movemos alrededor de los lugares presentados por la narración y así buscar qué valor se les otorga. De igual manera quiénes son los personajes que dentro de su papel de otro definen y delimitan el espacio. La mezcla de lugar y espacio se comprenden desde la experiencia y ésta construye la realidad y en su conjunto simbolizan el lugar. La experiencia determina el ser de los personajes, pero sobre todo a la narradora, la cual configura esta experiencia a través de los objetos tótem que invitan a recordar una realidad que ya no existe, provoca un espacio en movimiento y dependiendo de los recuerdos repulsión o atracción hacia los objetos, personajes y lugares.

Gracias a este esquema fuimos capaces de construir siete análisis que componen este proyecto de investigación.

Este trabajo se compone de tres capítulos y una conclusión. El primero expone los antecedentes históricos políticos, en donde se presenta un breve resumen del Porfiriato y la Revolución Mexicana. Lo acompañan algunas nociones acerca de la Novela de la Revolución Mexicana, Novela Femenina, Novela Histórica; seguidos de algunos antecedentes críticos de la obra y la autora. El segundo capítulo lo compone el Marco Teórico, en donde exponemos los principales autores y autoras en los que nos basamos para hablar del espacio, la experiencia y algunas ideas acerca de cómo las narrativas sirven para construir discursos identitarios. Finalmente, en el tercer capítulo presentamos los siete análisis.

## CAPÍTULO I

### **1.1 Antecedentes Históricos**

El siguiente apartado presenta un panorama histórico y literario en el que se desarrolla la obra. Aquí exponemos un resumen de cuáles fueron las causas que motivaron a al Porfirismo y a la Revolución Mexicana y lo que estos eventos implicaron para la sociedad. Para este apartado histórico retomamos lo propuesto por los autores Javier Garcíadiego, Sandra Kurtz y Elsa Speakman en la *Nueva historia general de México* (2010) del Colegio del México.

A continuación, presentamos un apartado dedicado a la Novela de la Revolución, en el cual detallamos los problemas que engloban a dicha corriente literaria, como lo son los derechos de autor, los géneros que se incorporan dentro del movimiento como el cuento, el teatro y, fundamentalmente, la novela. Aunque el término Novela de la Revolución engloba todos los textos literarios que recrean episodios o historias de dicho movimiento armado, ninguna de las obras encasilladas comparten un conjunto de cualidades estéticas. Para este apartado nos basamos en las ideas propuestas por Rafael Olea Franco, Flor E. Aguilera Navarrete y Anne M. McGee.

#### **1.1.1 El Porfiriato**

Los años de 1876 a 1911 en México corresponden al periodo conocido como el porfiriato, el cual empieza con el ascenso de Porfirio Díaz a la presidencia y termina con su salida del país treinta y cuatro años después.

Su gobierno inicia con un país debilitado por la guerra civil, acostumbrado al personalismo y al caciquismo, con una economía poco desarrollada y los caminos y mercados

están completamente fragmentados. A su vez hereda proyectos y leyes de corriente liberal, al igual que un anhelo de modernizar al país. Durante este periodo se favorece el desarrollo manufacturero, se mejoran las vías ferroviarias, los mercados, se embellecen las ciudades y multiplica la propiedad privada, se fomenta la educación de valores patrios. El gobierno de Díaz trae una estabilidad política, que México no conoce desde la independencia, gracias a esto crece la economía, se impulsa el sistema de salud y educación, aunque esto no significa que se disolvieran las desigualdades sociales (Kuntz y Speckman 487-488).

Tras su segundo levantamiento contra el gobierno constituido, Porfirio Díaz obtiene la presidencia vía las armas, la cual consigue a través de alianzas con generales y soldados que participaron en la Guerra de Reforma y en la invasión francesa. Después de obtener la victoria, convoca a elecciones, Díaz toma la presidencia provisional en febrero de 1877 y el 5 de mayo de 1878 asume la presidencia constitucional. Se compromete a convocar elecciones y no reelegirse, al igual de no intervenir en los asuntos internos de los estados y municipios. Tiene tolerancia con la iglesia sin romper aspectos fundamentales de las leyes de Reforma. Inicia una política de reconciliación con sus opositores políticos, conservadores y miembros de la iglesia, a los cuales integra dentro de su gobierno. Crea una estrategia para recompensar a los altos mandos del ejército, con la que entrega gobernaturas y cargos administrativos. Asume una dura política hacia todos los que quisieran levantarse en armas o desestabilizar al país.

En 1887 obtiene el reconocimiento oficial de Estados Unidos, lo que permite que dos empresas reciban concesiones para la construcción de ferrocarriles. Reanuda relaciones con Francia y Gran Bretaña, las cuales se encuentran rotas desde la Independencia. Establece instituciones bancarias. En 1887 el congreso de Jalisco propone su reelección como

presidente, por otros cuatro años. En 1890, el congreso federal devuelve al artículo 78 de la Constitución a su forma original, en la cual no se impedía la reelección. Así regresa al poder en 1884 y está en él hasta su penúltima reelección en 1894 (Kuntz y Speckman 488-491).

En su segundo mandato, el régimen se caracteriza por ser más autoritario, lo que desemboca en un conflicto con la élite regional, quienes quieren participar en el poder político. La Constitución de 1857 prescribe la división y la independencia de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial, otorgándole un peso menor al Ejecutivo, siendo el poder Legislativo el que más poder ejercía, Díaz designa a candidatos del congreso para que estos debiliten el poder Legislativo, ya que este interviene y estorba con el gobierno de Díaz, esto deriva en que los senadores y diputados se muevan entre los distintos poderes y se reelijan cuantas veces sea necesario, algunos alternan entre puestos más de diez ocasiones (Kuntz y Speckman 495-496).

Los principales contendientes de Porfirio Díaz son la oposición liberal, que no están de acuerdo con Díaz porque aquel no respeta los acuerdos de la Reforma. Algunos miembros de la iglesia, que se oponen al positivismo y al materialismo, se manifiestan por los malos tratos que reciben los trabajadores a manos de los hacendados. A estos se suman los levantamientos agrarios, los cuales piden autonomía política de las tierras comunales, rechazan las imposiciones autoritarias y el aumento de impuestos.

Frente a los reclamos pacíficos Porfirio Díaz se muestra cooperativo, pero ante las movilizaciones violentas es severo, fusila a dirigentes y encarcela a muchos participantes. A esto se suma que, en 1890, se vive una crisis económica, epidemias y condiciones climáticas que arruinaran las cosechas. Otro elemento que desestabiliza al gobierno de Díaz fue que, en las ciudades, los empleados y obreros se convierten en una poderosa fuerza, que pone en

evidencia la incapacidad del régimen para encontrar soluciones pacíficas a problemas aislados. Otro grave error dentro del régimen de Díaz es la falta de partidos políticos, esto ocasiona que en 1905 se funde el Partido Liberal Mexicano, que tiene como principales dirigentes a los hermanos Flores Magón, que desde el exilio profesan ideas anarquistas y proponen una reforma social. La aparición de grupos políticos independientes anuncia el principio del fin del porfirismo (Kuntz y Speckman 500-506).

### **1.1.2 Revolución Mexicana**

La Revolución Mexicana es un movimiento sociopolítico, el cual determina el rumbo del país durante todo el siglo XX. El movimiento se produce porque la sociedad mexicana está cansada del régimen porfirista, tampoco ayuda que el gobierno de Díaz es incapaz de lograr una transición política pacífica, durante las elecciones presidenciales de 1910. El porfirismo, además, no puede satisfacer las necesidades de la clase media y baja. A todo se suma que Porfirio Díaz dijo en 1908, en una entrevista con periodista estadounidense James Creelman, que ve con simpatía el surgimiento de partidos políticos y, además precisa, que no se postula para las siguientes elecciones. Este comentario abre la contienda política, donde se lanza a la candidatura el general Bernardo Reyes como candidato a vicepresidente; se forma el Partido Democrático en 1909; también surgen los antirreeleccionistas, encabezados por Francisco I. Madero, con la mayoría de sus partidarios pertenecientes a la clase media. Díaz elimina a la competencia, encarcela a Madero y se declara triunfador de la contienda por la presidencia (Garcíadiego y Kuntz 537).

Madero logra escapar de la cárcel, se refugia en San Antonio, Texas, donde promulga el 5 de octubre el Plan de San Luis y convoca a tomar las armas el 20 de noviembre de 1910. El movimiento de Madero no es atendido, porque la mayoría de la clase media no es muy útil para la lucha armada, pero en grupos populares de Chihuahua, Sonora, Durango, Guerrero y Morelos, se gestan movimientos armados en contra del ejército federal. La lucha concluye a mediados de mayo cuando los maderistas toman la plaza fronteriza de Ciudad Juárez. Esto es posible, gracias a que el movimiento deja de estar encabezado principalmente por la clase media y se convierte en un movimiento popular, del cual surgen líderes como Pascual Orozco, Francisco Villa, y Emiliano Zapata. Madero ni las autoridades porfiristas, ven con simpatía la participación popular (Garcíadiego y Kuntz 538-540).

En los Acuerdos de Ciudad Juárez, firmados el 21 de mayo de 1911, se pacta el fin de la lucha armada, y la dimisión de Porfirio Díaz, como titular del Ejecutivo. El nuevo presidente es el secretario de relaciones exteriores, Francisco León de Barra, a quien le es encargado de organizar unas nuevas elecciones dentro de seis meses. Madero cambia el nombre de su partido a Partido Constitucionalista Progresista y gana las elecciones. Pascual Orozco ni Emiliano Zapata, están de acuerdo con los gobiernos de León de Barra, ni con el de Madero, el gobierno de éste empieza en 1911 y termina en 1913. Su gestión presidencial es complicada e imperfecta, aunque incluye en su gabinete hombres de posición social inferior al gabinete de Porfirio Díaz, pero inexpertos, también permite la libertad de prensa. Los hacendados piden poder político y lo ganan las clases populares (Garcíadiego y Kuntz 540-542).

El gobierno de Madero se enfrenta a cuatro rebeliones. La Reyista a finales de 1911 en noroeste del país. La rebelión de Félix Díaz, sobrino de Porfirio, se desarrolla en Veracruz,

pero fracasa y sus líderes son encarcelados; estas dos rebeliones son encabezadas por la elite, que no está de acuerdo con el gobierno de Madero. Pascual Orozco y Emiliano Zapata encabezan las rebeliones populares, en la que los zapatistas son los primeros en rebelarse, quieren que les devuelvan las tierras usurpadas, en el centro-sur del país. Los zapatistas formalizan su lucha en el Plan de Ayala a finales de 1911. Orozco toma las armas contra Madero en 1912, con el Plan de la Empacadora. No están satisfechos con las retribuciones recibidas por su participación en contra del porfirismo. En 1912 Madero designa a Victoriano Huerta al frente de la campaña y vence a Orozco (Garcíadiego y Kuntz 543).

Huerta asume el mando del cuartelazo en febrero de 1913 y derroca a Madero. El movimiento es organizado por Bernardo Reyes y Félix Díaz, el primero muere al intentar tomar Palacio Nacional. Díaz, Huerta, y el embajador de Estados Unidos, Henry Lane Wilson, se unen para formar una alianza con la intención de devolver la paz al país. El asesinato de Madero y Pino Suarez es frente a la Penitenciaría de la Ciudad de México, el 22 de febrero de 1913. Huerta asume la presidencia y planea unas nuevas elecciones en las que sale victorioso Félix Díaz. Huerta cuenta con el apoyo de Estados Unidos y el de los conservadores mexicanos. Villa y Zapata se oponen al gobierno de Huerta (Garcíadiego y Kuntz 546-547).

La lucha Constitucionalista es la rebelión en el norte del país en contra de Huerta. Tiene tres escenarios principales: Chihuahua, encabezado por Francisco Villa; Sonora, a manos de Álvaro Obregón, Benjamín Hill y Adolfo de la Huerta, después le entregan el poder absoluto a Obregón; Coahuila, a cargo de Venustiano Carranza. También hay una respuesta armada de los zapatistas ocupando el centro-sur del país. Este levantamiento armado dura de 1913 a 1914. Entre marzo y abril de 1914 se movilizan los ejércitos hacia el centro del país, para

tomar Palacio Nacional y así expulsar a Huerta. El presidente no puede hacer frente a los movimientos armados, sus soldados están cansados, pospone nuevas elecciones, de esta manera rompe relaciones con Félix Díaz, poco después Huerta se promulga ganador de las elecciones y en 1914 deja de pagar la deuda externa. Todos estos factores debilitan el gobierno de Huerta. La guerra contra el presidente lastima al país, la agricultura y las ganaderías casi desaparecen y, además, se devalúa la moneda (Garcidiego y Kuntz 548-555).

Se firma el Acuerdo de Teoloyucan el 13 de agosto después de vencer a Huerta. Se pacta que los ejércitos rebeldes se unan al gobierno, acuerdo que Venustiano Carranza no respeta, además varias facciones rebeldes están divididas, como el Ejército Constitucionalista y División del Norte. Carranza convoca el Pacto de Torreón para hacer las paces entre las facciones, Villa decide no ir y los zapatistas no son convocados. Se trasladan a Aguascalientes, territorio de Villa, y ahí sí son invitados los zapatistas y se pide que Huerta deje el gobierno. Este sin otra opción abandona la Ciudad de México y se traslada a Veracruz. Villa ocupa la Ciudad de México, donde se reúne con Emiliano Zapata. Las dos divisiones firman el Pacto de Xochimilco, en el cual se acepta el Plan de Ayala. Aunque la alianza es débil, a esto se suma que hay escasez de armas y el ejército constitucionalista vence al villismo. En 1915 el gobierno de Estados Unidos le otorga el reconocimiento diplomático a Venustiano Carranza. En 1917 junto con la nueva constitución el gobierno de Carranza inicia el estado post revolucionario. Además, logra controlar los ejércitos rebeldes. Chaves García muere en 1918; Zapata es víctima de una emboscada en 1919; Fusilan a Félix Díaz, Aureliano Blanquet y a Felipe Ángeles. En 1920, con el apoyo de Estados Unidos, Álvaro Obregón

gana la presidencia, con su victoria pone fin a la lucha armada (Garciadiego y Kuntz 556-567).

### 1.1.3 Novela de la Revolución

El término *novela de la Revolución* es la categoría en la que se han encasillado varias obras que abordan temas y conflictos inspirados por dicho movimiento, aunque no existe una norma o conjunto de cualidades estéticas que predominen en cada uno de los textos. Rafael Olea Franco en “La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura” (2012) sugiere que gran parte de la literatura del siglo XX en México está marcada por lo que se denomina *novela de la Revolución Mexicana*, cuyo término se consolida en 1960 con la aparición de los dos volúmenes de la antología *La novela de la Revolución Mexicana* producto de Berta Gamboa y Antonio Castro Leal. El término surge a mediados de los años veinte y tiene su cima en 1960 con la publicación de *La novela de la Revolución* de Antonio Magaña Esquivel, siendo ésta la primera obra que estudia de manera global el movimiento, incluyendo sus antecedentes (Olea 479-480). Castro Leal modifica la primera lista de autores y obras, pero decide agregar obras extranjeras, de igual manera ajusta los años de producción narrativa a 1915-1945. Los autores del primer volumen son: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Agustín Vera y Nellie Campobello. El segundo volumen está integrado por: José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Francisco L. Urquiza, José Mancisidor, Rafel F. Muñoz, Mauricio Magdaleno y Miguel N. Lira (Olea 480-481).

De acuerdo con Rafael Olea, Castro Leal define a *La novela de la Revolución* como un conjunto de obras de extensión mayor que el cuento largo, inspiradas en acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajo la Revolución Maderista de 1910 y la cual termina con la muerte de Venustiano Carranza de 1920. Aunque esta definición

se basa en una clasificación temática y no atiende a la forma. De hecho, Olea considera que las obras etiquetadas bajo la categoría de *Novela de la Revolución* no poseen rasgos estructurales y formales compartidos (Olea 481-482).

Esta primera compilación es muy arbitraria, según la investigación de Olea, Castro Leal no incluye ciertos autores por temas de derechos de autor. Un segundo problema es que divide las obras en cuatro rubros: novelas de esencia épica, novela de afirmación nacionalista, novela de cuadros y visiones episódicas y novela de reflejos autobiográficos. Esta es una taxonomía insostenible, ya que no tiene rasgos clasificatorios uniformes y excluyentes, además no impide que una obra esté en más de una categoría (Olea 483). El tercer elemento que cuestiona Olea es que considera que Castro se inclina en llamar novela a textos autobiográficos, como *Cartucho* de Nellie Campobello, el cual se compone de “estampas que de ningún modo tienen la pretensión de forjar una continuidad argumental” (Olea 485). Pero tal vez el elemento más característico es que Castro Leal excluye al cuento. Luis Leal crea una antología llamada *Cuento de la Revolución* de 1976, los textos reunidos se caracterizan por romper con los modelos del realismo finisecular como del modernismo; el relato de la Revolución pinta penalidades, sacrificios y angustias del pueblo mexicano, producto del caos social. La mayoría de los cuentos reunidos tienen un valor testimonial que los une. Aunque Luis Leal considera que el cuento de la Revolución presenta un lenguaje renovado, junto con una nueva técnica y un nuevo ritmo. Se caracteriza por tener un ambiente nacional, sus héroes son soldados y sus temas son la lucha armada. En su forma más simple pueden narrar un episodio o anécdota, pero en su forma más compleja desarrolla temas psicológicos y crítica social.

Flor E. Aguilera Navarrete en “La narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia” (2016), propone que la narrativa de la Revolución se desarrolló bajo ciertas ideologías por lo que es común que se aborden bajo un contexto político o momento histórico determinado, dejando afuera del debate los temas literarios; la discusión se enfoca sobre el triunfo o fracaso del movimiento armado. Considera que los textos literarios de la Revolución deben ser abordados como discursos historiográficos ficcionales, como textos referenciales, con un contexto histórico, que se oponga a la historia oficial, pero al enunciarse desde un espacio literario, no dejan de ser artificios de ficción; así, los textos deben estudiarse no como datos históricos sino como hechos estéticos-literarios (Aguilera 91-92).

Dichos textos se componen de un efecto de realidad fuerte, por esto es común que se lean como historia real y no ficticia. La autora propone que esto es un efecto ilusorio, ya que realmente se componen de una realidad simbólica construida a partir de la imaginación, con figuras y artilugios literarios, que sustituyen los datos de archivo. Una de las principales causas para no tomar estos textos como documentos históricos, es que muchas obras se escriben desde la memoria y una vez terminada la Revolución. Aunque, no por esto se debe cancelar las obras ya que son la representación de un momento sociocultural de trascendencia, retratan simbólicamente la realidad mexicana bajo un esquema ideológico y literario específico de este movimiento “encontramos un ámbito o contexto social abocado a las cuestiones políticas de la Revolución, así como a la situación de injusticia social en México, pero desde una peculiar perspectiva: la violencia” (Aguilera 92).

Los escritores de la Revolución evidencian la violencia, no solo por el fracaso del movimiento armado, sino que también intentan definir qué es la mexicanidad, bajo las circunstancias de guerra, pobreza e inseguridad dentro de la sociedad. La literatura sirve

como herramienta para reconocer a la otredad, estar consciente de su marginalidad, de aquellos explotados en las haciendas y endeudados en las tiendas de raya; es decir, se reconoce esta otredad desde la violencia, ésta es la originalidad de las obras revolucionarias. Cada autor es una visión desde la cual se inscribe bajo sus propias inclinaciones políticas, experiencias con determinados generales, manifiestan su interpretación de la situación social, ofrecen una crítica personal al movimiento, sin que sus obras caigan en un panfleto político. No discuten posturas políticas, sino que juzgan el modo de actuar de todos aquellos que participaron en el movimiento armado, atacan sus motivaciones, intereses, su ignorancia en los ideales de la lucha, su nula postura ideológica y la violencia con la que actuaron. El antihéroe es quien se retrata (Aguilera 93-94).

Aguilera Navarrete propone que muchas obras se insertan bajo la categoría de Narrativa de la Revolución incluyendo obras como *La bola* de Emilio Rabasa, que antecede a la Revolución; a escritores como Juan Rulfo, Rosario Castellanos y Jorge Ibarguengoitia, pero ella señala que solo los escritores que sufrieron la Revolución son aquellos que deben insertarse en esta misma categoría, cita a Antonio Mogaña Esquivel para decir que los escritores deberían hablar de lo vivido, de lo presenciado (ctd Aguilera 94). Por esta misma razón, algunos de los escritores que desempeñan el papel de testigos, observan todos los detalles de los héroes anónimos, soldaderas e infantes involucrados. Narran desde la perspectiva del desposeído (Aguilera 94-95).

De acuerdo con lo dicho con anterioridad, la Narrativa de la Revolución abarca de 1915-1916 hasta mediados de los años cuarenta, los cuales se basan en acciones militares, eventos populares, cambios políticos-sociales que trajo consigo el movimiento armado. La obra que abre el movimiento es *Los de abajo* de Mario Azuela y lo cierra Juan Rulfo. Aunque Aguilar

Navarrete no considera que Rulfo entre, ya que sus intenciones literarias no empatan con los escritores de la Revolución. Además, Juan Rulfo innova en técnicas, mientras que los autores del movimiento escriben en parámetros y técnicas tradicionales o clásicas; buscan en la literatura un medio para trascender a una realidad social digna. Se destacan por tener una conciencia social política, con intereses socialistas; retratan una objetiva visión del mundo exterior, miran el pueblo fuera del afán costumbrista o folclórico del porfiriato, sino desde una denuncia social, constatan la violencia de un pueblo explotado (Aguilera 95).

En la narrativa de la revolución predominan la novela y el cuento, aunque se trabajó el teatro y un poco menos la poesía. Flor E. Aguilera toma a partir de la antología de Del Campo, que en total se inscriben 150 autores, los cuales van desde militares hasta intelectuales. Son un grupo fragmentado debido a la inestabilidad política, algunos autores se exilian lo que dificulta el intercambio de ideas entre los integrantes del movimiento. Lo que sí resalta, es que muchos autores rompen con las fronteras de los géneros, toman recursos discursivos de otras formas, lo que les otorga un estilo propio que se aleja del cuadro de costumbres decimonónico, todo con el fin de acercarse más a la realidad, por esto cuesta trabajo identificar un estilo que predomine en todas las obras, como *Cartucho*, en donde aparecen personajes aislados, narraciones lineales y fragmentadas de testimonios revolucionarios, pero presenta una reflexión sobre quién es la otredad y también busca retratar una nueva identidad nacional; además las obras tienen un lenguaje que se ajusta a los personajes y determinan su carácter (Aguilera 96-97).

Anne M. McGee en su tesis doctoral: *From Tomóchic to Las Jornadas Villistas: Literary and Cultural Regionalism in Northern Mexico* (2008), particularmente en el apartado *Una novela de la Revolución or its regional inversion*, propone que la mayoría de los textos que

se clasifican como Novela de la Revolución se producen cuando se termina el conflicto armado, y la nación, pero en particular la clase alta, entra en una guerra cultural en la que se debate el legado y el significado de la Revolución. La novela es, de todas las formas, la que tiene un rol fundamental como un espacio en donde se presentan bajo una narrativa directa y realista las distintas ideologías políticas (McGee 90).

Por lo tanto, todos los textos literarios determinan, en gran medida, cómo es vista y entendida la muerte del movimiento armado. Retratan tanto a los soldados comunes y los grandes personajes que fueron un factor determinante en la lucha armada, bajo un estilo simple que es accesible para la población culta o alfabetizada; muchos de estos textos son de corte popular y poco a poco se abren paso dentro del mercado, los historiadores y la propaganda estatal producen la versión oficial de los acontecimientos armados; ésta condición es única dentro del movimiento y le otorga una característica especial, debido a que en el mismo momento se construyen dos discursos que se oponen o confirman los eventos, incluso las versiones populares se oponen a la versión del estado mucho antes de que se convirtiera en un discurso oficial. De igual manera la producción de tantos discursos ayuda a influenciar y reforzar la consolidación de la Revolución (McGee 91).

Aunque el movimiento literario, como género, es extremadamente diverso, los textos, en particular la novela, tienen una característica en común: todos transcurren dentro escenarios mexicanos, que buscan explicar la tragedia del movimiento armado, mientras es interpretado como un proyecto nacional; por lo tanto, la novela de la Revolución presenta una mirada nacional. McGee expone que para entender el papel que desempeña el movimiento literario se es necesario hablar de vanguardia, la novela de la Revolución enfatiza el uso del artículo definido “la”, que se coloca antes del sustantivo para determinar el sentido general, esto

combinado con que el sustantivo “Revolución” está escrito en mayúsculas, determinan que este movimiento literario debe ser tratado como un fenómeno nacional (McGee 92).

Sin embargo, el foco de las obras se concentra en un grupo o en un héroe, el alcance de la novela es nacional, y busca definir e inspirar un nuevo proyecto revolucionario nacional, que todavía está en formación. Es este proyecto lo que delimita a la novela de la Revolución como un género y no su estructura. McGee propone que los trabajos literarios tienen el mismo propósito que las *Cartas de relación* de Hernán Cortés. Es decir que los dos textos sirven para crear los mitos fundacionales que justifican los conflictos, pero no deja de pintar ni definir una violenta y brutal historia en la que se construye el nuevo estado revolucionario. El movimiento literario justifica la creciente centralización de un país que busca la urbanidad, y por lo tanto la consecuente destrucción de las identidades regionales que estorban a los propósitos progresistas de la Revolución. Grupos como los Villistas son el mejor ejemplo, ya que son representados como los grandes héroes, como los fuertes guerreros, pero al final son vistos como bárbaros que se salen a pelear en grandes épicas, imputados por un mítico deseo de victoria. Los villistas son el ejemplo de lo que se tuvo que hacer para que la Revolución se consumara, son parte de la historia, y por lo tanto del pasado, pero no forman parte del nuevo y presente estado revolucionario. Otro ejemplo es la figura del mestizo, aquella figura que el centro coloca como la otredad, un grupo alterno, funge como aquella pieza mítica que le colocan el papel del indio, para así justificar su exterminación en aras del bien común, de los intereses e ideales revolucionarios; de esta manera el movimiento literario sirve para fundamentar el mito de la Revolución Mexicana (McGee 93-94).

La excepción a la regla, de acuerdo con McGee, es *Cartucho*, considera que la obra puede leerse como un ejemplo de resistencia literaria, ya que se escribe para combatir la ideología

nacional en su proceso de convertirse en la verdad histórica, es una arma que denuncia que el mito en cual se basa la Revolución, en realidad está fundamentado en un autoritarismo, y busca que la población se dé cuenta que la narrativa y el discurso de la Revolución están pervertidos, Campobello presenta una invención regional de la Novela de la Revolución, en donde coloca la *patria chica* y el regionalismo, como el espacio periférico que se opone al centro. La obra se contrapone al discurso estatal de los gobiernos postrevolucionarios que intentaron integrar a todos los subalternos, muchas veces referidos y retratados como los otros, dentro del discurso nacional (McGee 98).

#### **1.1.4 Novela Femenina**

De acuerdo con Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea* (1988) muchas de las narraciones en primera persona en donde la protagonista es mujer se produce una emancipación, en la cual la estructura se convierte en una reflexión sobre la propia identidad. Ciplijauskaitė considera que la narración en primera persona del singular es una característica dentro de las obras escritas por mujeres, en un principio limitada a cartas y memorias. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la escritura femenina se adopta a modos del uso corriente y procura tener un estilo original. Esto se debe a que escribir ya representaba un logro en aquella época, aunque se sometían a cánones y formas masculinas. En el siglo XIX la escritura femenina es una liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo, la escritura era una forma de conseguir control sobre asuntos de la vida cotidiana. En otras palabras, Ciplijauskaitė propone que la escritura femenina ha pasado por diversas etapas, desde el grito histórico, al susurro, la protesta y la expresión de quien ha conseguido derechos de ciudadanía (Ciplijauskaitė 13-14).

El *yo* aparece en la ficción como narrador en el siglo XX, de acuerdo con la autora, las voces femeninas que toman el *yo*, no solo se limitan a contar un relato, sino que además elaboran un artificio delimitado que tiene como propósito hablar concretamente como mujer. La primera persona es un modo para la indagación psicológica. Es la reacción a la represión social de los tiempos pasados y una llave para el autoconocimiento. En el siglo XX también se empiezan a romper los modelos sintácticos y léxicos masculinos, la nueva novela femenina busca identidad, descarta el procedimiento ordenado, rompe con lo lineal, favorece la ambigüedad, desaparece el enfoque extradiegético en favor de la vivencia subjetiva (Ciplijauskaité 17-18).

La autora enfatiza que la autobiografía tiene varias dimensiones locutorias: autodescubrimiento, corrección o destrucción del *yo* concebido desde el exterior. Retoma de Philippe Lejeune que el texto autobiográfico reproduce una trama del subconsciente, pero configurado desde el deseo de representar, es decir, de crear un modelo. El texto busca ordenar la vida y revelar lo más profundo del *yo*. La primera persona permite transmitir una vida inmediata de lo que está ocurriendo, o también crear una relación retrospectiva, que implica una superposición temporal y una acumulación intensificada de significado. El narrador en primera persona puede representar diversos usos: un *yo* extradiegético, un observador objetivo; un *yo* retórico que observa y actúa; finalmente un último *yo* en donde interpreta, observa y actúa siempre desde su propia subjetividad (Ciplijauskaité 18-19).

Lo que genera es que la novela femenina con tintes autobiográficos se convierta en un devenir de conciencia, acercando este tipo de textos a un realismo social de estructura libre, es decir que no sigue las marcas rígidas implementadas por el discurso literario masculino (Ciplijauskaité 30). La autora lo define como: novela de conciencia. Este tipo de

obras las protagonistas intentan *responder quién he sido y al quién seré*. Es un revelar el pasado desde el presente a través de la yuxtaposición de experiencias, las cuales se registran por su significado y no en orden en que se produjeron (Ciplijauskaité 34-35). Este tipo de escritura tiene testimonio, realismo, crítica social, y la trama suele apoyarse bajo un contexto histórico definido, pero lo incorporan a través de la subjetividad de la protagonista (Ciplijauskaité 36).

Ciplijauskaité considera que muchas novelas del siglo XX presentan el paso de niña a mujer, que suele ser marcado por la adquisición de recuerdos significativos, es un mirar al pasado desde los ojos de la inocencia. La sensación de tiempo se desliga de la acción y se vincula a la emoción, es decir que favorece un tiempo personal sobre uno racional progresista, de esta manera la memoria como crónica se transforma en memoria analítica (Ciplijauskaité 38-39). Propone que las novelas de fundación se concentran en la infancia o en la adolescencia. La niña queda marcada por el ambiente de estas experiencias, pero no quiere decir que la obra retrate en orden cronológico la infancia de la protagonista (Ciplijauskaité 41-42).

### **1.1.5 Novela Histórica**

“En apuntes para una definición de la novela histórica” (1995), Kurt Spang propone diferenciar novela histórica de la autobiografía, las memorias y de la crónica. Considera que la autobiografía gira alrededor de una persona y se centra en su vida, destacando sus vivencias como individuo; las memorias resaltan el espacio, el entorno y la vida pública (Spang 66-67); finalmente considera que la crónica, al ser un género historiográfico, presenta un orden

cronológico, se limita a un espacio temporal, un ámbito social reducido y determinado, su función es documentar, recordar hechos o hazañas (Spang 69). Spang propone que los textos históricos tienen como común denominador re-vivir el pasado, recordar mentalidades, problemas, alimentar la memoria y crear una conciencia histórica (Spang 72-73).

En cuanto a la novela histórica propone que, por su naturaleza híbrida, plantea un problema, ya que no es historiografía, ni una novela pura, es “un hiato entre ficción e historia” (Spang 85). El autor considera que los ingredientes imaginarios se mezclan con los reales, lo que dificulta su recepción. Tiene una perspectiva determinada, en primer lugar, se adapta a una mirada sobre la época novelada; en un segundo plano, es estrictamente ordenada, es decir que los hechos se establecen mediante recursos estilísticos literarios; el tercer elemento que destaca es que el autor escribe para un público determinado (Spang 85).

Spang, propone que hay dos tipos de novela histórica: una ilusionista y otra antiilusionista; por ilusionista entiende, bajo el teatro aristotélico, que su interés es el de crear la ilusión de realidad y captar la atención del receptor dejándose llevar por la problemática de la obra y sus figuras. Antiilusionista insiste en el carácter ficticio del drama y la representación (Spang 86-87).

La novela histórica ilusionista destaca por su afán de autenticidad y veracidad en lo narrado. Este afán impregna la estructura narrativa que genera la sensación de estar ante una representación auténtica del acontecer histórico. El autor genera un artificio para hacer coincidir la historia y la ficción, para esto el autor puede introducir pruebas de su veracidad. También considera que, en este tipo de obras, el narrador y la historia sostienen un diálogo, lo que le otorga a la historia coherencia y entidad, pero al narrador le sirve para tomar postura y juzgar a las circunstancias y sus participantes (Spang 88-89). En este tipo de obras, los

personajes son el motor de la historia, se acentúan aspectos personales explicando el desarrollo histórico, es decir lo que genera el cambio histórico no son las colectividades, sino los individuos, los autores profundizan sobre la psicología y las motivaciones de sus principales participantes. De igual manera, la novela ilusionista presenta una tajante diferencia entre buenos y malos (Spang 92). Manifiestan una estructura lógica y todos los conflictos se solucionan; se narran desde una perspectiva como si no se supieran las consecuencias de los hechos. De igual manera, retratan grandes elementos simbólicos, la naturaleza es un reflejo de las emociones de los personajes (Spang 94-95). Este tipo de novelas son clásicas del siglo XIX, el mejor ejemplo sería *Guerra y Paz*.

La novela antilusionista, por otro lado, se opone a la novela ilusionista. El autor formula que en este tipo de obras el escritor considera al acontecer histórico como algo secundario, en cambio selecciona, ordena e interpreta los acontecimientos inconexos, a través de procedimientos narrativos ficcionalizados para que estos adquieran un carácter modificable. Su principal función es presentar un mundo ficticio y de forma paralela presenta la historia. Se deja de lado la objetividad y se acentúa la subjetividad del narrador, el cual se presenta como un observador distanciado. Rechaza la ilusión de autenticidad y la totalidad del contenido presentado; introduce recursos para señalar la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos. La historia narrada deja de ser un flujo continuo y se convierte en una historia fragmentada donde sus piezas tienen una cohesión precaria, los episodios se yuxtaponen antes de relacionarse, son instantáneas independientes (Spang 95-96). Para resumir, estas obras se concentran en la cotidianidad, en la intrahistoria, se concentran en lo colectivo, su narrador se ve superado por las situaciones y muchas veces es

incapaz de explicarlas; se aleja de figuras buenas y malas, solo enfatiza en el lado humano. Su carácter fragmentario está diseñado para romper el fluir del tiempo (Spang 97-98).

El autor señala que ninguna novela histórica corresponde exactamente a uno de estos esquemas. Los autores toman recursos de los dos tipos de novela histórica. Aunque la novela ilusionista corresponde más al siglo XIX y la novela antiilusionista corresponde a obras del siglo XX (Spang 99).

Biruté Ciplijauskaitė propone que la novela histórica es un género en que han sobresalido muchas escritoras. Ciplijauskaitė considera que las escritoras toman este género para expresar que las mujeres ocupan un lugar en la sociedad, aunque pasara desapercibida, y manifiestan una vida propia. El propósito de estas obras es aclarar y rectificar. La novela histórica femenina estudia las motivaciones de la poca visibilidad y del enfoque unilateral de la mujer. Representa exponer la historia incluyendo el punto de vista femenino. Todo esto a través de un complejo yo, que permite comprender sus intenciones, acciones y actitudes (Ciplijauskaitė 123-124). Al igual que Kurt Spang Biruté formula que estas novelas no concentran su atención en grandes acontecimientos, sino en la intrahistoria, es decir, la vida y ambiente de la sociedad. Son cuadros de movimiento y motivaciones interiores. Se presta más atención a las figuras marginales, al subconsciente colectivo: este interés por lo colectivo no se basa en un personaje principal, sino se desarrolla a basa de protagonistas múltiples. Se da un enfoque diferente a la feminidad, añadiéndole independencia (Ciplijauskaitė 127-128). Ciplijauskaitė señala que muchas de las novelas históricas rechazan la historia oficial, con un poco de ironía; favorecen una crónica personal, enfatizando la leyenda creada y que sigue viva en la memoria colectiva del pueblo (Ciplijauskaitė 150). Para concluir, Ciplijauskaitė propone que la novela renuncia a la trama que cuenta acontecimientos, el énfasis recae sobre

hacer sentir el mensaje y reaccionar frente a él (Ciplijauskaité 206). Además, favorece la preferencia por los interiores, ya que los personajes femeninos buscan una casa donde refugiarse (Ciplijauskaité 210).

## **1.2 Antecedentes críticos de la obra y la autora**

En esta sección nos concentramos en exponer algunas investigaciones sobre Nellie Campobello y *Cartucho*, se tocan temas como la memoria, la historia, la estructura de las frases, la importancia de los personajes y el cruce entre lo personal y lo histórico.

De igual manera, retomamos la importancia de Francisco Villa en la obra y lo que significa que Campobello fue una de las primeras personas en defender el caudillo del norte. Siguiendo esta misma línea, recuperamos lo que significa el papel del soldado promedio, o que pertenece al pueblo, sobre los discursos oficiales que privilegian a las grandes figuras.

Dedicamos una sección a las ideas expuestas por Margo Glantz entorno a *Cartucho* y a su autora, en las cuales habla de lo que significa que una mujer narre la Revolución Mexicana, que la protagonista sea una niña y la voz femenina que emerge dentro del movimiento principalmente masculino, por mencionar algunos.

Algunos puntos expuestos por Margo Glantz son los que utilizamos para los análisis en el tercer capítulo. Algunas de las nociones que retomamos son las que los relatos son pequeños epitafios, que los objetos que acompañan a los personajes determinan la moral del actor retratado, entre otros.

Para cerrar este capítulo exponemos una breve semblanza de Nellie Campobello, en la que abordamos no solo su carrera literaria, también su vida como bailarina profesional y el secuestro al final de su existencia.

### **1.2.1 Cartucho: deuda y memoria**

Este texto se encuentra como prólogo de *Cartucho: relatos de la lucha armada en el norte de México* (2018), el cual ofrece un antecedente de cómo Jorge Aguilar Mora, autor del prólogo, considera la obra y profundiza la relación que tiene con la memoria y la historia, habla de la relación de *Cartucho* y con otros libros como *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, pero solo se recupera el énfasis que el autor hace sobre *Cartucho*.

El autor define la obra como “ese tratado constante de las palabras con el silencio; ese parentesco de acción con el silencio, con la brevedad irónica, tierna, de frases elípticas y breves ... (Aguilar,10). Agrega que la obra presenta la fragmentación de la historia, se esparcen imágenes que conectan un conjunto de palabras, las cuales se retratan a través de la contemplación materna de la lucha villista. El autor considera que Campobello se aproxima a los acontecimientos de la Revolución a través de su memoria, no de la descripción de batallas, posiciones políticas, ni a través de testimonios de guerra, escribe sobre los momentos olvidados de la revolución (Aguilar 12).

*Cartucho*: “presenta la tensión, que produce el cruce de lo personal con lo histórico. . . interviene de manera prodigiosa, conceptual y estilísticamente todos los lugares comunes de la literatura mexicana” (Aguilar 13). El autor señala que la literatura de la revolución mexicana y el género que este representa generan un conflicto, porque muestra una relación problemática entre el discurso autobiográfico, histórico, literario, el discurso individual y

colectivo, y sobre todo la relevancia de la imaginación en la verosimilitud de la historia (Aguilar 15). Lo que lleva a definirla obra como un “discurso histórico literario, donde se funde la autobiografía, el conocimiento popular, la transparencia literaria y la crónica familiar” (Aguilar 15).

*Cartucho*, muestra la plenitud de partes que pueden ser autosuficientes, buscaba entregarse a los afectos de una niña y los recuerdos de una madre, así los personajes que pasan por la narración, nunca se detienen, siempre están buscando su destino. El autor sugiere que los personajes están marcados por una descripción breve, es decir veloz e intensa, que muestran un pincelazo de lo que fueron (Aguilar 18).

Los relatos son la experiencia real de una niña con la muerte, donde no ha interiorizado ninguna moral, muestra una visión directa y objetiva de una niña, la cual reta al autoritarismo de los adultos. El autor hace hincapié que, a través de la niña, y protagonista de la obra, se puede ver que la muerte tiene dos caras: una material, brutal, impersonal; y otra ideal, espiritual. Los cadáveres se vuelven los juguetes y los personajes vivos dentro de la obra futuros muertos (Aguilar 20-22). Aguilar Mora señala que *Cartucho* se hizo con premeditación de un “rescate a la autenticidad, y a lo inmediato de los recuerdos” (Aguilar 23), los cuales se trasladan a la percepción de una niña. Vuelve a todos los personajes trágicos, los fusilados que se presentan en la obra, aceptan su destino, pero sin dejar de ser personas anónimas, que introducen la “seriedad del destino (Aguilar 25). Las personas ejercen su dignidad humana, asumiendo la responsabilidad de su tiempo, en su vida privada como social.

Aguilar Mora señala que Nellie Campobello muestra las pasiones de una vida personal en el presente de la historia, son las leyendas y cuentos verdaderos los que le darán forma a

la historia como algo más allá de lo verdadero, son relatos personales, permanentes, sin principio ni fin, deja como manifiesto lo legendario de la historia, la historia de la leyenda; entre la narración de una madre omnisciente en el recuerdo de una hija y la experiencia intransferible con sus fusilados (Aguilar 36).

En un artículo de Mariana Libertad Suárez titulado “Desde su posición de madurez: Nellie Campobello y Celia Herrera narran a Pancho Villa” que se encuentra en el libro de la autora *Éramos muchas: mujeres que narraron la Revolución mexicana (1936-1947)* (2009). En este apartado la autora contrasta la visión que tuvieron Nellie Campobello y Celia Herrera del héroe de la Revolución Mexicana, Francisco Villa. Consideramos que este artículo aporta mucha visión de lo que significó Francisco Villa y sus hombres para Nellie Campobello, que posteriormente ella plasma esta figura en *Cartucho: relatos de la lucha armada en el norte de México*.

La autora inicia comentando que a finales de 1913 se creó la figura de “Villa el animal y el Villa modelo cristiano y de patriota” (Libertad 84), la autora señala que la muerte de los héroes de la revolución ayudó a enaltecer su imagen, el mejor ejemplo es Zapata y Villa, se llegaron a representar en películas, corridos, teatro y literatura. Dentro de las representaciones literarias, las escritoras no se interesaron tanto por la imagen de Villa, Mariana Libertad propone que tal vez se debió a la conflictiva relación que tuvo Villa con las mujeres, la cual perduró en el imaginario colectivo (Libertad 84-85).

Mariana Libertad cita a Jaime Figueroa en “La propaganda política constitucionalista durante la Revolución mexicana”, para recalcar que fue la prensa carrancista quien “participó en la construcción de Villa como un hombre lascivo, que además de estar casado con varias mujeres, raptaba a cualquiera que le viniera en gana” (ctd en Libertad 86), esto derivó en la

construcción de Villa como violador, pero nadie ha podido demostrar ninguna acusación. La autora señala que hay muchas versiones acerca de cómo era Villa con las mujeres, inclusive con su propia hermana, la cual fue el motivo por el cual Villa se unió a la Revolución Mexicana, después de defenderla de una violación. Mariana Libertad cita a Ilene V. O'Malley, para decir que la construcción de la masculinidad de Villa opacó su perfil político; señala que la izquierda mexicana prefería a Zapata como figura revolucionaria, además no tuvo el estigma de bandido. Aunque por el contrario la autora piensa que son estas mismas ideas las que ayudaron a crear el mito de Villa (Libertad 86-87).

Libertad Suárez compara los libros *Francisco Villa ante la historia* (1939) de Celia Herrera y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940) de Nellie Campobello, donde hablan a favor o en contra sobre la vida militar de Villa, cada una tomó partido para hablar bien o mal del revolucionario, y las dos autoras se presentaron como las poseedoras de la verdad de quién fue Francisco Villa. En el libro de Nellie Campobello, Mariana Libertad dice que escribió el libro “para hablar solo de la vida militar del caudillo, aunque . . . menciona más de una vez sus virtudes personales” (Libertad 88). Por otro lado, Celia Herrera escribió el libro: “con la idea de detener la construcción de un monumento que se iba a erigir como homenaje a Villa” (Libertad 88). Según Libertad Suárez buscó crear una narrativa que diferenciaba a tres grupos: los virtuosos, donde la autora se asumió; las víctimas de Villa, enemigos y aliados. Además, planteó que el líder de la División del Norte sería un otro que representaría lo ética y anémicamente monstruoso disfrazado de un hombre común (Libertad 89). Villa representó una amenaza para sus seguidores y los pueblos que lo siguieron, Villa y sus hombres, según Herrera, no formaron parte de la nación, y la verdadera mexicanidad se encuentra derrotada por la revolución, lo que según Libertad Suárez “perfila un sujeto

nacional fracasado. . . diferente al varón victorioso, que se exalta en las obras canonizadas de la Revolución” (Libertad 90).

Nellie Campobello creó una imagen de un Villa amoroso, que retrató al mexicano, lo convirtió en un verdadero guerrero. De esta manera fue influenciada por sus creencias y vivencias al hablar de Villa, pero Mariana Libertad señala que:

Campobello y Herrera (re)construyen sujetos masculinos que circulan por el espacio público, lo que —pese a su posición en el campo intelectual les permite controlar y normalizar los desplazamientos, la visibilidad y el reconocimiento de algunas identidades, como la de la mujer que discurre o fija posiciones políticas, en su presente inmediato (Libertad 91).

Así, la autora plantea que la fuerza y la acción del revolucionario dependió de las mujeres, acompañaron ejércitos, cuidaron enfermos y dieron alimentos, pero las mujeres no formaron parte de las épicas batallas masculinas, así cuando Campobello escribió que nació en los tiempos de la revolución, Mariana Libertad propone que Campobello asume “el lugar asignado a la mujer en el México postrevolucionario” (Libertad 91).

Campobello utilizó como principal testimonio a Austreberta Rentería de Villa, viuda del caudillo, según Libertad Suárez, el libro retrata el imaginario de la novela de la Revolución Mexicana, desde la intimidad de la esposa de villa y el recuerdo de una niña por parte de Campobello (Libertad 92). Herrera por su parte utilizó el testimonio de las víctimas, familias de todos aquellos que su historia fue olvidada y por lo tanto no tienen palabra, pero Herrera asumió su voz. Campobello tomó los acontecimientos que registró Rentería y creó un discurso para demostrar que circulan leyendas falsas o absurdas, como las que se

encuentran en *Francisco Villa ante la historia*. Nellie Campobello resaltó la habilidad de Villa para la guerra, y la credibilidad de la obra la sustenta en las victorias del caudillo, presentó pruebas tangibles a diferencia de Herrera (Libertad 95).

Herrera construyó un discurso que renunció a una verdad histórica objetiva, buscó que Villa desapareciera de la memoria e historia nacional, donde era una víctima y no un victimario. Por otro lado, Campobello escogió un lenguaje literario que tuvo como objetivo transmitir sensaciones que experimentó el pueblo perseguido, en lugar de describir lugares y las situaciones que se llevaron a cabo. Según Mariana Libertad “usa un discurso fragmentario y, si se quiere, caótico que le permite incorporar al lector a ese *nosotros* construido en torno a un eje de significado llamado Francisco Villa.” (Libertad 98), construyó con detalle los nombres de los actores o lugares que le permitieron legitimar su discurso (Libertad 97-98).

Mariana Libertad propone que Campobello utilizó un lenguaje poético con la verdad establecida por el estado y con ayuda de la novela de la Revolución Mexicana, y los articuló con hechos sociales que incorporó dentro del texto. Presentó una identidad colectiva que se extendió en el tiempo y el espacio (Libertad 99). Herrera buscó eliminar a Villa, ya que para ella presentó todos los vicios de la revolución y la pérdida de los verdaderos ideales de la revolución (Libertad 100-101). Para Campobello no hay revolución sin Villa, incluso enalteció sus batallas aludiendo a que Villa era un gran estratega y lo colocó dentro de los grandes combatientes y mariscales, presentó a Villa como un soldado perfecto, también Campobello señaló que cuando Villa cambió de nombre, de José Doroteo Arango Arámbula a Francisco Villa, fue un antes y un después dentro de la historia patria.

Lo que significó el contraste de estas obras y autoras, concluye Libertad Suárez, fue que cada una tomó una parte del mito de Villa y lo llevaron al extremo de sus creencias, ya sea

para criticarlo o enaltecerlo, pero defendieron su posición, su autonomía y pensamiento, ejercieron su ciudadanía. Las dos escogieron despojarse del rigor histórico para presentar una crítica de los hechos, que les sirvió para reafirmarse en el presente (Libertad 113).

En “Cartucho: deuda saldada, deuda soldada” (1998), Sara Poot Herrera propone que los relatos tienen una fuerte carga de los recuerdos de Nellie Campobello, pero de igual manera ofrece que muchas veces las voces, en particular la de la madre y la hija son una, lo cual expande la imagen que ha creado de la protagonista.

Sara Poot Herrera propone que los episodios que se narran, dentro de *Cartucho*, surgen de las vivencias almacenadas de la mente de una niña, de ahí la importancia de la memoria, que después de tomar cierta distancia histórica y geográfica, utiliza el discurso literario para crear una cadena narrativa, donde se presentan cartuchos de recuerdos, que le permite soldar una deuda ética y personal (Poot 26).

La autora propone que *Cartucho* tiene muchas entradas léxicas, donde cada relato es un tiro de municiones que dan en el blanco a los personajes que explotan ante los ojos de una niña, pero es el lector quien recibe el impacto de la escritura de la protagonista (Poot 28). Todos estos relatos, cuentan acciones y recuerdos que proclaman una revolución de carácter femenino, el libro presenta tres grandes visiones y tres voces: la madre, hija/niña e hija/narradora, las cuales se fusionan, pero algunas veces se diferencian unas con otras, ilustrando el presente de la escritura y el pasado de la historia (Poot 30).

La autora presenta que *Cartucho* es una obra pionera dentro de la novela de la revolución, narra episodios del conflicto armado, pero relata los hechos como un testigo visual y auditivo, presenta personajes reales como Francisco Villa, Felipe Ángeles, José Rodríguez, Rodolfo

Fierro; de igual manera expone una viva imagen de los lugares como Parral, Chihuahua, pero *Cartucho* se diferencia de otras obras gracias a que es narrado por una niña (Poot 31). A Francisco Villa como a sus hombres los retrata en situaciones cotidianas, presenta con nombres, apellidos y apodos a todos esos personajes sin nombre, que retrataban a los pequeños héroes, víctimas inocentes, donde las clases sociales no están marcadas. Muestra relatos que funcionan como retratos que se contrastan con la gran figura de mural de la Revolución Mexicana, con lo que rompe el género de la novela de la revolución, estos héroes anónimos, los vuelve familiares, vecinos, a través de los relatos les presenta rasgos, virtudes, defectos, que dan unidad global al conjunto, y presenta los cuentos como si fueran realidades, traza la geografía y la sociedad de Parral y sus alrededores (Poot 33).

Construye las imágenes de una niña que sigue los pasos de su madre, no sólo narra la muerte, pero también llora las injusticias y la muerte de sus amigos. La ternura de la niña es reflejo de la ternura de la madre, mezcla rebeldía e inocencia (Poot 34). Cuestiona la historia oficial, desde una perspectiva que excluye la narración de las épicas batallas, pero ofrece historias personales, la autora se presenta entre la voz de la madre que cuenta la revolución y la voz de la niña que narra la revolución en la novela (Poot 36).

La obra en su forma narrativa es un tejido y destejido de cuerpos, que dejan de estar en el anonimato. La autora presenta que la novela existe gracias a tres máquinas: la máquina de coser, la de guerra y finalmente la máquina de escribir; estas se fusionan en la imaginación de la autora (Poot 38). Pero dentro de toda la narración siempre está presente la madre, ya que según la autora es quién valida el discurso, es ella la que le presentó las historias, se sitúan entre la autoridad de la madre y la autorización de la niña, es ella quien cuenta lo que vio y la autoridad materna es una referencia para decirlo, convierte a la madre en la heroína

de la familia y del pueblo (Poot 41). La autora señala que la obra se cierra cuando la madre toma la mano de la niña y se encaminan para ver a la virgen, las cuales conforman la unidad femenina que envuelve la novela (Poot 45).

### **1.2.2 Apuntes de Margo Glantz sobre Nellie Campobello**

El siguiente apartado versa sobre la clase magistral de Margo Glantz titulado: *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*, el cual dio en la UNAM en el año 2010. El cual, consideramos que aporta una perspectiva única sobre la obra y la vida de Nellie Campobello, ya que en su interpretación destaca la importancia de los personajes y los objetos que los acompañan para el desarrollo de la obra. Sus contribuciones se tomarán como una herramienta para el análisis de los relatos.

Glantz expone que Julio Jiménez Rueda proclama en 1924 en el periódico El Universal, que la literatura mexicana sufre un afeminamiento, en donde critica la inserción de discursos producidos por mujeres y autores LGTB en un espacio dominado y masculinizado por hombres heterosexuales, dicha inserción, de acuerdo con Jiménez, era una deshonra para la literatura nacional. Su principal ataque iba dirigido hacia el grupo de Los Contemporáneos y lo que se empieza a denominar Novela de la Revolución; lo cual resulta particularmente raro, porque su queja no le da cabida al movimiento armado, principalmente masculino, de la Revolución. En este punto de la sociedad mexicana, aún se encuentra vigente el conflicto armado y está por surgir la Guerra de Cristeros (1926-1929). Cabe recalcar que la gran mayoría de los escritores de la Novela de la Revolución, estuvieron presentes en el movimiento armado, a diferencia de Jiménez Rueda.

Dentro de esta crítica se encuentra la producción de Nellie, una mujer escritora que habla sobre lo masculino y lo viril de Francisco Villa, en una época en donde el gobierno lo considera como forajido, esto mismo provoca que la obra de Nellie no fuera muy bien recibida. Glantz, reconoce que esta mala aceptación se debe a que Campobello no escribía como el resto de los novelistas de la época, que copiaban los modelos realistas francés, en este sentido la obra de Nellie se acerca más a la producción de novelas en Europa y Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, es decir particularmente *Cartucho*, es una novela de ruptura esencialmente moderna, fue la única que rompió con la estructura clásica mexicana (Glantz, 2010).

Otro elemento que destaca Margo Glantz es que entre todas las novelas de la Revolución y *Cartucho* hay diferencias sustanciales, en primer lugar, la virilidad; los textos revolucionarios se destacan por tener un protagonista masculino, no se narra en primera persona, optaron por un narrador omnisciente, clásico de las obras decimonónicas; y la mujer siempre aparece subordinada. Nellie Campobello narra en primera persona, el personaje principal es ella, o si se prefiere una niña. Emerge dentro de este movimiento masculino una voz femenina. La guerra no es el tema central, es el teatro, es el juego. La casa es el escenario principal, Nellie les da voz a otros personajes, a través de la tercera persona y tal vez el más importante de la obra: Mamá, que a veces toma la palabra en diálogos intercalados; en otras ocasiones hablan los soldados, en otros es una voz colectiva, el rumor, por ejemplo, en “Epifanio” donde se narra de la siguiente manera: “El pelotón sabía que era un reo peligroso ... Enfrente de él había un grupo como de veinte o treinta individuos, tipos raros ... Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto.” (Campobello 66). Todos estos elementos le dan una tonalidad única al relato. La narradora se presenta como un personaje anónimo, excepto

en el relato llamado “Las rayadas” en donde un personaje llamado *Severo* habla a la narradora y protagonista por su nombre: “-Pues verás, Nelly, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero.” (Campobello 134), pero los personajes que aparecen tienen apodos, algunos nombre y apellido, porque son cercanos a la narradora y a Mamá o tienen cierta relevancia social; son aproximadamente cuarenta y un relatos en donde el personaje principal tiene nombre y apellidos; y catorce en donde los protagonistas tienen algún tipo de apodo, sin contar aquellos relatos donde se repiten personajes, lo cual corresponde con la tesis del libro de recordar a todos aquellos soldados anónimos de la Revolución (Glantz, 2010).

Margo Glantz considera que los relatos son pequeños epitafios, ya que a su parecer, los relatos celebran la vida de aquellos soldados que murieron por causa de la Revolución y han sido olvidados, de esta manera busca honrar a los difuntos retratados. A consideración de la autora, los diversos personajes están descritos de forma muy breve, se describen físicamente, pero esto determina el carácter moral, los relatos narran la vida breve de los personajes que están destinados a morir. Conocemos a los personajes a través de rasgos muy importantes antes de su deceso. Los personajes masculinos están vistos con mayor profundidad que los femeninos, pero también estos son más pasajeros, son pocos los personajes femeninos que se describen como los masculinos. Presenta un ideal femenino fuera de las Adelitas y Soldaderas. Estas consideraciones nos sirven como herramienta y como base, la diferencia entre la interpretación de Glantz y la nuestra es que la suya se enfoca en los personajes y la nuestra en cómo los objetos son una marca que muestra los cambios producto de la muerte o de la guerra en la obra.

Otro elemento general de la obra es que exhibe la problemática de la épica en la guerra y el conflicto armado frente a la domesticidad de quienes viven y sufren la guerra, como las

mujeres y los niños. Estos dos temas se entrelazan y los textos se construyen principalmente bajo dos ejes: la tregua y la guerra. Las narraciones cuentan un poco antes de la batalla y después el texto se acelera porque inicia la guerra, es decir todos los textos giran alrededor del conflicto villistas contra carrancistas. Se pasa de lo cotidiano, a la guerra y a la muerte, lo que hace que algunos textos parezcan muy espontáneos, pero en realidad no hace más que retratar un lenguaje, una época y un lugar (Glantz 2010).

El libro se compone por una forma narrativa muy rápida, se construye alrededor de frases cortas y rápidas, como balazos según Glantz. Hay una clara economía de palabras y silencios, que hacen que el texto sea abierto y obliga al lector a formar parte activa del texto, no hay una narradora que lo explique todo. Los acontecimientos rompen con la narrativa tradicional, muchos de los relatos no presentan una conectividad entre sí, están deshilados. Los textos se unen por la presencia de un personaje o idea, ya que estos son los que llegan a modificar la espacialidad y la cotidianidad de la niña-narradora, haciendo que ideas como el patriotismo, o el personaje que coprotagoniza el relato sean la deixis de referencia.

La niña, aunque esté escondida, es la narradora que cuenta, pero también que juega dentro de su cotidianidad, ya que a través de su focalización y los sentidos de la niña-narradora se construye el espacio y por lo tanto los personajes adquieren sentido, todo a través de la cotidianidad. No hay melodrama, pero sí emotividad, la cual llega ser muy clara en la estructura familiar y ésta se modifica con el avance de la guerra. Bajo este esquema de retratar la vida y la muerte, se encuentra la casa y luego el teatro de la revolución, Nellie Campobello lo presenta como un juego de niños el cual cambia dependiendo cómo se perciben los espacios a partir de la muerte, pero sin dejar a un lado su peligrosidad ni aquella parte lúdica, los niños soldados mueren, Cartucho presenta un límite en donde el juego y la guerra se

tocan; un límite donde se describen soldados que pertenecen a una colectividad, muchas veces más grandes que ellos. De igual manera, considera que la figura de Pancho Villa se debe tratar como un personaje más, colectivo, que nace con y engloba a la Revolución (Glantz 2010).

El lugar de la enunciación parte desde adentro, desde la casa, y retrata siempre la domesticidad, la guerra llega al hogar y luego al pueblo. Lo que permite al *yo* de la narradora atraer el conflicto dentro de la casa y su cosmovisión. Los soldados que llegan a la casa siempre tienen una actitud diferente, es decir que la casa siempre está abierta a la Revolución. A juicio de Margo Glantz, Nellie Campobello utiliza como estrategia narrativa ser una niña. Mamá es un *yo* personalizado, es la madre de la protagonista que se coloca como autoridad, testigo. Otra situación es que dentro del nombre de los personajes radica su importancia, es decir, que aquellos que solo tienen apodo son soldados, en cambio aquellos que tienen nombre y apellido suelen pertenecer a un rango más alto, lo que les otorga una importancia mayor en la textualidad sobre los otros (Glantz 2010). Los personajes se describen física y moralmente, se manejan a través de sus rasgos esenciales, como una caricatura, rasgos que nos permiten reconocerlos, pero no por esto es un retrato. A través de sus rasgos físicos conocemos su personalidad. Hay objetos que acompañan a los personajes y que les dan sentido físico y moral determinado como las manos, sombreros, sonrisas, los ojos, la fuerza, la ira, etc. A diferencia de las mujeres que son poco descritas, no tienen mucha indumentaria (Glantz 2010).

La entrada de la corporalidad a la casa provoca en la niña un esbozo de erotismo, muy tenue. Entren muchos o pocos cuerpos en la casa, todos provocan determinadas actitudes según donde se coloquen. Normalmente no sabemos que hay dentro de la casa, lo que enfatiza

la presencia de los personajes dentro y lo que llevan puesto o sus características esenciales. Dentro de esta intimidad se le da un énfasis especial a la fragmentación corporal, a las entrañas y lo que queda después de la muerte de algún personaje, los cadáveres funcionan cómo metáforas del espacio político y cómo éstos son determinados como espacios de poder. La muerte de los personajes nos dice cómo es la proyección del interior de los soldados. Por esto las descripciones físicas son esenciales.

### **1.3 Semblanza Nellie Campobello**

Nellie Campobello tuvo muchas vidas, las cuales se difuminan entre sí, ya que ella se cambió el nombre y utilizaba su verdadero nombre como seudónimo. Así la persona se muestra tan enigmática como lo fue su obra. Además, es importante tener una breve idea de cómo fue su vida, ya que es mayormente reconocida como bailarina antes que escritora. A esto se suma, que su obra está altamente relacionada con sus memorias y con lo que vivió durante la Revolución.

Nellie Campobello nace con el nombre de María Francisca Moya Luna, el 7 de septiembre de 1900, en Villa Ocampo, Durango. Su infancia la pasa en Chihuahua, donde ve de cerca la revolución, escuchando las hazañas de Francisco Villa. En 1919 da a luz a José Raúl Moya, el cual muere a los dos años. En 1923, tras la muerte de su madre llega a la ciudad de México donde estudia en la escuela inglesa, en la capital del país también toma clases de ballet. Es por esta época que decide cambiarse el nombre a Nellie Campobello. En 1928 se publica su primer libro "*Yo*", *mis versos por Francisca*, este libro es publicado bajo su nombre verdadero. En 1931 se publica *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, después publica otros dos libros *Las manos de mamá* (1937) y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940). Según el artículo del periódico *El País* titulado *Nellie Campobello*,

*la revolución mexicana a través de los ojos de una niña*, la autora escribió *Cartucho* para vengar la injuria con la que había sido juzgado Villa por los personajes que se encontraban en turno en el poder. En 1937 fue directora de la escuela nacional de danza. En 1943 junto con su hermana funda el Ballet de la Ciudad de México, gracias a ellas se institucionaliza la danza en México.

Nellie estuvo desaparecida desde sus 84 años y no se supo nada de ella entre los años 1984 a 1999, después se supo que Nellie había sido secuestrada por Claudio Niño Cienfuentes y su esposa, ex alumna de Campobello, María Cristina Belmont. El gobierno exhumó los restos e hizo un homenaje póstumo en el Palacio de Bellas Artes el 27 de junio de 1999. Según el mismo artículo de *El País* María Francisca toma como nombre artístico Nellie por una antigua mascota de su madre y Campobello por su padrastro Jesús Campbell.

## Capítulo II

### 2. Espacio y experiencia en la literatura

En este capítulo analizamos cómo se configura la espacialidad en los relatos, cómo la descripción amuebla los componentes más significativos de la narración, es decir, los personajes, objetos y lugares. Exponemos que el espacio no solo es el lugar en el que se desarrollan los acontecimientos, es donde ocurre la diégesis, donde se cuenta y se muestra los hechos.

Retomamos que el espacio es el corazón de la historia, es en donde las figuras y los acontecimientos cobran significado, porque no es posible concebir un relato que no esté inscrito en un espacio, es ahí donde todo lo que compone a relato tiene un sentido y un valor simbólico.

Mas adelante presentamos la importancia de la casa, ya que es el lugar donde se encierra la niñez, el subconsciente y es única. Diferencia lo que sucede en el interior del exterior. La casa que retratan los autores y autoras es un conjunto de imágenes del corazón. El retrato de un hogar concebido en una obra literaria es una resonancia psíquica. Además, todas las casas retratadas brindan valores íntimos del espacio interior tanto de los personajes como de su entorno.

De la misma manera, presentamos que los textos literarios pueden tener una narración histórica que busca imponerse o integrarse como el discurso oficial, el cual ayuda a construir las historias de las naciones. Sobre todo, en México, las obras que se produjeron bajo el siglo

XIX muestran la frustración de las promesas que terminaron en amargura, porque la nación nunca se convirtió en lo que se había propuesto.

Finalmente, el capítulo retoma conceptos importantes de Anssi Pasi donde retoma que el espacio es donde se integran todas las identidades y estas pueden ser controladas a través de un discurso. Esta narrativa se compone por el imaginario colectivo de los pueblos y este se constituye a través de las narrativas populares, individuos, historia y memorias personales. Estos relatos son fundamentales para entender las estructuras y poderes ocultos detrás de las narraciones y los discursos.

## **2.1 Espacialidad y relato**

La espacialidad es el tema principal bajo el cual se estudia la obra, por esto es relevante plantear un breve panorama acerca de qué es el espacio. El relato es la forma en la que están escritos los pasajes dentro de *Cartucho: Relatos de la Lucha en el norte de México*.

Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (2001) señala que tanto la espacialidad, como la temporalidad y la acción de los personajes son parte de los elementos constitutivos del discurso literario. De acuerdo con la autora, el espacio tiene dos modalidades. Por un lado, es el lugar en que se desarrollan los acontecimientos relatados, es donde ocurre la representación, en otras palabras, es el lugar en el que ocurre la diégesis. La segunda modalidad la constituye todos los elementos de la lengua que conforman el discurso al ser dispuestos en orden espacial (Beristáin 197).

La espacialidad de la historia es evocada por el discurso que sugiere el narrador o los personajes. Puede ser apenas aludido, o minuciosamente descrito. En el espacio se distribuyen todos los elementos que conforman al discurso literario y funciona a partir del

mundo evocado por los dichos elementos. Diálogo, narración, monólogo, descripción y la distribución de las divisiones de la obra, ya sean capítulos, párrafos y partes, son manifestaciones espaciales. (Beristáin 198).

El relato cuenta, narra o representa una historia. Comunica sucesos mediante narradores o un representante. Puede haber relatos narrados literarios donde se encuentran: novelas, cuentos, epopeyas, fábulas, leyendas y mitos. Los relatos narrados no literarios pueden ser: noticiario e histórico. La representación de un relato es una obra teatral (Beristáin 424).

En *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica* (2007) de Alicia Llarena, considera que la teoría literaria se enfoca sobre el punto de vista, narrador, tiempo y personajes, pero que pocas veces se estudia el espacio. Con anterioridad fue considerado como el escenario donde transcurren las ficciones, ya que todo relato ocurre en algún lugar y en donde se orienta al lector dentro de la narración (17-18). El espacio es motivado por el arraigo del alma humana. La autora retoma de Heidegger que el ser es en un lugar o tiempo determinado, zonas como calles y parques se vuelven significativas, son lugares privilegiados y cargados de sentido de un universo privado (Llarena 22-23).

El espacio es parte de la expresión de la cultura; es un elemento cardinal e insustituible en donde se ordena y se interpreta el mundo (Llarena 25). El espacio es una construcción lógica que se reafirma por las tradiciones occidentales, psicológicas, antropológicas, sociales, pero siempre parte del lenguaje (Llarena 31-32).

El espacio forma un lugar silencioso, no solo es parte fundamental del tejido textual, es, además, el corazón de la historia, de acuerdo con Llarena, es el elemento mediador de la

historia, en donde las figuras y los acontecimientos toman sentido. El espacio es la forma de lo imaginario que recrea lo social. Los discursos crean una tipología que funda ciudades patrias, etc. (Llarena 66-67).

El espacio literario es el resultado de una operación verbal y estilista del relato (Llarena 73). Se configura a través de la descripción del escenario y de los sentidos, es en esta unión donde se fragua la representación. La descripción busca crear un efecto de realidad, que a su vez ayuda al desarrollo de la trama, produciendo así focos semánticos; los objetos y figuras que componen el texto ayudan a construir el relato y su contexto. El espacio condiciona los rasgos psicosociológicos del personaje, muestra sus creencias, sus valores y cómo el medio influye en la vida de los personajes y lo convierte en una correlación de efectos entre espacio y personaje (Llarena 80-81).

El espacio literario tiene métodos descriptivos y combinaciones es que contribuyen a crear corrientes literarias, géneros, movimientos etc., los cuales han forjado estereotipos, como la declaración de amor en el jardín, porque todas las determinaciones espaciotemporales son materializadas por un punto de vista valorativo-emotivo. El espacio muestra patrones culturales, donde se producen correlaciones que indican jerarquías sociales, son portadores de valoraciones éticas y cosmovisiones, ya que el autor no solo retrata un modelo de mundo, sino el juicio ético que surge de su visión y sus percepciones espaciales (Llarena 84-85). Por lo tanto, la creación de un espacio corresponde a un centro ideológico que no se puede separar de símbolos, mitos y arquetipos (Llarena 87).

## 2.2 La dimensión espacial del relato

Luz Aurora Pimentel en *EL relato en Perspectiva* (2017) propone que representar es significar los lugares de un relato. El narrador amuebla la composición literaria a través de personajes, objetos y lugares, estos en conjunto muestran una imagen que genera un cúmulo efectivo y por lo tanto el espacio. La descripción debe retratar lo simultáneo, lo sensorial, particularmente lo visual, con medios temporales. Ya que nada es inherente al sistema descriptivo, es una compleja red de significaciones en donde las interrelaciones léxicas y semánticas se determinan por uno o varios sistemas de organización; el sistema descriptivo selecciona organiza y determina la cantidad de detalles pertinentes (Pimentel, *El relato* 25-26).

Todo objeto que se enuncia a través de los atributos que lo componen, es decir, todo objeto es presentado a través de sus detalles. De esta manera el discurso introduce la descripción, ya que se presentan una serie de elementos atribuidos al objeto que terminan de pintar su esencia. Es importante su organización, ya que los relatos crean una imagen o un mundo de aconteceres humanos que son el sistema de referencia y organización del texto (Pimentel, *El relato* 26-27).

La espacialización es fundamental en cualquier discurso, ya que el enunciador crea fuera de sí un espacio que se opone al aquí de la enunciación. Se presenta como el marco donde suceden las acciones e interacciones humanas, dicho espacio es una ilusión, es el contexto donde se dan todas las transformaciones narrativas, pero funciona ya que le presenta al lector una serie de recursos descriptivos y codificados que generan la representación de los objetos en el espacio (Pimentel, *El relato* 27).

Un elemento clave para entender la ilusión referencial es la iconización, la cual se da en dos etapas: la primera figuración da cuenta de la conversión de temas y figuras; la iconicidad, se encarga de las figuras ya constituidas y las dota de elementos particularizantes, susceptibles a crear una ilusión referencial (Pimentel, *El relato* 30). Estas figuras se componen de palabras de la realidad y del lenguaje *cotidiano*, estas palabras son nombres, adjetivos que amueblan el espacio, normalmente hacen referencia a objetos como calles, las casas que comprenden esta calle, por ejemplo, y todos los elementos de la realidad que señalan todo lo observable en un objeto, que no pueden faltar en el mundo del relato, ya que sin estos el discurso carecería de verosimilitud.

Todos estos elementos descriptivos generan una mimesis que se señalan como la realidad de la obra. Luz Aurora Pimentel propone que algunos de estos nombres que crean la función referencial suelen ser *reales* y localizables, es decir que si un referente del mundo *real* (extratextual) en la obra es a la vez textual y extratextual, ya que este elemento trae consigo toda la simbología, mitos culturales del referente real y a partir de este se construye la descripción, así el autor construye un espacio que no es mutuo con el lector pero sí es ideológicamente orientado y generará un significado pertinente solo en el código de la obra (Pimentel, *El relato* 31).

Pimentel propone retomar el modelo taxonómico dimensional de Greimas, en donde la espacialidad la reduce a tres categorías: horizontalidad, verticalidad y prospectividad. Su intersección da como resultado una referencia que se encuentra en el espacio. La horizontalidad es entendida como en panorama, la verticalidad serían las calles dentro del panorama y finalmente la mirada en conjunto es la prospectividad. La intersección es denominada como el punto cero dimensional, es decir es la perspectiva que organiza la

descripción. La descripción de personas, lugares, objetos se suele asumir desde la mirada de uno de los personajes cuyas coordenadas espacio temporales están bien definidas, y este actor-observador asume el contenido y la descripción que orienta la ideología del texto (Pimentel *El relato* 35-36).

El actor debe crear una visión del mundo, donde se dan dos tipos de perspectivas: la descriptiva se enfoca en el tema y en el punto cero del espacio; la narrativa se centra en delimitar al observador, que puede ser un enunciador o la conciencia desde donde se enuncia, describe desde dónde se ve, como contempla y sus opiniones (Pimentel, *El relato* 40-41).

De igual manera Pimentel propone que todo texto narrativo tiene una dualidad temporal, por una parte, tiene una historia narrada que imita una temporalidad humana, este es el tiempo medible de la historia. El tiempo narrativo, por el contrario, es un pseudotiempo, el cual traza la disposición de las secuencias narrativas y traza la sucesión, que la autora denomina tiempo del discurso. La temporalidad narrativa se basa en un principio de sucesividad en donde las relaciones temporales, forman en conjunto con la temporalidad y la historia, una relación de concordancia, los relatos suelen escribirse en orden lineal y secuencia, pero otros producen relaciones de discordancia que dibujan otro tipo de figuras temporales (Pimentel, *El relato* 42). Como es el caso de *Cartucho*, donde los relatos que componen al libro se caracterizan por presentar un tiempo fragmentado, pequeñas fotografías de lo que fue la Revolución Mexicana.

Toda temporalidad tiene una duración, dado a que todas las acciones dentro de una obra se miden en imitación del tiempo real, que permiten hablar de una cronología o una duración de los sucesos. El tiempo siempre depende del espacio, el cual no debe confundirse con el tiempo del lector, ya que este se encuentra atado al tiempo del discurso. Un tercer elemento

es la frecuencia con la que se repite un acontecimiento en la historia. Los eventos no se narran, ocurren conforme la lectura avanza. Pimentel retoma la anacronía de Genette, la cual la entiende como rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos y el tiempo del discurso, es decir lo que se narra primero no necesariamente ocurrió antes en la historia (Pimentel, *El relato* 44). De nuevo se vuelve a presentar este tiempo fragmentado de *Cartucho*.

### 2.3 El espacio en la ficción

Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* (2016) propone que la “realidad narrativa de cualquier relato está centrada en el tiempo” (Pimentel, *El espacio* 7), esto va más allá del tiempo que se consume, pero también el tiempo que lo consume. Todo relato tiene tres temporalidades: el medio verbal que le da vida, tiempo que surge de la linealidad sucesiva del lenguaje; posee una temporalidad que narra, denominado como tiempo del discurso; y el tiempo representado que *in-forma* cronológicamente a la mayoría de los relatos, es el tiempo de la historia, aunque también se ve afectado por el tiempo de la historia siendo las coordenadas espacio-temporales desde donde el enunciador produce el discurso y no tiene nada que ver con el autor de carne y hueso. No es posible concebir un relato que no esté inscrito en un espacio que no brinde información, no solo de acontecimientos, pero también de objetos que lo pueblan y amueblan este mundo ficcional “no hay relato que no esté inscrito en un espacio descrito”, este espacio descrito está simbólicamente cargado (Pimentel, *El espacio* 7).

La forma discursiva que se utiliza para generar la ilusión del espacio es la descripción, siendo ésta los “atributos y partes constituyentes de un objeto nombrado, así como las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo” (Pimentel, *El espacio* 8). La narración se opone a la descripción, la primera se ocupa de los sucesos y la otra de los espacios del universo diegético, aunque no puede existir uno sin el otro, son una dupla en donde los sucesos necesitan ser descritos. Pimentel retoma de Genette los términos *diégesis* y *diegético* en donde el primero “es el universo espacio-temporal designado por el relato”, mientras que el segundo designa “todo aquello que se relaciona o pertenece a la historia” (ctd en Pimentel, *El espacio* 8). La dimensión descriptiva de un relato puede construir un vehículo para el desarrollo de temas, un refuerzo *temático ideológico*, propone Pimentel, es el lugar donde se forman los valores simbólicos del retrato. La descripción le otorga ritmo a la narración, ya que de ésta dependen los efectos de suspenso, agilidad o lentitud en el progreso de la acción (Pimentel, *El espacio* 8).

La ilusión de la realidad es un fenómeno intertextual, y siempre hace referencia a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con el mundo *real* y el texto son los que dan origen a la ilusión. El texto narrativo es la creación de un mundo humano cargado de sentido, y solo adquiere dicho sentido en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo real, de esta manera forma un contrato de inteligibilidad con el lector, para que el que relato se ordene de cierta forma de la cual surjan modelos del mundo social, personalidades, relaciones de individuos. Los textos que proponen *modelos-reflejo* están en espacios reconocibles, con un alto grado de referencialidad, mientras que los textos subversivos suelen distorsionar el espacio, es decir que el contrato de inteligibilidad

no solo implica modos de conducta, sino modelos de espacialidad, que interactúan y produce la significación narrativa con los lugares del mundo real (Pimentel, *El espacio* 9-10).

Un poco más adelante Pimentel propone que “describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, ante todo es adoptar una actitud frente al mundo”, de acuerdo con la autora un texto es el retrato de cómo concibe el autor o autora el mundo (Pimentel, *El espacio* 16). Describir es creer que el mundo puede ser transcrito, la palabra es un espejo del mundo y genera ilusión y confusión, ya que hace creer que las palabras son cosas, de lo cual resalta una imagen, un cuadro. Pimentel retoma de Quintiliano en donde considera que es deber del orador recrear una escena ante el espectador para convencerlo. Describir es poner un objeto a la vista y darlo a conocer mediante detalles. Aunque, de igual manera, la descripción también analiza y descompone al objeto (Pimentel, *El espacio* 17-18); así siempre está en discusión el *ver* y el *conocer*, así la descripción acusa una *estética general de lo discontinuo*, constituye una afirmación del poder evocado del lenguaje y de la íntima relación de las cosas (Pimentel, *El espacio* 19).

Siempre se atraviesa la realidad extratextual, tangible compartida por diversos códigos culturales, así la descripción pone en equivalencia un nombre y su referente. La descripción puede enumerar y catalogar siendo una descripción paratáctica o dominante en sinonimia (Pimentel, *El espacio* 20). El inventario puede

organizarse en torno a modelos preexistentes y extratextuales, que van desde los discursos del saber oficial y/o popular que clasifican y segmentan la realidad, pasando por modelos lógicos-lingüísticos de organización textual (como aquellos que dan cuenta de las relaciones espaciales que guardan entre sí un conjunto de objetos en el espacio) hasta los provistos por otras artes, en especial la pintura (Pimentel, *El espacio* 21-22).

Es decir que la descripción y en general la construcción y selección del lenguaje que arma el texto literario parte de un referente conocido por el lector, el cual contribuye a generar la ilusión, como propone Pimentel, de que las palabras son las cosas y por lo tanto una imitación del mundo real.

La descripción siempre está alternando entre la visión en conjunto, denominados movimientos generalizantes, y el detalle, movimientos particularizantes (Pimentel, *El espacio* 22). De acuerdo con Pimentel este movimiento genera cohesión, en general los elementos fuertes de la jerarquización interna, especialmente del tema descriptivo, la deixis de referencia, las visiones en conjunto y los puntos de referencia locales, generan un esquema que organiza el texto, estos mismos tienden a la reiteración, siendo este el constante movimiento de lo general a lo particular, lo que genera la cohesión y coherencia en la descripción y ancla el detalle dentro de un sistema de referencias jerarquizado ( Pimentel, *El espacio* 22-23).

Acerca de la nomenclatura propuesta, Pimentel afirma que “como tema descriptivo por desarrollar podría concebirse como una descripción en potencia, puesto que su desarrollo implica un despliegue sintagmático de lo que el nombre *contiene*”, es decir que la nomenclatura se presenta en toda la descripción, ya que está compone todo lo que se encuentra enmarcado en el espacio (Pimentel, *El espacio* 23). El pantonimio es la permanencia implícita de la nomenclatura a través de la descripción, y a su vez es el tema descriptivo. Suele ser el tema implícito que se describe, pero es una serie de palabras las que describen al objeto, siendo de esta manera el tema descriptivo, cuenta con una filiación semántica común, que funciona como una especie de denominador común, lo que le permite generar cohesión, tanto léxica como semántica en la descripción (Pimentel, *El espacio* 23-

24). Es decir, Pimentel propone que a lo largo del texto narrativo se presenta un esquema de descripción el cual se repite en todo el texto, dicha descripción manifiesta tanto al objeto enunciado como al tema, ya que la atmósfera en la cual se encuentran el mundo, los personajes y los objetos, representan un temas y símbolos concretos, porque Pimentel parte que nada, o muy pocas cosas, se encuentra de manera fortuita en un texto literario.

Considera y resume los tres factores que dotan a la descripción de coherencia y cohesión léxico-semántico que forman su identidad:

1. Modo de organizar la descripción, elimina todo aquello que no concuerde con él.
2. Movimiento generalizante y particular de una descripción que establece una relación dinámica entre el todo y sus partes, evitan que se pierda la visión en conjunto, sin perder precisión en detalle.
3. Pantonomo, definido como la estabilidad implícita de la nomenclatura a través del desarrollo descriptivo (Pimentel, *El espacio* 25-26).

La descripción es una práctica textual que hace equivaler una nomenclatura y una serie predicativa; la nomenclatura es un valor referencial y/o icónico, la cual se puede presentar a través de nombres propios con referente extratextual, es decir pertenecientes al mundo *real*, o con nombres comunes que tiene una alta carga de particularización semántica, y según Pimentel, un alto grado de iconización. La nomenclatura ofrece la ilusión de realidad, a través de un referente *real* de una realidad compartida que simplemente hay que reconocer o descifrar. Por otro lado, la serie predicativa es un inventario, en la cual se detallan tamaños, formas, cantidad, entre otro tipo de valores semejantes, dan cuenta de la disposición en el espacio y su relación con otros objetos (Pimentel, *El espacio* 26), éstos dan una perspectiva subjetiva, como moral, Pimentel los define como operadores tonales, es decir, que se agrupan

en un mismo campo semántico, generando una isotopía tonal, Pimentel considera que estos son el punto de articulación entre los niveles denotativos, o referenciales, de la descripción y lo ideológico. De esta manera la descripción no solo puebla el relato, sino que también articula el significado ideológico. La descripción proyecta lo ideológico no se circunscribe en ella (Pimentel, *El espacio* 27-28).

La autora profundiza acerca del nombre propio y lo define como “nombrar es conjurar” (Pimentel, *El espacio* 29), considera que de todos los elementos que se reúnan para crear la ilusión de realidad el más importante es el nombre propio gracias a su alto nivel de referencialidad. Debido a que este remite al lector al lugar, objeto o persona del mundo real. Crea una imagen del elemento real, que son un “centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrarias al objeto nombrado de sus partes y semas constituyentes, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados” (Pimentel, *El espacio* 29), es decir Pimentel propone que los nombres propios poseen toda una carga de significación con ellos, por ejemplo, una ciudad, traer consigo todos los mitos culturales que se tenga en el imaginario colectivo y estos se representan en la obra, ya sea afirmándolos o negándolos, de igual manera considera que al ser un referente global imaginario crean una ilusión básica de un espacio ficcional (Pimentel, *El espacio* 30). Pimentel piensa que se utiliza el nombre propio gracias a que tiene una fuerte orientación referencial, el cual le permite esconder o disimular el carácter ficcional del relato. Aunque es importante destacar que, desde una perspectiva semiótica, un espacio, real o ficticio, nunca es espacio neutro, es un espacio que significa, de esta manera el nombre no solo es un referente pero también un sentido, debido a que está cargado de significaciones otorgadas por una colectividad o por el autor (Pimentel, *El espacio* 30-31).

A su vez, considera que un nombre común remite a un concepto de la lengua como a una realidad designada en el espacio de habla y abarca los rasgos comunes de ese objeto. Pimentel considera que puede ser susceptible a una descomposición semántica, la cual puede ser conceptual o referencial, este elemento general al que describe solo tiene como objetivo generar una imagen que ayuda a la comprensión (Pimentel, *El espacio* 33-34). Según Pimentel, esto es posible gracias a la ionización verbal, la cual se utiliza para designar la última etapa del trayecto generativo del discurso, esta tiene dos etapas: la figuración que da cuenta de conversión de los temas en figuras; la ionización, la cual toma forma constituidas y los particulariza, para que puedan producir la ilusión de referencialidad. Es decir que el nombre común privilegia y enfatiza en lo visual (Pimentel, *El espacio* 35), pero, por otro lado, los sustantivos y adjetivos particularizan y califican el nombre, así intensifica la ilusión de la realidad. De acuerdo con Pimentel nombrar es la forma más simple de describir y ésta es el vehículo ideal para crear la ilusión de realidad (Pimentel, *El espacio* 37-38). Para resumirlo, aún más, el nombre común, tiene una función doble: una general (extratextual) y otra específica (intratextual), lo que le permite crear un mundo de ficción, el cual establece relaciones significantes de concordancia o discordancia con el mundo real (Pimentel, *El espacio* 38-39).

Más adelante Pimentel enfatiza en el nombre propio con referente intertextual, el cual propone que se da, por ejemplo, cuando una ciudad ficcional se nombra, pero no se describe y es declarada una copia de la ciudad real a la que hace referencia, en este caso domina lo cultural (Pimentel, *El espacio* 43). La autora explica que en este fenómeno se produce una contigüidad semántica, ya que se parte de un lexema el cual es el campo semántico (Pimentel, *El espacio* 44-45); es decir, siguiendo con el ejemplo de la ciudad, todo en la obra girará en

torno de ésta. En la descripción suelen repetirse adjetivos, los cuales no solo hacen referencia en relación con una identidad lexemática, pero también semántica, es decir sinónimos. Cuando semanas y configuraciones descriptivo idénticos atraviesan el mismo nombre propio, se fijan en éste, surge así un espacio diegético individualizado. El espacio diegético es la combinación estable, como la descrita anteriormente; y una compleja, en donde predominan una reiteración de diversos contextos, el cual amplía si importancia o carga semántica al espacio proyectado, todos estos elementos en conjunto permiten crear la individualidad del espacio (Pimentel, *El espacio* 46-47). Al reiterar todos los objetos y lugares como casas, calles, entre otros, siempre en referencia al mismo nombre surge un espacio diegético uno (Pimentel, *El espacio* 48). Los nombres vacíos, es decir, los que no recrean un nombre propio concreto, como Macondo, no son espaciales, sino temporales, porque de acuerdo con Pimentel no se describen en un solo momento, sino que se despliegan conforme avanza el texto (Pimentel, *El espacio* 49).

Después de este apartado Pimentel expone acerca del nombre propio con referente subjetivo/intertextualidad, aquí propone que el texto de la ficción recrea un espacio urbano semejante, el cual imita la organización de ciertos espacios del mundo *real*, incluso cuando no tenga un referente extratextual pero sigue imitando modelos de la realidad; o incluso puede ser que el nombre no corresponda con su referente extratextual, pero en estos caso responde a la subjetividad del autor, decide anular los valores y el imaginario colectivo referente al nombre propio (Pimentel, *El espacio* 50-51). De igual manera, a veces deriva de una construcción imaginaria y el espacio, lo denomina como, una sinestesia narrativa, genera una relación intertextual, ya que es ficticia y se produce en la ficción, pero inclusive si son imaginarias tiene un valor-ideológico bien definido, ya que todos los elementos que

componen a la obra son signos motivados, estas entidades imaginarias, suelen oponerse al mundo de la realidad y se contraponen el espacio real diegético y el imaginarioseudodiegético (Pimentel, *El espacio* 54-55). Pero sin importar si el lugar es real o no, la reiteración de un lugar es lo que le otorga cuerpo al objeto descrito (Pimentel, *El espacio* 58).

En cuanto a los sistemas descriptivos Pimentel propone que la serie predicativa crea un sistema descriptivo complejo, en donde se integran y trasponen otros sistemas, los cuales se construyen siempre a través de modelos ya establecidos. El sistema descriptivo se configura de la organización semántica de la nomenclatura, la serie se descompone en unidades semánticas, para luego ser *desplegadas*, de acuerdo con la autora se produce un desarrollo en cadena que permite las partes constituyentes que aquello que se describe, estos sistemas son lingüísticos y semánticos. A lo cual explica “cada lexema-tema descriptivo se propondría, así como un microcosmos semántico con una mínima estructuración, ya que todos los elementos que la componen están interrelacionados y se presentan como contigüidades obligadas” (Pimentel, *El espacio* 59), es decir que cada elemento semántico que compone a la nomenclatura está relacionado y en continuidad con aquello que se describe, pero también con la totalidad del texto narrativo, dichos sistemas son de carácter semánticos y morfológicos.

El sistema descriptivo se encuentra enlazado con el texto general, y muchas veces éste necesita del primero para que se pueda desarrollar el tema, y con este el espacio diegético en el cual se encuentran los objetos, lugares, sus respectivas características y modelos de espacialidad como verticalidad- horizontalidad y prospectividad; Pimentel retoma de Greimas el modelo taxonómico dimensional, en las cuales se entran estas tres categorías, si se intersectan permiten una deixis de referencia, la cual posibilita situar las entidades que se

encuentran en un espacio (Pimentel, *El espacio* 60). Pimentel considera que es el punto cero del espacio, ya que en este se organiza la representación y a la vez coincide con la perspectiva de algún descriptor-observador. Pimentel presenta tres tipos de narradores:

1. Ubicua: es un narrador omnisciente, el cual tiene muy pocas limitantes.
2. Móvil: Es asumido por un narrador o personaje en una posición dinámica.
3. Fija: personaje o narrador inmóvil (Pimentel, *El espacio* 60-61).

Pimentel afirma que cuando el espacio se estructura alrededor de un personaje, este tiene ciertas limitantes espacio-temporales subjetivas que restringen o distorsionan el espacio dentro de la ficción, pero no por esto deja de ser importante, por el contrario, la posición del observador es privilegiada en la construcción del espacio, ya que suele ser determinado por el personaje, y su situación y a partir de esto se esquematiza el espacio (Pimentel, *El espacio* 61).

El espacio al estar determinado por el sujeto parecería dar ilusión de cambio, lo cual en parte es verdad, el sí se transforma, pero no deja de ser el mismo, se actualiza el espacio a través de diversas construcciones dimensionales o solamente se agregan nuevos aspectos que no fueron mencionados previamente, siempre se reorganiza el espacio, es parte de sus características, es dinámico (Pimentel, *El espacio* 61-62). Un punto que es importante mencionar y que Pimentel enfatiza es que en un texto narrativo no se crea un espacio como en el cine “sino que produce un espacio significado” (Pimentel, *El espacio* 62), en este punto la autora elabora que un objeto puede pasar desapercibido en el cine, pero no en un texto narrativo porque es conjurado por la narración y por lo tanto tiene un por qué; además de que los objetos suelen estar acompañados por adjetivos que los categorizan y remarcan su distribución en el espacio; se entrelazan con los sentidos de quien lo observa y se remarcan

características como olor, colores, sabores, etc. Pimentel retoma de Barthes que los objetos son bloques de sentido, los cuales generan un sentido acumulativo (Pimentel, *El espacio* 62-63).

Otro pilar en la construcción del espacio diegético, son todos aquellos sistemas de referencias y códigos culturales, que, de acuerdo con la autora, crean verosimilitud, así establece una unión entre el mundo real y el universo diegético, este enlace funciona a través de ideologías compartidas por el lector (Pimentel, *El espacio* 68). Los textos realistas buscan que el universo diegético sea una copia o una fotografía, y por lo tanto que su verosimilitud sea incuestionable, siendo siempre un reflejo de la realidad. Pero desde la percepción del lector la descripción busca generar una ilusión de realidad, ya que se adecua a los modelos de la realidad construida por discursos, que, de acuerdo con la autora, influyen en nuestra percepción del mundo, se confrontan con el modelo descriptivo propuesto en el universo diegético (Pimentel, *El espacio* 69). El punto clave de la narración es que requiere de un estado en el que haya un sujeto y un objeto, los cuales se encuentran en desequilibrio o conflicto y pasen a un estado en el que estos se encuentran en armonía, o, todo lo contrario, un objeto rompe el equilibrio con su ambiente o con dicho objeto, pero de acuerdo con la autora la transformación no es lo que domina, sino la contigüidad que organiza la parte con el todo dentro del universo diegético (Pimentel, *El espacio* 71).

La paratáctica simple es una configuración descriptiva que parte de una visión en conjunto a lo particular, suele ser la más simple y se basa en enumerar o hacer un inventario del objeto descrito. Sus partes se integran al todo, y en su interior demuestra particularidades del objeto, suele ser autónomo, es una disposición de los rasgos semánticos que produce una figura son denominadas configuraciones descriptivas a ciertas partes de la serie predicativa

la cual se ordena para formar cierta significación, la cual genera un patrón semántico que se repite en otro sistema descriptivo. El lector reconoce el patrón, abre los rasgos semánticos que conecta con secuencias descriptivas textualmente discontinuas, las cuales generan significados narrativos, que permiten distintas combinaciones ideológicas y simbólicas en un texto (Pimentel, *El espacio* 72-73).

En el siguiente apartado la autora expone acerca de la metáfora y su relación con el espacio. Propone que una isotopía se define como la coherencia semántica que permite una lectura unívoca; en donde se encuentran unidades de significación contextuales, los cuales también ayudan a la cohesión. Por el otro lado alotópico, es entendido como un enunciado en cual convergen varios lexemas que se oponen a unidades de significación redundantes, de acuerdo con la autora implican otro campo semántico diferente, y, por lo tanto, otro trayecto isotópico potencial, pero Pimentel propone que todos los alotópicos, tienen como principal característica subvertir la realidad. Cabe recordar que el sistema de contigüidades, el cual se construye a través de la descripción, genera una imagen cargada de significado que imita a la realidad. La metáfora, de acuerdo con Pimentel, introduce un espacio bi-isotópico imposible, pero no por esta razón menos vivido, ni menos ionizable, lo que produce una doble ilusión y una referencia cruzada, debido a que la imagen del espacio diegético o de la descripción ya no concuerda porque deja de ser idéntica a éste, por lo tanto, presenta una nueva realidad distinta (Pimentel, *El espacio* 89-90).

Lo que propone es que dentro de la metáfora se encuentran dos posibles significados, los cuales se sobreponen y cancelan la realidad, debido a que este elemento metafórico no encaja, pero tampoco se puede ignorar, así que el lector debe analizar y descifrar este significado complejo, para poder aterrizarlo a la realidad, y generar una nueva visión de ésta.

Una escena descrita no es más que una sucesión de signos; si se enfatiza demasiado éstos se alejan del objeto verbal que se busca retratar. La autora considera que la metáfora produce una significación sintética. La metáfora toma semas particularizantes que se encuentran contenidos en áreas metafóricas y en la totalidad del capo semántico se contagian (Pimentel, *El espacio* 91), es decir que las metáforas acercan elementos que aparentemente no tiene nada en común, pero que guardan un elemento en común que les permite unirse. En el texto la metáfora tiene la misma configuración espacial que el objeto descrito, es por esto por lo cual se puede aterrizar, se encuentran dentro del mismo contexto, lo que permite que se resuelva; la metáfora perturba todo el significado del texto (Pimentel, *El espacio* 92).

La metáfora siempre propone varias isotopías, los semas que utiliza deben reiterarse y pueden ser genéricos o específicos, para descifrar, como ya se dijo, es necesario encontrar lo que tiene en común los elementos sobrepuestos, esto genera una isotopía semántica la cual se define como una redundancia semántica. La metáfora siempre cambia la isotopía primaria establecida por el contexto del enunciado, Pimentel propone que inserta una nueva isotopía virtual, constituida por un campo semántico incompatible dentro de éste mismo contexto, es decir, la autora define a la metáfora como la interacción de dos campos semánticos diferentes, los cuales se insertan en el texto (Pimentel, *El espacio* 93-94). Lo que se propone, es que se debe entender a la metáfora como un constructo hilado que se alterna con los no metafóricos, siendo éstos últimos los que predominan y construyen el contexto principal y son los que permiten decodificar las metáforas (Pimentel, *El espacio* 102), siendo los conectores de las isotopías (Pimente, *El espacio* 104).

Una vez más Pimentel regresa a Genette, para decir que una representación verbal de una realidad no verbal es una ilusión mimética, de nuevo retoma que todo texto narrativo busca

imitar modelos humanos, pero a esto agrega que el lenguaje significa sin imitar y que no siempre representa, por lo cual se propone retomar de Roland Barthes la idea de un retrato verbal, el cual define como “una escena ocupada por bloques de sentido, aun tiempo variados, repetidos y discontinuos” (ctd Pimentel, *El espacio* 110), a lo que llega Pimentel con Barthes es que ni se representa a un objeto sino a la idea que se tiene de éste, es decir se retrata su significado (Pimentel, *El espacio* 110). Para esto se utilizan nombres y adjetivos, ya que de acuerdo con la autora funcionan como operadores miméticos, es decir que ayudan a determinar y precisar la idea que se tenga del objeto. La representación se logra a través del lenguaje, ya que resulta ser el medio por el cual se construye y se conecta con significados distintos, los cuales poseen distintos grados de referencialidad e iconicidad (Pimentel, *El espacio* 111). A través del lenguaje se detona en el lector la percepción y la memoria, que le permiten reducir el lenguaje, y por lo tanto la descripción, a un objeto que reconoce como susceptible a estar acompañado de informaciones, así se pueden producir cuatro complejos de referencialidad: extratextual, intertextualidad, intratextual y metatextual (Pimentel, *El espacio* 112).

Para entender mejor lo mencionado con anterioridad, Pimentel incorpora en su teoría el termino *écfrasis*, el cual define como “la descripción verbal de un objeto plástico” (Pimentel, *El espacio* 113), un poco más adelante la autora considera que es el referente soporte y punto de partida de la descripción. Este objeto que es representado es nombrado, pero no es el objeto, así que la lectura al lector obliga a crear una imagen mental del objeto, el cual se acompaña de toda la información proporcionada por el texto, y es deber de la narración defender la identidad del objeto entre éste y su *otro* perteneciente al mundo real.

Así de nuevo, Pimentel llega a la conclusión que describir un objeto es representarlo, es inventarlo en el mismo, idea retomada de Jean Bessière, es decir que la descripción siempre es imitación del original y por lo tanto otro objeto y este nuevo objeto es afín a su contexto y el espacio que lo rodea, pero sin dejar de remitir al original (Pimentel, *El espacio* 113). Cabe recordar que la representación siempre es medida por el escritor, ya que establece las conexiones entre descripción y objeto al que remite, pero el escritor solo lo incorpora al texto, es el lector quien lo tiene que identificar y aceptar, de esta forma el texto genera nuevos significados (Pimentel, *El espacio* 114).

#### **2.4 La poética del espacio**

Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (2020) propone que la casa se habita desde su interior y es un espacio que le otorga un centro a aquel que la habita, la casa hace una diferencia entre lo que está adentro y lo que está afuera, es el refugio de la infancia. Este tipo de connotación se hace presente a través de imágenes. Considera que todo acto poético es atemporal, no tiene pasado, sólo en su resonancia tendrá una sonoridad en el ser, el escritor produce imágenes que surgen como un producto del corazón, de su ser captado en su actualidad (Bachelard 10-11). Es decir, lo que el autor expone es que la mayoría de las imágenes que usan los poetas, o escritores, provienen de algún lugar significativo de la conciencia, como lo puede ser un recuerdo.

Toda imagen tiene una resonancia psíquica, pero a la vez puede repercutir en otras personas, es decir tiene una naturaleza variable. La imagen no es un objeto, pero sí una realidad específica, antecede al pensamiento (Bachelard 12-13). La obra es el espejo de un

alma apasionada. La imagen al ser una resonancia psíquica se proyecta en diferentes planos de nuestra vida en el mundo (Bachelard 17). Es de esta forma que las imágenes de los lugares que habitamos están cargadas de significado íntimo.

Dentro de las imágenes que crea el escritor, es fundamental la casa. De acuerdo con Bachelard, los valores íntimos del espacio interior de la casa nos brindan imágenes dispersas y, al mismo tiempo un cuerpo de imágenes, es decir, pasillos cuartos, paredes y rincones forman las partes desperdigadas del cuerpo que forma la casa. Estas imágenes se centran alrededor de la casa. Bachelard considera que a través de los recuerdos de todas las casas que hemos habitado y todas las casas que soñamos habitar se desprende una esencia íntima y concreta que justifica el valor singular de nuestras imágenes de intimidad protegida (Bachelard 39).

La casa debe ser vista más allá de un objeto, no se debe describir ni hablar de aquello que la vuelve cómoda, es necesario revelar una adhesión, llegar a las virtudes primarias de la función de habitar. La imagen tiene que mostrar los matices de los lugares que generan apego, las imágenes describen cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo arraigamos un rincón del mundo. Ya que, de acuerdo con el autor, la casa es nuestro primer rincón del mundo, nuestro primer universo, es un cosmos y a partir de los verdaderos puntos de partida de casa, las imágenes nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo (Bachelard 40-41).

Todo espacio realmente habitado lleva consigo la noción de casa. El ser resguardado sensibiliza los límites de su refugio, vive la casa desde su realidad y en su virtualidad, es decir con el pensamiento y con los sueños. Todos los refugios, cuartos, albergues, tiene valores de onirismo, es decir un pasado (Bachelard 40-41). Todo pasado es revivido por el

sueño, es una nueva casa. Se produce una comunión entre el recuerdo y la imaginación, en este procedimiento se guardan los días pasados. Bachelard considera que cuando en la nueva morada llegan los recuerdos de la vieja casa, viajamos al país de la Infancia Inmóvil, vivimos fijaciones de la felicidad, se reviven los recuerdos de protección (Bachelard 41). Porque la casa protege al soñador y en ella habitan los protectores de la infancia (Bachelard 43-44).

La casa es un refugio, pero si la casa es difusa, es decir que tiene pasillos, cuartos sótanos, los recuerdos hallan refugio en lugares característicos y concretos, para analizar estos lugares, el autor sugiere el término topoanálisis. Lo define como el estudio psicológico sistemático de los lugares de nuestra vida íntima. El autor expone que pensamos que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen fijaciones en espacios de la estabilidad del ser (Bachelard 44-45). Para analizar el ser se debe socializar los recuerdos y llegar al espacio de nuestras soledades, es aquí donde el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima a la memoria; en el inconsciente reside el espacio, porque entre más sólidos son los recuerdos mejor especializados están, para conocer la intimidad son más importantes los espacios que las fechas. Los espacios de soledad sin experiencias del espacio reconfortante (Bachelard 46-47).

Describir en exceso casas o lugares seguros puede ocultar su intimidad. Referir estos lugares, de acuerdo con Bachelard, equivale a mostrarlos a nuestros visitantes. Solo se dice lo necesario para abrir la ventana de lo onírico y ahí descansar el pasado; solo se transmiten orientaciones (Bachelard 51). El autor propone que cuando se lea una habitación se suspenda la lectura y se piense en una antigua morada. La casa del recuerdo es psicológicamente compleja, a los refugios de soledad se asocian a los lugares seres

dominantes. La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las funciones de habitar y todas las demás moradas son variaciones de la casa natal, y ésta no solo es un cuerpo o lugar de vivienda, es un cuerpo de sueños y jerarquías que marcan para siempre las demás casas (Bachelard 53).

A través de la memoria y la imaginación se puede regresar a la infancia, muchas veces es más grande que la realidad. A través de la infancia conservábamos la poesía del pasado (Bachelard 55). La casa es un cuerpo de imágenes que dan al ser humano ilusiones de estabilidad, distinguir estas imágenes, de acuerdo con Bachelard, equivaldría a encontrar el alma de la casa. La casa siempre es imaginada como un ser concentrado y vertical, por ejemplo, el tejado es donde se ubican los pensamientos y la racionalidad, en cambio el sótano es el lugar del subconsciente, ahí se encuentra la irracionalidad de lo profundo (Bachelard 53-57); el sótano es donde se reprimen miedos y locuras (Bachelard 59).

El autor considera que las imágenes se vuelven significativas cuando la vida ha pasado o avanzado, sus raíces van más allá del momento, de la historia fijada en la memoria, es necesario dejar ir el momento para vivir la realidad de sus imágenes y exposiciones. De acuerdo con Bachelard el recuerdo no es más que una invitación profunda a imaginar (Bachelard 75).

La casa hace una clara diferencia entre lo que está adentro y lo que está afuera, ya que, según Bachelard, la casa en su forma más simplificada es la intimidad del refugio, es protección contra las fuerzas que lo asaltan (Bachelard 80), es decir, la casa en su forma más básica es un refugio de las amenazas del exterior. Es un diagrama psicológico que guía el análisis de la intimidad (Bachelard 81). Cuando el exterior disminuye al ser, los valores de intimidad se intensifican (Bachelard 84). Todas las agresiones al ser humano tienen un

carácter animal, de acuerdo con el autor, contra esta violencia, la casa se transforma en un ser de humanidad que defiende sin tener la responsabilidad de atacar (Bachelard 88-89), la casa es el refugio supremo del ser.

Frente a las amenazas, los valores de protección y resistencia que residen en la casa se transponen valores humanos, la casa adquiere energías físicas y morales de un cuerpo humano (Bachelard 91). La casa no debe ser vista como un objeto geocéntrico, sus metáforas recogen el cuerpo humano el alma humana, de esta manera se debe analizar cómo la intimidad regresa a la forma en la que encerraba una protección originaria (Bachelard 93).

Bachelard acusa que las casa tienen una mejor representación o que buscan ser una copia de la realidad no son más que un arte de diseño y talento de representación, pero entre más sencilla sea la casa retratada más hace trabajar la imaginación del lector o receptor, se habita a través de la simplicidad, además permite que el receptor regrese a la intimidad de una casa antigua (Bachelard 95-96).

Se recrea la casa perdida, pero más que invocarlas, se recuerda que la casa perdida vive para siempre en el interior de quien la imagina. Se juzga el pasado mezclado con remordimientos, por no haber vivido con bastante profundidad en la vieja casa. La casa perdida acecha como una sombra, no es reorganizada, se restituye a partir de la intimidad, en la imprecisión de la vida interior, así el sueño o la imaginación trae un pasado libre de fechas, en donde los recuerdos de la casa natal parece que se desprenden del aquel que la evoca (Bachelard 104-103).

El autor considera que la casa cobra vida con nosotros, entre los sueños y los recuerdos siempre se mezcla una frontera personal y una prehistoria indefinida, es decir, antes de dar un valor significativo a la casa, en donde la casa natal después de nosotros viene a nacer en nosotros, porque antes de nosotros la casa era totalmente anónima (Bachelard 105), es decir, nosotros le damos un valor a este hogar, la cargamos de significado, antes de nosotros la casa se vuelve fantasmagórica.

Cada vez que se regresa a la casa del pasado, se descubre una geometría de ecos, las voces perdidas del pasado resuenan de otra manera (Bachelard 108). De igual manera, los objetos nacen de una luz íntima, van más allá de la realidad geométrica, propagan una realidad del ser, ocupan un lugar en ese orden, comulgan con el orden. Unen pasado con el nuevo día, además los objetos pueden ser el lugar donde se guardan secretos como un baúl o un joyero (Bachelard 116). Ayudan a poblar la casa y darle una identidad.

De acuerdo con Bachelard el bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio nos hacemos uno con él, aquel que recibe la sensación de refugio, se estrecha en sí mismo (Bachelard 145). Esto se produce gracias a que la casa-nido, surge de la necesidad de habitar, de vivirla, según el autor, sin estos verbos, la casa solo sería un objeto más, pero la casa-nido inspira su regreso cuando se sueña o se imagina la casa de los recuerdos, la casa se ha convertido en la gran imagen de las intimidades perdidas (Bachelard 155-156). Bachelard compara la casa con el nido de los pájaros ya que dichas aves construyen su casa desde el interior y por el cuerpo, por lo tanto, considera que las casas se construyen y se habitan desde el interior de acuerdo con las necesidades del cuerpo que la habita, es el interior quien impone su forma (Bachelard 157). Para edificar la casa hay que vivir en ella, no basta solamente con edificarla para habitarla (Bachelard 163).

Por dichas razones, es fundamental que en cuanto la vida se instala, se protege, se oculta; la imaginación simpatiza con el espacio que habita ese espacio protegido (Bachelard 195-196). Todo rincón, cuarto o espacio reducido en donde se encuentra refugio, se convierten en lugares donde el ser se agazapa sobre sí mismo, es para la imaginación un lugar de soledad, es decir el centro de la casa. El rincón puede ser una negación de la vida, donde el ser que se refugia no encuentra hablando consigo mismo, es silencio. Es un refugio que asegura el primer valor de ser: la inmovilidad, es por lo tanto un lugar seguro (Bachelard 199-200).

Dentro y fuera representan una forma que genera división, la cual se crea a través de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y lo negativo. Su simple oposición geométrica se tiñe de agresividad (Bachelard 291-292). La dialéctica de lo que está afuera y lo que está adentro se apoya en un geometrismo que remarca que los límites son las barreras. No se puede vivir de la misma manera los calificativos que representan, ya que, de acuerdo con el autor, todo, incluso el tamaño es un valor humano (Bachelard 296). Estos valores que se oponen muchas veces suelen determinar el espacio en que se encuentra el ser y, por ende, su centro, lo que está adentro y afuera le otorga una posición en el mundo.

A través de la superficialidad de algunos objetos, se puede demostrar que el ser se manifiesta y se esconde a través de movimientos que lo cierran y lo abren, con lo que indica que aquel que se recuerda en la casa-nido es un ser entreabierto. El mejor ejemplo es la puerta donde se acumulan deseos y tentaciones (Bachelard 304). Los objetos ayudan a sensibilizar el mundo próximo a afinar los símbolos de la vida cotidiana (Bachelard 307).

Por último, quisiéramos señalar que, para Bachelard, la habitación que el escritor evoca le da una vida fuera de la realidad ya sea porque no existe o porque ya no habita en ella, el escritor busca ir más allá de la morada familiar. La memoria colma esta imagen, la amuebla de recuerdos compuestos, todo en esa habitación es más sencillo. Es una morada del espacio íntimo y afuera es todo lo desmedido (Bachelard 312-313).

## 2.5 La experiencia

En *Space and place* (1977) de Yi-fu Tuan plantea que vivimos en un espacio, y el lugar es seguridad. Espacio y lugar son dos componentes del mundo vivido. El espacio es delimitado y se defiende de la otredad. El lugar por el contrario es aquel sitio que se le otorga un valor, ya que en este satisfacemos nuestras necesidades biológicas. Y es por esta razón por la cual los seres humanos responden al espacio y al lugar a través de relaciones complejas. El ser humano tiene órganos sensoriales con los cuales percibe y simboliza el mundo (Tuan 3-4).

Propone que el espacio se debe entender como movimiento, y la pausa de este da origen al lugar, “each pause in movement makes it posible for locations to be transformed into place”<sup>1</sup> (Tuan 6). Esto genera una experiencia, el cual puede ser íntima, directa y conceptual mediada por símbolos. Una persona puede conocer un lugar íntimo y conceptualmente; puede articular ideas sobre el lugar, pero puede ser que le cueste expresar su conocimiento a través de los sentidos. Las personas suelen omitir todo aquello que no pueden expresar, para comprender lo que una persona siente por un espacio y un lugar determinados, se debe tomar en cuenta los distintos modos de experiencia que pueda tener a través de la vista, olfato, etc.,

---

<sup>1</sup> Pausar el movimiento permite que una locación se transforme en lugar. La traducción es nuestra.

e interpretarlo como una imagen compleja y ambivalente de imágenes emocionalmente complejas (Tuan 6-7).

La experiencia es un término que abarca todos los modelos en que una persona conoce y construye la realidad. Estos modos se crean a partir de los sentidos que activan una perspectiva visual y de forma indirecta se simbolizan los lugares. La emoción, marca y determina toda la experiencia, incluyendo los pensamientos, calor, frío, placer, dolor, etc. La experiencia se conecta con el mundo, mostrando cómo éste afecta y determina al ser, implica aprender de lo que se ha ido, es decir del pasado, la experiencia siempre es aprendizaje, surge de lo desconocido y debe experimentarlo alusivamente (Tuan 8-9).

La experiencia se compone de pensamientos y emociones, éstos últimos registran el mundo subjetivo, mientras que los pensamientos reparan en el mundo objetivo, siendo estos los dos componentes de la *experiential continuum* y la fuente de conocimiento (Tuan 10). El mundo sugiere una estructura espacial, el espacio es la experiencia directa, como tener un cuarto en el cual moverse y la vista le otorga una imagen tridimensional. Por otro lado, el lugar es un objeto en especial, con valor, pero no se puede cargar o mover con facilidad, es decir que implica cierto volumen y el cual se puede habitar. El espacio se da por la posibilidad de movimiento, el movimiento siempre es atracción o repulsión de objetos, lugares y redes de lugares (Tuan 12).

Un objeto o lugar concretan una realidad cuando se percibe una totalidad, la cual es adquirida por todos los sentidos y estos se reflejan en la mente, provocando un símbolo que genera que las personas tengan vínculos pasionales con los lugares (Tuan 18).

De acuerdo con el autor todos iniciamos como infantes, su mundo está marcado por una corta visión del mundo, el cual es tan pequeño que no tiene una perspectiva propia, depende enteramente del adulto, el mundo de las personas que lo rodean se sustenta de experiencias y conocimiento conceptual. Los niños desde que nacen son bombardeados por estímulos culturales, los cuales forman parte de la curva de aprendizaje. Los infantes perciben y comprenden ambientes, a través de sus sentidos pueden conocer los límites de su fuerza (Tuan 19).

Un elemento importante por recalcar es que, de acuerdo con el autor, los recuerdos de la infancia suelen disiparse ya que se muestran en el adulto como claros oscuros y solo permanecen unas pocas marcas (Tuan 19). De acuerdo con el autor esto se debe a la mayoría de los adultos que no pueden recordar el ambiente anímico del mundo de su niñez, es una clara señal de que la persona adulta esquematiza el mundo a partir de exigencias prácticas, las cuales difieren de aquellas en la niñez; pero, aun así, la niñez determina a la adultez, y las categorías perceptuales de la adultez están determinadas por emociones que surgen de sus primeras experiencias. Estos momentos son como fotografías que evocan y recuerdan aquella inocencia perdida (Tuan 20).

Un recién nacido no tiene mundo, no puede reconocer la división entre su ser y el espacio que lo rodea. Siente, pero sus emociones no están localizadas en el espacio. Por esta razón es difícil de analizar por qué el ser humano suele asignar categorías bien definidas del mundo visual adulto. En cambio, el mundo percibido por un adulto o un niño es mucho más grande y vívido, los objetos que lo pueblan son mucho más ordenados y estructurados, el cual puede permanecer a través de imágenes, diagramas y palabras, cosa que un bebe no puede hacer

porque carece de estructura (Tuan 20-21). Lo primero que explora un infante son sus padres, los reconoce como seres independientes a él (Tuan 22).

Los infantes que han aprendido a caminar tienen la tendencia natural de querer seguir a su madre y explorar el ambiente que les rodea. Tuan, propone que los niños que se desarrollan en un ambiente hostil son mucho más apegados a la protección adulta (Tuan 24). Un factor que divide a los niños de los adultos es que los primeros tienen un campo de referencia muy limitado, el cual los suele llevar a perderse, mientras que los adultos crean notas mentales, referencias de cómo se ubica las cosas y cómo moverse de un lugar a otro (Tuan 26).

Tuan entiende los lugares como puntos de valor significativo, así los pequeños entienden el mundo a través de la madre, de lo cual expresa que en ella encuentra un lugar primordial en donde ella es reconocida como lo esencial, es la protección, el consuelo físico y psicológico, aunque la madre se encuentre en movimiento, el infante siempre la verá como estabilidad y permanencia. Al menos en lo que crece, después empezará a apegarse a lugares y objetos significativos en lugar de personas, el lugar es un objeto inmóvil para los infantes (Tuan 29). Los niños centran su interés por las personas que pueblan el espacio y no por el ambiente físico (Tuan 31). Los niños se desconciertan cuando se les pide que describan el ambiente de un lugar, mientras que los adultos no tienen problema para asociar a los objetos inanimados un ambiente, los niños puede que no sientan emociones por un lugar, en cambio los adultos, son atormentados por los recuerdos (Tuan 33).

## 2.6 Ficciones fundacionales en México

Doris Sommer en *Ficciones fundacionales* (2004) señala que las novelas escritas después del siglo XIX, tienen entre sí un parecido único, tienen características comunes que incluyen una disminución o dispersión del control del autor y una incesante experimentación formal y técnicas que rompen con la rigidez narrativa tradicional, los escritores vuelcan en sus novelas la frustración y desilusión en el progreso (Sommer 18-19), o en este caso, la desilusión de haber vendido los ideales de la Revolución Mexicana.

“Las novelas latinoamericanas precedentes al *Boom*, tenían el encanto y la promesa que terminó en la amargura de ser percibida como un fraude” (Sommer 20), sería bastante osado encasillar a *Cartucho* como una novela del *Boom*, pero es una realidad que la obra se escribió para reivindicar a los personajes anónimos de la revolución, pero en particular a la División del Norte. Así, los escritores escriben desde una posición nacionalista o reformista con el propósito de alterar la opinión pública, que influyen en temas económicos, raciales, o históricos, los cuales se volcaban en romances históricos (Sommer 21).

Sommer entiende por romance, como una historia de amor, pero también un género más alegórico que la novela. Estas obras en América Latina sirvieron para volcar ciertas ideas que impedían a los protagonistas seguir sus sueños y por lo tanto al país. Las novelas, dice Sommer, “despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que desbordó en sueños de prosperidad nacional, materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos políticos” (Sommer 23), y dicha felicidad es entendida como la consolidación anhelada y el crecimiento nacional como una meta visible.

Las novelas románticas se desarrollan a la par de la historia patriótica, las cuales siempre desembocan en prosperidad nacional. Los autores buscaban un tipo de relato o narrativa que se opusiera a la objetividad, para esto se basaron en fábulas, leyendas y memorias; éstas ofrecían una imagen nítida e independiente que contrastaba con el discurso científico histórico, de esta manera los autores al narrar gozaban de una mayor libertad (Sommer 25). Estas obras, no solo enaltecían los proyectos nación, sino que también presentaban debilidades o inseguridades en el proyecto propuesto (Sommer 27), como en *Cartucho*, que se enaltece a Francisco Villa, pero no a Fierro.

Un punto importante de las novelas de romance es que todas se escribieron después de las independencias, o en el caso de *Cartucho*, después de la Revolución. Esta, aparente obviedad, tiene un eco importante, ya que estos eventos resuenan en las generaciones posteriores a los eventos, no por nada la Revolución Mexicana es el evento más importante del siglo pasado en México. Así que los autores logran contar la historia e ir resolviendo conflictos que se venían arrastrando por años (Sommer 28-29), después de todo México es un país renovado en busca de consolidación.

Sommer propone que estos romances fueron escritos por y para las clases privilegiadas, donde se espera que sea elogiada por los retratos personales que constituyen la moda, esta narrativa costumbrista enfatiza lo local, y sembrar en el imaginario colectivo este proyecto nación (Sommer 30-31). Estas novelas presentan metáforas interesantes, donde siempre buscaban cambiar una cosa por otra, como el valor en sentimiento, épica en romance, héroe en esposo. Justo como el relato de *Mugre*, donde la protagonista y narradora quiere esposar a su muñeca con un joven bello y revolucionario.

Estos libros de igual manera crean un ideal femenino en que se aferran las pasiones domésticas, solo que en *Cartucho* este rol no es trivial, por el contrario, las mujeres son las que alimentan y curan a los soldados, o incluso Villa llega a llorar frente al pueblo. Sommer propone que este ideal femenino se construye gracias a que la familia es entendida como seguridad nacional, ya que los lazos familiares son un efecto de la nación (37). Un ejemplo es que en *Cartucho* se habla de Tata Pancho, o que toda la experiencia de la Revolución se sustenta en Mamá. Como consecuencia entrelazar el destino nacional, con la pasión personal, siendo está la principal función de los romances y lo que les otorgaba sus características (44).

## **2.7 Algunas ideas acerca del espacio en Anssi Passi**

Anssi Passi en "Bounded Spaces In The Mobile World: Deconstructing 'Regional Identity'" (2002) considera que la identidad regional une a las personas y los lugares, proporciona a quienes comparten una región tengan en común valores regionales, de esta manera transforma la región en un centro cultural-económico, el cual suele disputarse por las personas en el poder. Así la identidad es una herramienta que refuerza las diferencias entre personas no pertenecientes a la misma región, la identidad diferencia a las personas de la *otredad* (Passi, *Bounded Spaces* 137). La identidad regional y las personas que la habitan suelen estar fuera de los procesos económicos donde se emplean y se toman las grandes decisiones referentes al manejo de recursos, estos suelen estar en las clases altas y éstas utilizan la identidad como un producto; por esto la identidad regional suele ser un fetiche en los discursos identitarios, las regiones son representadas como actores los cuales son capaces de tomar decisiones sociales. La identidad también es concebida como una parte esencial del ser, que las personas y las regiones siempre han tenido y tendrán, dado el caso de no tener

una deben luchar hasta obtenerla. La identidad regional se basa en etnia, cultura, creencias, raza, y resultan ser parte de elementos de diferenciación de las personas de una región con la otredad (Passi, *Bounded Spaces* 138).

Pannsi considera que para formar parte de una región es fundamental identificarse con el lugar, pero también ser reconocido por los otros. Las regiones son un medio de poder el cual clasifica los fenómenos y procesos sociales. Discursos regionales en la literatura, en los medios de comunicación de masa, son manifestaciones de este poder. Los cuales son utilizados por los actores que pertenecen a la clase alta o son actores sociales, para organizar prácticas y significados relacionados con el espacio; estos discursos pueden expresar estrategias colectivas, movimientos sociales, etc. Estas estrategias son evidentes en el regionalismo, ya que intentan reformar las relaciones entre la economía, cultura y límites sociales. Las regiones son entendidas como constructos, donde acontecen los procesos históricos, los cuales otorgan un cuadro de una identidad amañada o arreglada. La identidad regional tiene tres elementos principales:

- 1) Cognitivo: Las personas deben estar al tanto y conocer la región y sus límites, para ser distinguido de otras regiones.
- 2) Afectivo: cómo se sienten las personas acerca de la región y cómo les aporta trabajo.
- 3) Instrumental: se da cuando la región es utilizada como base para movilización y acciones colectivas en la búsqueda de intereses sociales, políticos y económicos (Passi, *Bounded Spaces* 139).

La identidad es parte de la institucionalización de las regiones, las cuales se forman a través de varios procesos, como la geografía; una forma simbólica que le permite

manifestarse en prácticas como economía, cultura, medios comunicativos, y gobierno, los cuales también se usan para construir narrativas identitarias; instituciones que mantienen y sustentan las formas simbólicas; una identidad establecida en prácticas sociales y una conciencia interna y externa. El saber regional es parte de una larga conciencia espacial acumulativa, basada en individuos, historia y biografías; junta memorias personales de experiencias de varias localidades y regiones. Lo ideal de la identidad es que apunte hacia la colectividad, para esto a veces se toma como recurso la narrativa, la cual aporta la espacialidad identitaria, y explora los terrenos del nacionalismo, de lo cultural, de la economía y de lo regional.

Estas narrativas traen elementos del pasado al presente, construyen una región de manera selectiva. Estas historias pueden estar muy bien construidas y documentadas, otras por el otro lado son narrativas populares que suelen circular en la historia oral y folclórica. Anssi Passi considera que las ideas identitarias tienen un rol central en los discursos regionales, y tienen una alta carga política y responden a los intereses de las personas en el poder. Todo esto indica que la identidad regional es inseparable de los perpetuos procesos de reproducción social de una región, en la que junta a la colectividad con una dimensión individual (Passi, *Bounded Spaces* 140-141).

Vivir en colectividad en la misma región o lugar y en las mismas circunstancias sociales por mucho tiempo causa que los individuos desarrollen un sentimiento de pertenencia, una raíz, que los provee de ciertas formas de percepción, adaptación, actitudes y comunicaciones, que desembocan en ciertos hábitos y estructuras de expectación particularizantes (Passi, *Bounded Spaces* 144). Cuales quieran que sean los motivos detrás de los discursos identitarios, siempre son expresiones de poder, las personas ocupan distintos

papeles cuando se crean estas narrativas y son reproducidas en discursos espaciales y se distinguen en un orden social donde se diferencia entre ellos y la *otredad* (Passi, *Bounded Spaces* 146).

El autor considera que es vital entender la retórica de estos discursos para entender la implicación que estos tienen en la identidad y construcciones de las regiones, ya que estos elaboran identidades grupales y personales, las cuales practican una inclusión y una exclusión. Analizar la distinción nos ayuda a entender estructuras y poderes ocultos en los discursos regionales identitarios y a su vez las conciencias individuales. Las expresiones identitarias son una combinación de experiencias y narrativas que emergen para servir al contexto espacial que son importantes en las biografías de los individuos (Passi, *Bounded Spaces* 146-147).

Anssi Passi en “Regional planning and the mobilization of ‘regional identity’: from bounded spaces to relational complexity” expone que las identidades regionales suelen connotar rasgos naturales y culturales, como paisajes, ideales, platillos típicos, el nombre de los lugares y producciones artísticas; todos estos elementos son entendidos como determinantes identitarios y expresiones de ésta. Incluso la identidad regional puede ser propagada a través de medios culturales difusivos y masivos como el radio, televisión, novelas y poemas.

La identidad regional es inevitablemente un lazo el cual se caracteriza por diversas interacciones complejas, las cuales no deben entenderse como herméticas, deben ser analizadas en términos sociales como múltiples y fluidas, porque las identidades son altamente asociadas con cadenas de movimiento, y sus interacciones ocurren en espacios blandos, neutrales y a través de límites borrosos. La identidad regional se construye a través

de las relaciones con otras regiones, por lo tanto, han desarrollado una historia la cual han decidido contar; las identidades son racionales y estas abiertas a reinterpretaciones, ya que estas cargan con el legado de la memoria (Passi, *Regional planning* 1207).

La identidad es empleada como una categoría tanto práctica y como de análisis; la primera, es usada por los actores casi todos los días para darle sentido a su existencia, las actividades que comparten con otras personas y crean un sentido en el que se pueden diferenciar de otros. De igual manera, son usadas por candidatos políticos como herramienta para persuadir y transmitir sus intereses y predicamentos. La identidad regional es entendida como un constructo social que es reproducido en un discurso (Passi, *Regional planning* 1207-1208). Anssi Passi retoma a Bourdieu, en donde resalta el valor instrumental de las palabras para producir, para crear fantasías, mitos, fobias o distorsionar imágenes. Escribir, o contar identidades o incluso representar eventos históricos a través de la identidad genera que se entiendan de manera literal y les da su esencia. Los discursos de producción incorporan nociones únicas y diferencias, las cuales son estructuradas y reestructuradas en procesos de institucionalización, en donde se crean formas de territorialidad, simbólicas que emergen para convertirse en lo establecido, dando así una conciencia sistemática regional y social (Passi, *Regional planning* 1208).

Considera que la cultura existe simultáneamente de tres maneras: residual, dominante y emergente. Una cultura residual consiste en los discursos que exaltan tradiciones culturales y herencia; una cultura dominante se manifiesta a través del discurso hegemónico actual; finalmente una cultura emergente se caracteriza por elementos paralelos que desafían a la hegemonía establecida. Estos elementos son construidos por diversos actores en función para preservar el orden establecido y presentar su visión de qué es lo que conforma a la identidad

regional (Passi, *Regional planning* 1209-1210). La orientación espacial, y la identidad regional es típicamente identificada con una orientación interna, que busca distinguir a la región como identidad, la cual puede ser apartada de otros espacios. Se busca hacer una introspección de la regionalidad, para que esta no sea destruida por la globalización (Passi, *Regional planning* 1213).

Finalmente, el autor retoma a Hauge, para plantear una identidad es necesario desarrollar un discurso o incluso escribir toda una narrativa. Entiéndase planear como un lugar donde se va a crear la espacialidad en la que girará la identidad, en donde también reproducirá y moldeará identidades a través de la manipulación de actividades, sentimientos y significados, los cuales se combinan para crear una identidad. El autor cierra proponiendo que este planteamiento genera una visión procreativa en procesos que enfatizan la naturaleza manipulativa en la creación de una identidad, remarcan las habilidades de los actores o planeadores para movilizar este discurso. La identidad regional empieza con las personas y sus culturas y delimita sus fronteras naturales, es algo que no viene desde lo administrativo ni de disposiciones culturales, los resultados de esta identidad son producto de largos procesos de cooperación cultural entre generaciones (Passi, *Regional planning* 1214).

## Capítulo III

### 3. Análisis: *Cartucho* y la muerte

En este apartado exponemos siete análisis espaciales en *Cartucho*. En estos casos estudiamos cómo cambia el espacio, cómo se modifica a través de la experiencia que tiene la narradora con la guerra, cómo los objetos que brillan y eran sinónimo de la vida y el movimiento de ciertos personajes, tras su muerte se vuelven opacos, y son ya el recuerdo de la ausencia de alguien cercano.

Sobre todo, los análisis se concentran en exponer la variedad de personajes que fueron protagonistas de la Revolución Mexicana. Cada uno de los soldados que retrata la obra simbolizan un aspecto del conflicto armado, algunos son jóvenes, otros son tramposos, brutales, otros son grandes personajes, llenos de valor, heroicidad, repletos de sentimientos patrióticos, pero todos son parte de algo más grande.

De la misma manera, presentamos cómo la guerra afecta la cotidianidad de la guerra, pues el libro muestra cómo los horrores del conflicto se vuelven parte del día a día, la guerra no escapa de la vida de los personajes, pero la vida diaria la abraza y la acoge hasta que el espacio cambia y ya nada vuelve a ser lo mismo.

A través de los análisis, exponemos que todo inicia relativamente tranquilo, se presenta una imagen de los personajes retratado, sus acciones más simbólicas, sus pertenencias; aquí la narración suele ser pasiva, los personajes viven en una pausa previa o posterior a un conflicto armado, después la guerra azota a los personajes y al morir su ausencia se vuelve real y el único personaje que recorre este espacio cambiante es la niña protagonista.

### 3.1 “Él”

El relato presenta a un personaje llamado Cartucho, el cual llega a la casa porque ni sabe ni coser ni pegar botones, esto lleva al protagonista a la casa de la niña. El personaje va a dar las gracias lo que hace que la narradora simpatice con él. Cartucho se enlista en la Revolución por amor, canta y se pasea por las calles. Cuando los carrancistas están por llegar a la ciudad, Cartucho estaba preocupado por su novia, Gloriecita. Una tarde huyen juntos al Cerro de la Cruz, cuando se oyeron disparos por todo el pueblo, se cierran las casas y no se sabe de Cartucho. Pasan los días y él ya no se aparece más por la casa. La madre de la protagonista le pregunta a José Ruiz, éste dice que Cartucho obtuvo lo que buscaba, porque al igual que él, era un Cartucho, como todos los soldados de la Revolución.

En este primer relato que inaugura el libro; la narradora introduce en el texto a Cartucho, soldado villista. Lo presenta a través de formas muy simples que permiten ver su carácter, como que usa sombrero y está enamorado. En esencia es un niño, su participación en la Revolución se debe a una mujer y por ésta muere: “dijo que él era un cartucho por causa de una mujer” (Campobello 49). Este personaje se ve a través de los ojos de la protagonista-narradora, la cual no hace una descripción detallada de su apariencia, todo lo contrario, en la descripción solo presenta rasgos muy simples: camisas, sombrero, ojos medio cerrados, lagrimas, su caballo y su relación con Gloriecita. Este breve retrato enfatiza el carácter del personaje a través de sus pertenencias y sus acciones, porque a través de Cartucho el relato cobra sentido y los lugares como la casa, las calles y la esquina de Don Manuel se vuelven significativas.

El personaje de Cartucho no configura por sí mismo la experiencia de la narradora, es ella quien al tener una simpatía por él lo vuelve el centro del relato. La descripción es a través de lo visto por la narradora o lo que escuchó. Utiliza el recuerdo y el diálogo para que el lector imagine la narración de la niña-narradora, cabe recordar que para Bachelard el recuerdo no es más que una invitación profunda a imaginar (Bachelard 75). De esta manera podemos enumerar lo visto: camisas, sombreros, ojos a medio cerrar, lagrimas, cabello, las crenchas doradas y frías, los ojos amarillos de perro de José Ruíz, los villistas, los 30-30. En cuanto lo oído es: la voz de Cartucho, su canto, sus balazos y lo más importante la voz de Mamá. Los lugares son brevemente descritos: La casa, la calle y la esquina de Don Manuel; básicamente el mundo de la narradora se divide en lo que está dentro y lo que sucede afuera; a Cartucho se le permite entrar al mundo o espacio íntimo de la narradora. De esta manera la casa es un espacio íntimo y quien la amuebla en este relato son la narradora, la madre, Gloriecita, José Ruiz y el más importante Cartucho. Todos estos elementos hacen un inventario del mundo diegético a través de una descripción la cual solo busca nombrar. El espacio diegético involucra desde las camisas, los amores, la huida de Cartucho, sus palabras y lo que José Ruiz dice de Cartucho. Todo se mueve alrededor del personaje, es él quien simboliza el espacio del relato.

El énfasis del personaje lo logra a través de un mundo cargado de sentido debido a que utiliza un modelo social mexicano, el primero es el tiempo de la Revolución, por ejemplo, las mujeres arreglan y cuidan de los soldados, pero sin llegar a ser Adelitas. Los personajes son el pueblo armado, aquellos que luchan y hacen la Revolución, sin llegar a ser las figuras protagonistas del conflicto bélico; la narración presenta a los personajes en su día a día,

aquellos que utilizan la jerga característica de la época y los bandos que dividen la lucha en Chihuahua, y esta división determina las relaciones de los individuos.

El tema que recalca la descripción es la fragilidad y la corta vida de los soldados. El pantonimio muestra la atmósfera y moral del relato, es decir que esta misma fragilidad describe cómo muere Cartucho: preocupado más por su amor que por los carrancistas que invaden la ciudad. La guerra es vista como un juego: “Los villistas salían a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado. Cartucho llegaba. Se sentaba en la ventana ... A gloriécita le limpiaba los mocos” (Campobello 49).

En cuanto a José y Cartucho existe una diferencia. De acuerdo con Margo Glantz (2010) los soldados o personajes que tiene nombre y apellido denotan un rango superior con aquellos que solo tiene un apodo, la narradora nunca dice el verdadero nombre del personaje: “Cartucho no dijo su nombre” (Campobello 49), pero sí conocemos su apodo, similar a un juego de niños; en cambio de José sabemos hasta su origen: “José Ruiz, de allá de Balleza”, esta diferencia muestra cierto grado de respeto que diferencia a los personajes. Tanto Cartucho como José tienen en común que los dos son soldados y su vida es aparentemente corta, saben que los dos son cartuchos. Es interesante que el protagonista se llame así y o se autodefina con la misma palabra, lo cual indica que su propósito es morir en esta guerra una vez que hayan cumplido su función, como cartuchos se usan, se queman y se olvidan. Es por esto por lo que los personajes son los límites del relato. La tela de fondo es que idealiza a estos dos hombres, señala que tiene ciertos códigos, que son personas que se volvieron parte de los personajes del pueblo, son estos hombres buenos quienes hacen la patria. La segunda diferencia entre Cartucho y José es que el primero representa lo emotivo del relato: “Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes”, en

cambio José representa el mundo objetivo, con su *pensamiento filosófico*: “El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros? ... Cartuchos- dijo en oración filosófica, fijándose en una cartuchera” (Campobello 50).

En cuanto a la experiencia, el espacio vivido es Cartucho, lo que se conoció de él, su voz, su llanto y sus buenos modales y lo que se dijo su muerte: “Cartucho ya encontró lo que quería ... No hay más que una canción y ésta era la que cantaba Cartucho”. Los lugares que le otorgan esta experiencia son la casa y la calle. En la casa conoce a Cartucho: “Un día llevaron sus camisas para la casa. ... Cartucho llega, se sentaba en la ventana” (Campobello 49); a través de los ruidos y lo visto en la calle se entera qué algo pasa con el personaje: “De pronto se oyeron balazos. Cartucho con gloriécita en brazos hacía fuego al Cerro de la cruz desde la esquina de don Manuel ... Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho” (Campobello 49), las últimas oraciones enfatizan que Cartucho escapa de la vista de la narradora. Mamá también puede ser entendida como un lugar seguro, ya que, a través de ella, la narradora, y por lo tanto el lector, descubren cuál fue el final de Cartucho: Mamá completa el retrato: “Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó... (Campobello 49)”. Todos estos elementos que componen al relato son significativos, ya que impactan de forma positiva en la intimidad de la narradora. Tras lo visto y oído la niña construye la realidad. Cartucho es parte del conjunto de relatos que simboliza el lugar y la experiencia de la narradora al vivir en la Segunda del Rayo. Quien le otorga movilidad al espacio es Cartucho y Nelly siente atracción por él, le gusta que esté dentro de la casa, si se quita al personaje central, el texto se cae.

De manera general, el relato presenta como se compone el resto del libro. La autora expone una nomenclatura en donde los objetos y personajes descritos marcan al objeto temático de cada relato y del libro. Campobello utiliza las descripciones físicas y emociones

de los personajes para crear un grupo de lexemas que dan como resultado el tema descriptivo, nombres como: 30-30, las camisas, los sombreros, los nombres propios como Francisco Villa, Felipe Ángeles, Parral, Chihuahua, generan un contexto particular que puebla la atmósfera y el espacio del relato, los cuales generan una ilusión de realidad. Más allá de presentar las propiedades del objeto dan cuenta de una “reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor, impresión que se intensifica con . . . adjetivos y frases calificativas . . . que califican al objeto descrito moralmente” (Pimentel 27), de esta manera para Pimentel estos calificativos cumplen con una función tonal las cuales “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo — o referencial — de la descripción y el ideológico” (Pimentel 27), de esta manera, la nomenclatura presenta una significación simbólica en cada uno de los personajes retratados y el mismo tiempo generan la dimensión ideológica del relato, para Pimentel la descripción va “más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores semánticos e ideológicos del relato” (Pimentel 28). Cada personaje retratado busca mostrar la individualidad de cada soldado, alejarlo de lo colectivo y volverlos concretos.

Así, es muy significativo que el personaje que abra la obra se llame Cartucho, el relato funciona como un microcosmos del todo el libro. Cartucho es la premisa de que el libro retrata personajes jóvenes, viejos, cansados, héroes, cobardes, bandidos y enamorados, pero todos encuentran la muerte, sin importar su jerarquía social, todos mueren en la Revolución. Un cartucho es un cilindro de que se rellena de pólvora y municiones para que sea disparado por un arma de fuego; el libro también se compone de cartuchos que se cargan con historias de personas que vivieron la Revolución.

### 3.2 “Zafiro y Zequiél”

Zafiro y Zequiél son dos hermanos de ojos azules que aparecen cerca de la casa de la protagonista y ella decide mojarlos con una jeringa para caballos. Los dos hermanos tienen grades zapatos y siempre están en movimiento. Una mañana, la narradora sale de su casa y alguien le dice que han fusilado a los hermanos. La niña corre hacia el camposanto, los limpia y guarda los pedazos de sangre en sus sacos azules. Regresa a casa y rompe la jeringa.

El texto presenta a Zafiro y Zequiél, dos mayos, blancos, de ojos azules que no hablan español. Son personajes colectivos, ya que, aunque son dos hermanos, ambos tienen las mismas acciones, siempre están juntos y comparten un mismo fin. La narradora siente hacia ellos compasión y ternura a través de los zapatos. Ella los ve pasar frente a su casa y establece una conexión: el juego se convierte en un lugar seguro, en una pausa del trabajo de los hermanos y de la cotidianidad de la niña.

La narradora crea un inventario alrededor de la apariencia física de los personajes, ya que está determina su vida y su muerte, cada aspecto de los hermanos vivos, como sus ojos, o los zapatos, se trastoca y se modifica al final del relato. La principal diferencia de estas características físicas es que cuando los hermanos están vivos denotan movimiento ya sea en su cabello o gestos con los que se comunicaban.

El espacio cambia cada vez que los ve pasar porque significa el inicio del juego. Los lugares no se describen, ni se detallan, pero la narración nos explica que los hermanos provienen de San Pablo Belleza, que pasan por la casa de la narradora y que sus cuerpos se encuentran fuera del camposanto sin sepultura, es decir que los lugares adquieren significado gracias a la presencia física de Zafiro y Zequiél, ya que éstos se convierten en espacios

habitables o inhabitables, estos son los lugares que confirman su existencia, pero también su muerte. Es a través de los sentidos que la narradora confirma su deceso: “No me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí.” (Campobello 67), no bastó con que un tercero le diera la noticia, para la niña-narradora es fundamental ver a los dos para confirmar su muerte.

Es muy interesante que cuando los personajes están vivos, la narradora interactúa con ellos a través de sus movimientos; son los hermanos los que se desplazan, en este ir y venir aparecen en escena y por lo tanto en el espacio de la narradora, no tiene más que esperarlos en su casa, protegida de los peligros de la guerra. Pero cuando mueren, es una mañana fría y ella está fuera de espacio seguro, la guerra la alcanza y la invade justo cuando sale: “me dicen al salir de mi casa: Oye, ya fusilaron a Zequiél y su hermano; allá están tirados afuera del camposanto...” (Campobello 67), solo al verlos reconoce su muerte y los cuerpos le generan compasión: “me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: <pobrecitos, pobrecitos><sup>2</sup>” (Campobello 67).

Para Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* (2016) considera que todo texto presenta una lista de nombres o cosas que orientan temáticamente el texto, es decir, una nomenclatura, la cual funciona como “un tema descriptivo a desarrollar, podría concebirse como una *descripción en potencia* puesto que su desarrollo implica un despliegue sintagmático de lo que el nombre <contiene>”<sup>3</sup> (Pimentel 23), es decir, que estos nombres que se repiten a lo largo del texto buscan darle un sentido temático y su repetición en el texto

---

<sup>2</sup> Las comillas españolas son nuestras, la autora utiliza comillas inglesas.

<sup>3</sup> Las comillas españolas también son nuestras, mismo caso que en la nota anterior.

se define como pantomimo, ya que la autora lo define como la “permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de toda una descripción, y que es, el tema descriptivo (Pimentel 23), es decir el tema se presenta durante todo el texto.

El pantonimio del texto es la muerte, la presencia de dos seres vivos y su ausencia, la atmósfera se puebla de vacío. La guerra alcanza a todos. El espacio se construye a través de la narradora, es decir tiene limitantes subjetivas, ya que todo lo conocemos desde su cosmovisión y de lo que perciben sus sentidos, como su vista que restringe todo lo que amuebla el relato, lo cual se hace muy presente en la nula descripción de detalles alrededor de los objetos y lugares, en cambio lo que adquiere mucha presencia es la descripción de los hermanos muertos: “Los encontré uno al lado del otro. Zequiél boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado” (67), la imagen de los dos niños que lloraron ante su fin provoca que la narradora intente ponerle palabras y busca saber qué les pasó, pero solo encuentra los orificios de bala: “No les pude preguntar nada, les conté los balazos” (Campobello 67). Nelly busca devolverles un poco de dignidad porque aquellos cuerpos son el recuerdo de sus amigos: “le limpié la tierra del lado derecho de su cara ... La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de saco...” (Campobello 67). Su muerte y su sangre les otorgan carácter fragmentario, que resalta lo que fueron, sus cuerpos están rotos y ellos ya no son los mismos.

Lo vivido se convierte en una experiencia de duelo, que incluso al principio pasa por la negación para llegar poco a poco a la aceptación. Necesitaba verlos en el camposanto para que en el lugar los sentidos comprendan la realidad y por lo tanto la experiencia de la muerte de sus amigos, la cual es determinante.

Para Bachelard los objetos pueden ser un espejo del ser que se abre o se cierra ante determinadas circunstancias y recuerdan a la casa-nido, es decir a un lugar seguro; los objetos ayudan a sensibilizar el mundo (Bachelard 304), pero sobre todo los objetos propagan una realidad del ser (Bachelard 116), es decir, los objetos son el recuerdo de un momento clave y determinado. El texto gira alrededor de objetos que se resignifican con la muerte de los hermanos: los zapatos y la jeringa.

Nelly sale de su lugar seguro para descubrir la realidad de la guerra, más allá del juego, dicha experiencia marca un antes y un después. Lo mismo sucede con la imagen que tiene de los hermanos, al principio del relato habla de sus zapatos: “grandes zapatones que daba la impresión de pesarles diez kilos” (67), se contrasta y cambia con: “Les vi los zapatos estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos” (67), ya no dicen nada de sus amigos porque los cuerpos han perdido toda su esencia infantil.

Yi-Fu Tuan en *Space and Place* expone que:

objects and places are centers of value, they attract or repel in finely shades degrees. To attend to them even momentarily is to acknowledge their reality and value. The infant's World lacks permanent objects being dominated by fleeting impressions . . . An object or place achieves concrete reality when our experience of it is total, that is, through all the senses as well as with the active and reflective mind. (Tuan 18)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Los objetos y los lugares son centros de valor. Atraen o repelen en matices muy tenues. Acudir a ellos, aunque sea por un momento, es reconocer su realidad y su valor. El mundo infantil carece de objetos permanentes, ya que su mundo está determinado por impresiones fugaces . . . Un objeto o lugar particular se concretan en la realidad cuando nuestra experiencia es total, es decir, cuando es percibido por nuestros sentidos, así como por una mente reflexiva y activa. La traducción es nuestra.

Los objetos se concretan en la realidad cuando se perciben a través de los sentidos y estos se reflejan en la mente como símbolos, de esta manera las personas generan vínculos emocionales con los objetos, además de que los objetos vistos desde la niñez son muy fugaces, pero no por esto dejan de ser centros de valor (18). Así, la jeringa y los zapatos simbolizan la experiencia que la narradora tuvo con los hermanos. Los zapatos indican sus torpes movimientos, remarcan que están vivos y la jeringa es el juego que genera la experiencia, es el contacto. Los zapatos y la jeringa son los símbolos de una amistad y de una vida. Su muerte resignifica estos objetos, alterando de esta forma su percepción y por lo tanto el espacio, esta repulsión hacia los zapatos y la jeringa recuerdan que sus amigos, un par de niños ya no están. Lo cual genera crítica hacia el movimiento armado, y genera la pregunta ¿cuáles son los ideales de un país que asesina a sus niños?

El juego de una niña, pero también el juego político, se pierde al igual que el sentido de la vida. Esta repulsión hacia los objetos, hacia lo perdido, hacia la ausencia se proyecta en la protagonista como una pérdida de inocencia. La narradora se aferra a su niñez, pero el mundo fuera de su casa la jala a la crueldad, a la injusticia y al dolor. Los dos objetos transforman la percepción del entorno y el espacio deja de ser un espacio vivido para convertirse en un espacio de recuerdo.

De acuerdo con Miranda Bruce-Mitford, en su *Libro Ilustrado de Signos y Símbolos* (1997), los zapatos “reflejan las tendencias sociales y culturales, nos transmite información sobre la persona que los lleva” (Bruce-Mitford 84), por esto, al final del relato dejan de ser zapatos para convertirse en: “hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos” (Campobello 67), los zapatos han perdido los referentes a los quienes otorgaba su personalidad. Chevalier propone que el zapato o calzado tiene carga semántica funeraria,

representan a un moribundo que está a punto de partir. El zapato a su vez indica que no está en estado de andar: revela muerte (Chevalier 1084), desde que llevan los zapatos los personajes están destinados a morir, porque ellos son los grandes perdedores de la guerra, su muerte son las consecuencias colaterales, y los niños no tienen ningún oficio ni beneficio en la guerra.

El relato cierra con que la narradora rompe la jeringa con la que moja a Zafiro y Zequiel. Ante la muerte de los hermanos, el juego pierde sentido y con ello se difuminan las experiencias, porque los objetos que pueblan el patonimio del relato señalan que todo tiene un fin; los objetos pierden sus poseedores; son el recuerdo de la ausencia y la muerte.

### **3.3 “Desde una ventana”**

Dos niñas observan desde una ventana a un pelotón de fusilamiento que apunta a un joven sin rasurar y sucio, el sentenciado suplica por su vida de rodillas y con las manos extendidas. El oficial da la señal con la espada y se disparan los fusiles, el cuerpo salta y luego cae manando sangre. Estuvo tirado por tres días durmiendo cerca de la casa de la protagonista. Piensa que aquel cuerpo es suyo, teme que un día el cuerpo no esté, se precipita a buscarlo y lo mira desde una ventana de su casa. Un día descubre que ya no está. El muerto fue “robado”. La niña sueña que algún día fusilen a otro junto a su casa.

El relato ofrece dos voces narrativas, pero apuntan a un mismo objeto: el cuerpo. En el primer párrafo se habla en tercera persona: “Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas . . .” (Campobello 91); y en los dos restantes se narra en primera persona: “Me parecía muerto aquel muerto” (Campobello 91). Luz Aurora Pimentel

retoma de Genette que la perspectiva es “una restricción de campo que es en realidad una selección de información narrativa” (ctd en Pimentel *El relato en perspectiva* 95), pero Pimentel considera importante recalcar que la perspectiva desde la cual se narra “centra las opciones de selección y restricción que se impone el *narrador* al narrar” (Pimentel *El relato en perspectiva* 95), es decir que toda narración escoge una perspectiva que delimita y orienta el mundo narrado. De igual manera retoma de Mieke Bal que considera que la focalización es una actividad perceptual en donde “quien ve define al focalizador; quien es visto al focalizado” (Pimentel *El relato en perspectiva* 96). Pimentel propone que una perspectiva narrativa se forma a través de la conjunción de una descripción de sus articulaciones estructurales, es decir una dimensión abstracta de la perspectiva donde se crea un filtro de información narrativa que se define como la deixis de referencia; y de una orientación temática susceptible a planos que se proponen como puntos de vista sobre el mundo; existe un punto de referencia en el cual gira el retrato y éste es acompañado por una estructura temática que ilustra cómo es el mundo narrado. “Desde una ventana” gira en torno a un fusilado, solo que el primer párrafo se distingue del resto porque presenta otra voz narrativa, pero las dos perspectivas giran alrededor de una misma deixis de referencia y las dos comparten el mismo tamiz de conciencia, la cual apunta al cuerpo.

En el primer párrafo se describe desde un narrador intraheterodiegético el fusilamiento, pero presenta una focalización externa, que de acuerdo con Genette a través de Luz Aurora Pimentel “. . . el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y que por lo tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos” (Pimentel *El relato en perspectiva* 100), es decir se escoge una perspectiva desde la cual no podemos saber

qué pasa en la conciencia de los personajes. Dicho punto del universo diegético es el fusilamiento, el cual se describe con mucho detalle y se caracteriza por ser rápido y preciso:

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 . . . El oficial, junto a ellos, va dando señales con la espada; cuando la elevó . . . salieron de los treinta diez fogonazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía... (Campobello 91).

Este pasaje también presenta lo que de acuerdo con lo que Mieke Bal propone en su teoría de focalización; en primer lugar, el relato expone que desde una ventana dos niñas observan, las cuales representan al focalizador; luego se encuentra el pelotón y el condenado son lo focalizado. El texto presenta al lector una perspectiva compartida con las niñas, la fija en la deixis de referencia y restringe así la percepción del relato y del lector, la concentra en ese momento. Pimentel agrega que “la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar” (Pimentel *El relato en perspectiva* 101). Al estar fuera de la conciencia de los personajes, lo único que informa sobre el estado del condenado son sus acciones y movimientos vistos desde la ventana con las niñas: primero se observa cómo es su apariencia física: “un joven sin rasurar y mugroso . . . hinchado de alcohol y cobardía” (Campobello 91), para confirmar su cobardía el texto muestra sus acciones y conductas de tal manera sabemos lo que sucede en su conciencia: “. . . arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo.” (Campobello 91).

Este primer párrafo determina que el fusilado es el grado cero o deixis de referencia, ya que, de acuerdo con Pimentel, es el punto cero del espacio, a partir de cual se organiza la presentación y coincide con la perspectiva de algún observador (Pimentel *El espacio en la ficción* 60). Todas las miradas como la de las niñas, los diez soldados, el oficial e incluso la del lector (que la narración lo coloca junto a las niñas) apuntan al fusilado, él ya sea vivo o muerto amuebla y se coloca en el centro del relato.

El porqué de este recurso estético es que resalta y afirma el teatro de la Revolución, aquella coreografía que representa los fusilamientos. Además, Pimentel considera que este tipo de focalización genera suspenso (Pimentel *El relato en perspectiva* 101). Lo cual se confirma con las descripciones y acciones: “Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven . . . que arrodillado suplicaba desesperado. . . El oficial . . . va dando las señales con la espada; cuando la elevó como para picar el cielo . . .” (Campobello 91). Además, este tipo de descripción agrega más drama a la muerte: “salieron de los treinta diez fognazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros. Sus manos se quedaron pegadas a la boca. Allí estuvo tirado días...” (Campobello 91).

El resto de la narración discurre bajo otra mirada y otro narrador. A partir del segundo párrafo se inserta un narrador homodiegético, es decir el narrador se encuentra dentro de la historia y nos relata desde su perspectiva: “. . . me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana” (Campobello 91), y a partir de este *yo* podemos suponer que esta nueva voz pertenece a una de las dos niñas testigo y a la misma voz que narra en los demás relatos. Los dos párrafos restantes presentan una focalización interna. De acuerdo con Pimentel en este

tipo de perspectiva “el relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitantes cognoscitivas perceptuales espaciotemporales de esa mente figural” (Pimentel *El relato en perspectiva* 99). Es decir, que el resto del texto nos permite adentrarnos en los pensamientos y sentimientos, de la niña-narradora, el ángulo de la percepción se concentra en los sentidos y conocimiento de este personaje-narrador. La nueva voz expresa cómo la hace sentir aquel cuerpo: “Como estuvo tres noches tirado ya me había acostumbrado a ver el garabato del cuerpo . . . dormido junto a mí . . . Me pareció mío aquel muerto” (Campobello 91).

La narradora introduce un *yo* focalizado para explicar cómo era su relación con este cuerpo, el cual actúa como un espejo, es un recuerdo de la mortalidad de todos los soldados y por supuesto de la niña. Este reflejo se manifiesta en dos “actitudes” que toma el cuerpo: “Sus manos se le quedaron pegadas en la boca . . . caído hacia la izquierda con las manos en la cara . . . me gustaba verlo porque parecía que tenía mucho miedo” (Campobello 91). Las manos pegadas a la cara son un signo de sorpresa, muere casi en una postura infantil. Este parecer asustado no es más que un reflejo de la niña ante eventos que supone que no debe vivir una niña. Ella se proyecta en el cuerpo porque es incapaz de expresar sentimientos como el miedo, decide proyectar todo lo que siente en personas u objetos. Dentro de este miedo, de esta guerra la muerte se vuelve cotidiana y por lo tanto la narradora expresa: “Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana, era mi obsesión . . .” (Campobello 91). El miedo y la barbarie se convierte en morbo y éste en una obsesión que con tan solo tres días se convierte en lo cotidiano.

Otro elemento clave para el desarrollo del cuento es la ventana, ya que representa una conexión con lo que sucede afuera. Para Miranda Bruce-Mitford en su *Diccionario de signos y símbolos* (1997), la ventana se considera como el ojo del alma, es símbolo de la percepción que cada individuo posee del mundo (Bruce-Mitford 94). De acuerdo con Bachelard, la casa es un refugio íntimo que protege al ser que la habita de las fuerzas que lo asaltan. La casa marca una diferencia entre lo que está dentro y lo que está afuera (Bachelard 80-81). De igual manera considera que dentro y fuera representan una división entre lo positivo y negativo del mundo y su oposición se tiñe de agresividad (Bachelard 291-292), estas diferencias se convierten en valores humanos y esto genera que lo que sucede afuera de la casa afecta la intimidad de la narradora. Es a través de la ventana que la niña puede ver el teatro de la Revolución y por lo tanto contar lo que vive y siente, mientras ella piensa que describe lo que expresa el cuerpo: “Me parecía mío aquel muerto” (Campobello 91), piensa que ese cuerpo le pertenece porque a través de él puede expresar lo que siente.

El final retrata cómo un día el cuerpo desaparece, alguien se lo llevó: “Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.” (Campobello 91), estas últimas líneas retratan la cotidianidad de la guerra, el horror, la crueldad de los pelotones de fusilamiento que no se conmueven ante la muerte de un compatriota igual que ellos; que la persona que narra sigue siendo una niña que se ajusta a la moral de la época, porque a través de su día a día demuestra que la guerra impregna todo lo que toca; el relato propone que el espacio afecta nuestra individualidad, somos donde estamos y lo que se hecho de aquel lugar.

### 3.4 “Mugre”

El texto comienza con las palabras de una mujer, en las cuales describe que José Díaz es el hombre más bello que conoce. Después, siguen los pensamientos de la narradora donde expresa que a Toñita le gusta José, la protagonista la compara con Mamá. Un día Nelly convive con José Díaz y decide que lo hará novio de Pitaflorida, su muñeca. Piensa en hacerle un vestido y esto la llena de ilusión. Después el relato describe cómo es José, habla de su ropa, que por las noches lleva serenatas. Que todas las muchachas de la Segunda del Rayo se enamoran de él y de que se pasea en un coche rojo. La narradora comenta que un día José le dijo a Toña que odiaba el sol, tanto ella como la narradora les parece muy bien, sobre todo porque no quiere que su muñeca sea pareja de un hombre prieto. Por las tardes, la narradora coloca a la muñeca en la ventana para que así vea a José.

Después, la narración se desvía y se concentra en un combate entre villistas y carrancistas. Cuando termina el enfrentamiento, ella y Mamá salen a buscar a siete, su hijo de trece años. Recorren las calles y se encuentran con varios cuerpos de niños, de quemados, ven los huecos de bala en las paredes. En un callejón, observa un bulto pegado a la pared, el cuerpo está cubierto de mugre, al verle la cara descubre que es José Díaz. La narradora afirma que él nunca fue novio de Pitaflorida, recuerda que la muñeca se rompe la cabeza cuando cae por la ventana. El relato concluye con la narradora diciendo que a José lo devoró la mugre y los balazos que le dieron fueron para que no odiara al sol.

El relato se mueve sobre un eje complejo, debido a que retrata el microcosmos de los personajes, es decir su vida social, su estatus; todas estas vidas y momentos se frustran y se aniquilan con el macrocosmos de la Revolución. Luz Aurora Pimentel considera que al analizar un personaje se debe distinguir entre el ser y el hacer. El texto comienza con la

descripción física de José Díaz, del cual una tía de la narradora dice: “es el muchacho más bello que conozco, elegante, distinguido” (Campobello 81), más adelante la narradora expresa que: “él usaba espada brillante, botones de <oro y plata> . . . Cambiaba de traje todos los días, se paseaba en auto rojo” (Campobello 81). José Díaz es presentado como un personaje con cierta alcurnia, posee ciertos privilegios a diferencia de otro tipo de soldados, por ejemplo, Zafiro y Zequiel. Su personaje está rodeado de elegancia.

En cuanto a su hacer solo podemos suponer que está en Parral por la Revolución, pero sus acciones no tienen nada que ver con el conflicto armado. Por ejemplo, la tía de la narradora dice “me prometió venir y tomar un café” (Campobello 81), después la narradora enuncia: “José pasaba por la casa, iba y venía. José llevaba <gallos> con la banda en nombre de la luna y noches oscuras” (Campobello 81), parece que no existe la guerra para este personaje que juega a ser el “don Juan de Parral”.

A través de su ser y de sus haceres, podemos interpretar que es un sujeto de clase alta. Pimentel considera que al hacer un retrato físico de un personaje se constituye un “índice del valor que el narrador le confiere al personaje descrito, introduciendo así formas de articulación ideológica que se traducen en juicios implícitos por parte del narrador” (Pimentel 71-72). Entre su tono de piel y su encanto masculino, el elemento físico que más se desarrolla en la descripción es la luminosidad: “El usaba espada brillante, botones de <oro y plata>” (Campobello 81). Pimentel retoma de Barthes la idea de que “La belleza (al contrario de la fealdad) verdaderamente no puede explicarse: la belleza se dice, se afirma, se repite en cada parte del cuerpo pero no se describe...” (ctd Pimentel 73). Que todo Parral se sorprenda con la imagen del soldado señala que, según Pimentel, “Las preferencias personales del narrador se elevan así a valores absolutos al ser propuestos como valores socialmente compartidos...”

(Pimentel 73), dichos valores se proyectan en que José enamoraba a todas las muchachas del pueblo. En el caso de José, su personaje es absurdo, no tiene sentido que a un soldado no le guste el sol: “Un día le contó a Toña que él odiaba el sol, por su cara y sus manos” (Campobello 81). Este relato señala que el personaje no pertenece al conflicto armado.

De acuerdo con Pimentel, el espacio físico y social en el que se da el relato sostiene al mundo narrado, pero con frecuencia “el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje” (Pimentel 79), dicha síntesis se refleja en el microcosmos que representa José, en un momento él determina el espacio y modifica la percepción de la narradora, en un primer momento del relato la Revolución y la guerra no existen, entonces todos los personajes se preocupan más por el abolengo y los juegos de sociedad que implica la presencia de José en Parral, por ejemplo: “A Toña . . . no le da vergüenza que la vean torcer las hojas . . . los cigarros de Mamá son de cigarrera. Mamá es más bonita que Toña — decía yo para terminar mis pensamientos profundos . . .” (Campobello 81). Cuando se habla que a José no le gusta el sol la narradora expresa “. . . a mí me pareció mucho muy bien, por Pintaflorida; yo nunca hubiera casado a mi princesa con un hombre prieto” (Campobello 81), todos se dejan llevar por José y lo que él representa, es decir, la belleza, la pulcritud, la estabilidad económica, los privilegios de clases, estos no son los valores asociados a la guerra, José es un descanso del conflicto, una pausa.

Al principio del relato, la narradora dice “— A Toña le gusta el <macuchi>” (Campobello 81); de acuerdo con la Academia Mexicana de la Lengua, la palabra macuche es una forma “que significa <mal hecho> o de <apariencia miserable>”. Que se expresen así de José parece solo una broma o un recurso irónico, pero esta palabra señala el destino trágico

del personaje; cuando la protagonista lo encuentra asesinado el relato ya tiene otro tema, la guerra está en el pueblo y nadie la puede ignorar: “Hubo un combate de siete horas, los villistas dentro. El combate era zumbido . . . Los carrancistas se habían metido en las casas de enfrente, en las azoteas” (Campobello 82). Nadie se preocupa por José Díaz. Cuando la niña y su madre salen a la calle para buscar a su hermano descubren los cuerpos y se les asocia una fuerte carga negativa y sucia:

. . . estaba un chamaco abrazando a su caballo . . . Cuando ella lo volteó vimos que era un muchacho cualquiera, tenía un ojo abierto y las manos <engarruñadas> . . . vimos unos quemados . . . hechos chicharrón, negros negros . . . la banqueta regada de muertos carrancistas. Se conocen por su ropa mugrosa . . . (Campobello 82).

Para Pimentel los objetos que pueblan el relato forman parte de sistemas descriptivos que “le permiten generar no sólo una <imagen> sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel 25), los cuerpos representan el tema descriptivo, los cuales despliegan una serie de atributos que contaminan el entorno semántico, este campo se llena de muerte y suciedad, estos cuerpos siembran el camino para dar origen a la descripción de José Díaz, el cual se encuentra en un callejón estrecho que huele a orines:

. . . pero al ver el bulto pegado a la pared corremos: estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado en mugre, se me arrugó el corazón. <En este callejón tan feo>, dije yo al verle la cara. Me quedé asustada. ¡José Díaz, el del carro rojo, el muchacho de las señoras de la Segunda del Rayo, el joven hermoso murió devorado por la mugre . . . los balazos que tenía se los dieron para que no odiara el sol. (Campobello 82-83).

Esta terrible descripción, señala que José es una fachada, el personaje no está hecho para la batalla, sus peores miedos se hicieron realidad, incluso parece que lo mejor que le pudo pasar fue la muerte, ya que José no pertenece al conflicto armado, puede dejar de fingir, las apariencias se derrumban.

A diferencia de otros personajes, no muere como un héroe, comparte el mismo adjetivo que los carrancistas muertos: la mugre, se aleja de todo el brillo y de su estatus. José Díaz es un personaje trágico que no puede huir de su destino, justo como pronostica Toña. En su apariencia física oculta su ser y solo la muerte revela la verdad de un personaje altamente ornamentado pero carente de temple para la batalla.

La presencia de José Díaz altera la percepción de la narradora, ella cae en el mismo juego social que el resto de los personajes, expresa cosas como: “El bello José Díaz estaba platicando” (Campobello 81), pero la narradora no puede reconocer que le gusta este hombre, por lo que decide proyectar sus emociones en su muñeca Pitaflorida. De acuerdo con Chevalier:

... el análisis psicológico ve en el juego una transferencia de energía psíquica . . . sobreactiva la emoción y estimula la emotividad . . . el jugador coloca de cierto modo su propia libido en la cosa con que juega . . . jugar es lanzar un puente entre fantasía y realidad a través de la eficacia mágica de la propia libido; jugar es por tanto un rito de entrada y prepara el camino de la adaptación al objeto real. (Chevalier 612)

Aunque la narración no presenta un deseo desbordado en la protagonista, hay ligeros tintes que permiten ver que el juego con la muñeca es en realidad un despertar en la protagonista. José la conduce a crear un juego donde ella decide que Pitaflorida será novia de José: “Dije

tres veces: <“sí voy a hacerlo novia de la Pitaflorida, mi muñeca princesa” (Campobello 81), este susurro que repite en forma de conjuro desata un juego de seducción según las normas sociales de la época. La protagonista decide hacerle un vestido de estrellas para que la muñeca brille como José, también la narradora actúa como madre, ya que es quien aprueba la relación de la muñeca, por ejemplo, expresa: “Un día le contó a Toña que él odiaba el sol . . . y a mí . . . me pareció mucho muy bien, por Pitaflorida; yo nunca hubiera casado a mi princesa con un hombre prieto” (Campobello 81).

A partir de este momento, la muñeca empieza a desarrollar su propio juego de seducción, pero sin sobrepasarse nunca, porque sigue siendo una niña: “Al ruido del automóvil, Toña se ponía en la rendija . . . mi muñeca era la única que no se escondía para verlo. A veces él se reía al ver la casa, Pitaflorida no se reía” (Campobello 81), sigue comparando sus estándares femeninos con Toña que, por doblar las hojas de tabaco, suponemos que no es de la misma clase social que la protagonista y su madre.

También a lo largo de la narración se presenta cómo el personaje va perdiendo su inocencia, de forma muy subliminal, la voz narrativa expresa cierto arrepentimiento por enamorarse de José Díaz: “Él usaba espada brillante. . . decían mis ojos empañados de infancia” (Campobello 81). Pero no es hasta que se encuentra con la ruina de José Díaz enfáticamente dice que “No, no, él nunca fue novio de Pitaflorida, mi muñeca . . . ella nunca se rio con él” (Campobello 83). Después del combate, después de la crueldad de los muertos, la narradora decide precisar que su muñeca no pudo relacionarse con un hombre tan vacío y falto de carácter.

Finalmente, tanto la muñeca como la narradora se comparten atributos, es decir que la narración presenta una prosopopeya en donde en un primer momento la narradora le otorga

atributos humanos, por ejemplo, cuando la narradora la sienta en la ventana y le cuenta todo lo que dice José la narración enuncia: “Mi muñeca se estremecía” (Campobello 81), o al verlo en el automóvil: “Pitaflorida no se reía” (Campobello 81), en estos casos la niña se proyecta en la muñeca permitiéndole sentir lo que ella no puede o rechaza; sin embargo, hay un momento en donde dicho procedimiento se invierte y la muñeca se rompe, permitiéndole a Nelly expresar el rechazo de José Díaz: “mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando cayó por la ventana . . .” (Campobello 83). Que Pitaflorida se haya roto la cabeza, significa que se quiebra las ilusiones, el amor y la inocencia.

### 3.5 “El general Rueda”

El relato comienza con la descripción física del general Rueda: tiene un bigote güero. Entra en la casa con diez hombres, insultan a Mamá. El pelotón quiere que confiesen que son villistas, Buscan dinero, armas y municiones. El general Rueda grita y amenaza con quemar todo. Los soldados arrinconan a la narradora y a sus hermanos, la protagonista intenta reunirse con su madre, pero el general la empuja y cae. La madre pide que no les hagan nada a sus hijos. El pelotón quiebra todo, no encuentran armas, pero esto no les impide robar la casa. El general Rueda amenaza a Mamá y le advierte que si se queja regresa y quema toda la casa. La narradora dice que su madre no llora porque está acostumbrada a la Revolución, pero no olvida su rostro. Pasan dos años, la familia se muda a Chihuahua; en el Palacio Federal se encuentra con Rueda e imagina que lo asesina; su madre muere, cansada de la Revolución. Ya en la Ciudad de México, la protagonista lee el periódico y ve que someten a un consejo de guerra al general Rueda, una vez más imagina su muerte. La protagonista narra que para el fusilamiento montaron un gran espectáculo para que Rueda pueda gritar como lo hizo con Mamá. La narración termina con los pensamientos de la protagonista, ella cree que lo asesinaron porque fue malo con su madre, al final les manda una sonrisa a los soldados del pelotón de fusilamiento en agradecimiento.

El relato inicia con una descripción muy rápida y breve, que coloca al lector en medio de la situación: “Hombre alto, tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte. Había entrado con diez hombres en la casa, insultaba a Mamá. . .” (Campobello 86). La narradora expresa desde los primeros momentos del relato la entrada de los personajes masculinos en la intimidad de la casa, oprimen y desequilibran el núcleo familiar. A diferencia de relatos como “Él”, en donde el personaje regresa a la casa para pagar la deuda de unas camisas planchadas y se

enfatisa que es un personaje simpático. En “El general Rueda”, los soldados no tienen permiso, han entrado por la fuerza.

Para Chevalier “La casa . . . es un símbolo femenino con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno” (Chevalier 256); la casa dentro del relato se configura como un juego de poder, en donde fuerzas externas buscan apoderarse de ella, de esta manera pierde su esencia de refugio y protección. Bachelard propone que en el hogar se encuentran “los valores de protección de la casa contra las fuerzas que la asaltan” (Bachelard 8). De acuerdo con el autor, la casa se habita y se construye desde el interior, marcando una diferencia entre el exterior y el interior. Al verse atacada la casa-refugio, la narradora corre al refugio materno: “Me revelé y me puse junto a ella . . .” (Campobello 86), busca el bienestar que la puede devolver a su lugar seguro, que calme su miedo y la defienda contra de la invasión de los soldados.

Para Yi-Fu Tuan, un lugar es un punto de valor, en el caso de la niñez, la madre es el primer lugar para refugiarse del mundo, considera que “the mother is the child’s primary place . . . she is recognized by the child as his essential shelter and dependable source of physical and psychological comfort”<sup>5</sup> (Tuan 29). Para la narradora, la presencia de los soldados personifica que su hogar está en peligro, al igual que su integridad. Aquí la guerra ya no representa los juegos con sus amigos; el movimiento armado la priva de su seguridad y el general Rueda al tomar el poder impide que llegue a su madre, es decir ya no hay refugio: “él me dio un empujón y me caí” (Campobello 86). Esta caída es un golpe que desequilibra aún más la estabilidad de Nelly, porque ahora no solamente la casa se ve atacada, sino que

---

<sup>5</sup> “La madre es el lugar principal del infante . . . el niño la reconoce como un refugio esencial y como su fuente de bienestar físico y psicológico” La traducción es nuestra.

también ella y sus hermanos: “Los soldados pisaban a mis hermanos, nos quiebran todo” (Campobello 86). Tanto la casa como la madre se vuelven un espacio atacado, situación que no sucede en otros relatos. De esta manera en “El general Rueda” presenta una analogía de la coyuntura del país en la Revolución, en donde dependiendo de quién ejerce el poder es el rumbo que toma el país. De nuevo presenta una lectura política, en donde defiende el villismo, y por lo tanto el maderismo, de Victoriano Huerta y el carrancismo, estos últimos al ejercer el poder cambian la focalización y el espacio vital, ya sea la casa o el país, lo convierten en un lugar de violencia.

Campobello utiliza como recurso estético y simbólico no describir cómo luce la casa, solo retrata una mesa: “Nunca se me ha borrado a mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro, con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos” (Campobello 86). La mesa, además de funcionar como un punto de apoyo para soportar la situación, es el único mueble en la descripción; el relato parece una pieza teatral donde los mínimos elementos componen la escena. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel “no se concibe un relato que no esté inscrito de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no solo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional” (Pimentel 7), entonces aquello que compone el espacio de la casa son el general Rueda y sus diez soldados, ellos al ser un agente opresor abarcan la totalidad del espacio, la casa está tomada. Señalando una vez más la situación del país y quienes son los grupos que ejercen el poder de la casa y por lo tanto en la nación.

Pimentel retoma de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov que, al introducir nombres comunes en el texto estos designan rasgos comunes de todos esos objetos (ctd Pimentel 33), es decir, que al no describir la casa su nombre común remite a los rasgos generales de dicho

objeto; esta preferencia estética también puede responder a que Campobello prefiera conservar la intimidad de la casa, Bachelard propone que: “Las verdaderas casas del recuerdo . . . se resisten a toda la descripción . . . La casa primera oníricamente definitiva debe conservar su penumbra . . . Solo se comunica a los otros una orientación hacia el secreto . . .” (Bachelard 50-51), de esta manera al recrear un recuerdo decide dejar fuera los elementos comunes de una casa y señala que su hogar está siendo ocupado y por lo tanto no vuelve a ser igual. Pimentel cita a Jean Ricardou en donde “Las escenas descritas . . . están gradualmente compuestas por una sucesión de signos . . .” (ctd Pimentel 91), de esta manera la escena crea bloques de sentido, los cuales apuntan a la violación del espacio perdido y así retrata el momento en que ella y su familia son despojados de la casa, creando una realidad específica del dolor producto de la guerra.

El relato presenta tres pérdidas. “<Destripen todo, busquen donde sea>. Picaban todo con las bayonetas . . . nos quebraron todo. Como no encontraron armas se llevaron lo que quisieron” (Campobello 86), esta cita señala la primera pérdida, el despojo de sus pertenencias causada por los soldados y sus bayonetas, las cuales por su forma simbolizan lo masculino del falo que entra en la casa, es decir en el espacio femenino. La segunda pérdida es el hogar: “Dos años más tarde nos fuimos a vivir a Chihuahua” (Campobello 87), aunque la mudanza no es inmediata, retrata que desde los carrancistas tomaron el poder, ya nada es igual y tuvieron que dejar Parral. La tercera pérdida es la muerte de la madre: “Mamá ya no estaba con nosotros sin estar enferma cerró los ojos y se quedó dormida allá en Chihuahua —yo sé que Mamá estaba cansada de oír los 30-30” (Campobello 87). De esta manera las pérdidas se configuran de tal manera que le otorgan madurez a la narradora, a partir de que el núcleo familiar se cae ella adquiere otro tono dentro de la narración; los eventos que narra

y cómo los vive hace que se aleje de esta visión infantil que sí tienen relatos como “Mugre” y “Zafiro y Zequiél”.

La presencia del general Rueda se convierte en una deuda pendiente. Cada vez que la narradora lo ve o le llegan noticias de él recuerda el trauma de la que vez que éste asaltó su casa: “Cuando lo vi subiendo los escalones de Palacio Federal . . . Ese día todo me salió mal, no pude estudiar” (Campobello 86-87), todo se configura para que la narradora piense que debe vengar las injusticias de este hombre hacia su familia. De acuerdo con Yi-Fu Tuan *Spaces are marked off and defended against intruder. Places are centers of felt-value*<sup>6</sup> (Tuan 4), es decir, los lugares pueden ser vistos como un sinónimo de seguridad y por eso deben ser defendidos; su madre y la casa ya no están, pero sí la memoria y el dolor: “me pasé pensando en ser hombre, tener mi pistola y pegarle cien tiros” (Campobello 87). El general representa todo el arquetipo de lo que está mal con la guerra: robo, violencia y prepotencia y machismo. Además, él es el agente que ultraja y rompe su infancia, su hogar y su refugio. Ya no existe una diferencia entre lo que sucede fuera y dentro de la casa; la guerra la ha alcanzado.

Cuando Rueda es fusilado, la narradora se proyecta en el pelotón: “Los soldados que disparan sobre él aprisionaban mi pistola de cien tiros . . . yo les mandé una sonrisa de niña a los soldados que tuvieron en sus manos mi pistola de cien tiros, hecha carabina sobre sus hombros” (Campobello 87). La narradora busca venganza por lo que le hizo a su madre: “Él fue malo con Mamá. Él fue malo con Mamá. Por eso lo fusilaron” (Campobello 87). La muerte de la madre se puede ver cómo un proceso que la aleja de la infancia, así todos estos

---

<sup>6</sup> “El espacio se delimita y se defiende en contra de los intrusos. Los lugares son centros de valor.” La traducción es nuestra.

elementos se configuran para remarcar la pérdida de la niñez como un recuerdo de dolor y pena.

El general Rueda es carrancista, Nelly y su familia son villistas, uno es el enemigo del otro. De acuerdo con Anssi Passi, la lucha de discursos identitarios, los cuales siempre expresan poder, buscan diferenciarse del otro (Passi 146). La diferencia entre villistas y carrancistas da sentido a cada una de las facciones. Esto provoca una lucha de discursos identitarios. Lo que representa el juego político que vive el país en donde mientras estén vivos los principales jefes de la Revolución la lucha por el poder sigue en juego.

Para concluir, Alfredo Rueda Quijano, es un militar de la Revolución Mexicana, es fusilado el seis de octubre de 1927. Este relato tiene elementos de no ficción, debido a que se basa en personajes y eventos reales; dicho fusilamiento fue retratado por los periódicos de la época, justo como se describe en la narración. En el texto la deixis de referencia es el general Rueda y se hace muy presente a través de su virilidad: “hombre alto, tenía bigotes güeros” (Campobello 86), este bigote se va perdiendo con los años y con sus acciones:

lo vi subiendo los escalones del Palacio Federal. Ya tenía el bigote más chico . . . Otra vez . . . se reía abriendo la boca y le temblaban los bigotes . . . vi una fotografía en el periódico . . . <El general Rueda Quijano es consejo de Guerra sumarísimo > (Tiene el bigote más chiquito)” (Campobello 86-87).

Que el bigote se haga cada vez más chico quiere decir que el sujeto pierde virilidad, que aquel hombre poco a poco disipa su fuerza y su autoridad, es decir, se aleja de los atributos de lo que representa ser un general, de esta manera pierde la relación de poder en el espacio, ya que al principio del relato comanda, pero al final es fusilado en “un gran escenario para que

muriera, para que gritara alto, así como le gritó a Mamá la noche del asalto” (Campobello 87). El relato expone que el espacio siempre está en movimiento dependiendo de quien entre y salga, lo que genera que su configuración cambie por completo, de esta manera se crea atracción o repulsión por los objetos, personas y lugares.

El retrato de Alfredo Rueda Quijano está totalmente asociado a la pérdida y aunque el texto presente un cuadro sobre el exceso de poder e impunidad, también señala un ajuste de cuentas y un consejo de guerra realizado con los debidos procedimientos, a diferencia de muchos otros fusilamientos presentados. También expone un conflicto armado vigente aun cuando el fuego ha cesado. El relato se mueve en la impotencia de no poder defender el espacio íntimo y el refugio materno; la culpa y el recuerdo son heridas que siguen vigentes incluso cuando todo el movimiento bélico se ha enfriado. El retrato del general Rueda se distingue del resto de los personajes que entran en la casa porque, aunque estos podrían ejercer su poder y robar no lo hacen, por el contrario, muchos traen noticias, se sientan y hablan con Mamá; Rueda solo busca ejercer su poder a través de la violencia porque la narradora y su familia no están con las fuerzas federales, son los discursos identitarios oponiéndose.

### 3.6 “Las tristezas de Peet”

El relato presenta que Parral está llena de soldados villistas muy nerviosos, hay mucho movimiento. Peet relata a Mamá que acaba de fusilar al chofer de Fierro; mientras conduce al chofer al pelotón, dice que el general Fierro lo manda matar porque el coche dio un salto y Fierro se golpeó en la cabeza. El chofer se defiende y dice que él no conoce aquel terreno y por eso Fierro lo condena. El conductor acepta su muerte y pide que le manden a su familia un sobre donde señalen el lugar de su sepultura. Peet narra que el conductor tenía prisa por terminar con todo; muere bastante conforme, sin tiempo para asustarse. Al final Peet señala que está triste porque en cuanto cae muerto los soldados se abalanzaron para poder quitarle sus pertenencias.

En este relato la voz narrativa, que conduce todos los textos, no forma parte de los personajes, es un narrador extradiegético. “Un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación” (Pimentel *El relato en perspectiva* 83). De acuerdo con Pimentel los relatos modulan distintas formas de representar el discurso, dentro de estas opciones es posible que sea narrado por otra voz. Así, “Las tristezas del Peet” presenta cuatro discursos: el chofer a través de Peet: “Dijo el Peet que este hombre hablaba . . . <Yo no entiendo, compañeros, porque no me metió un balazo en el momento del salto” (Campobello 86); Peet a través de Mamá: “El Peet le dijo a Mamá <Ya se fueron todos, acabamos de fusilar al chofer de Fierro” (Campobello 96), aquí suponemos que Mamá le cuenta a la narradora y ella reproduce los distintos discursos.

Pimentel propone que “en un relato los acontecimientos narrados son, o bien de naturaleza verbal, o bien de naturaleza no verbal, es decir, el acontecimiento por narrar puede ser un *discurso* . . . o bien ese acontecimiento puede ser un acto no verbal (oler, correr . . .)”

(Pimentel El relato en perspectiva 83) en este caso la voz narrativa reproduce los discursos de varios personajes, a través discursos o diálogos se reproducen los acontecimientos narrados de naturaleza no verbal: “<... Pues allí se sangolotió el automóvil, el chofer era la primera vez que venía aquí y no conocía las calles>” (Campobello 96), en este caso que el coche haya brincado representa lo no verbal y que el chofer no conozca las calles porque era la primera vez que pasaba por Parral representa el discurso verbal de Peet en donde describe y emite un juicio. Dicha forma de narrar corresponde a una inclinación estética que busca imitar el tono de aquello que “se dice”, del rumor y asemeja a cómo se trasmitían las noticias en la época, es un artefacto que busca crear una mimesis y por lo tanto verosimilitud.

Otro personaje, al igual que la narradora, que forma parte del espacio narrativo, pero carece de una presencia física es Fierro. Luz Aurora Pimentel, propone que el nombre propio tiene un alto nivel de referencialidad que remite a esa entidad y no otra. “es un centro de imantación semiótica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado . . . no exige una comprensión por parte del lector sino una identificación, un reconocimiento” (Pimentel El espacio en la ficción 29-30). Así que la narración conjure el nombre Fierro remite a una realidad concreta. “En otras palabras, la fuerte orientación referencial del nombre propio, como principio único de construcción del espacio diegético intenta ocultar el carácter ficcional de este texto” (El espacio 30-31). Aquí Fierro no solo se nombra como un referente, sino que a su vez como un sentido.

De acuerdo con Roberto Rodríguez Rebollo en su artículo “Rodolfo Fierro, Lealtad y sangre fría”: “La fama de Fierro como ejecutor sanguinario y cruel fue tal que infundía miedo a sus enemigos, por eso era apodado el <Carnicero>”. Este es el sentido que el texto busca al nombrar a Fierro como referente de crueldad, aquel que: “<El general Fierro me manda matar

porque dio un salto el automóvil y se pegó en la cabeza con uno de los palos del toldo>” (96). Pimentel propone que hay que diferenciar el ser del hacer de un personaje, en este caso, no sabemos cómo luce Fierro, pero a través de sus acciones se presenta como un sujeto cuya crueldad supera su persona, no importa su imagen sino lo que hace.

Campobello crea un retrato sin fachada. Pimentel retoma de Barthes que un retrato “es una escena ocupada por bloques de sentido” (ctd Pimentel El espacio 110). De esta manera el relato presenta el tema y lo cubre de atributos particularizantes (Pimentel El espacio 111) a través de las acciones de Fierro y estas generan la ilusión de referencialidad enfocada a la crueldad manifestada a través del asesinato de su chofer. ¿Cómo una de las principales figuras de la Revolución puede asesinar a su hombre más fiel o uno de sus más allegados? Su crueldad es absurda y al carecer de lógica presenta una crítica a aquellos personajes que se enferman de poder y por lo tanto se alejan de las causas que motivaron la Revolución.

La crueldad se propaga y esta llega hasta los hombres de Fierro, así que cuando muere “< . . . todavía calentito, ni se acabaría de morir, cuando los hombres se abalanzaron sobre él, le cortaron los dedos para quitarle dos anillos y como traía buena ropa, lo encueraron al grado que no le dejaron los calzoncillos>” (97). Dicho personaje tiene la intención de producir horror, de acuerdo con la RAE, es un sentimiento intenso por algo terrible y espantoso; atrocidad, monstruosidad; aversión profunda hacia alguien. Los soldados se comportan como animales de carroña y de esta manera profanan al chofer. El cuerpo se convierte en un estuche que alberga los objetos de valor. A diferencia de otros relatos en donde las pertenencias recuerdan al sujeto retratado, aquí es el personaje quien recuerda a los objetos. Presenta una nueva crítica a aquellos hombres que buscan riqueza en la Revolución enfermos de poder mientras siguen vivos.

No es casualidad que utilice a Fierro como ejemplo de crueldad; para Alicia Llarena en *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica* (2007), el espacio recrea patrones de cultura, donde se ilustran las jerarquías sociales y cosmovisiones, ya que al retratar un modelo de mundo también se emite un juicio ético (Llarena 84-85); en “Las tristezas de Peet”, las acciones de personajes como Fierro y sus hombres y los sentimientos de Peet retratan un momento de la Revolución, pero también enjuicia al movimiento armado. De acuerdo con Rodríguez, aunque fiel a Villa, el alcoholismo y la brutalidad de Fierro generaron problemas con el líder de la división del norte. Por lo tanto, no es casualidad que él encarne los vicios de la lucha armada.

De esta manera, el horror se concreta en una sola persona. Y dentro de este marco aparece la tristeza de Peet: “< . . . Siento vergüenza de todo> dijo el Peet afirmándose un gesto de tristeza” (97). Peet es el hombre que no ha perdido sus valores y reconoce cuando la lucha ha perdido los suyos. De forma muy sutil, el relato presenta dos discursos que se oponen y la voz narrativa se apropia del discurso de Peet y lo moldea para introducir sus propias creencias, su propio punto de vista sobre el mundo. Por esto escoge narrar desde Peet y no desde Fierro, lo focaliza y lo delimita para configurar un sentimiento colectivo: la tristeza.

De esta manera Fierro encarna la crueldad de la Revolución Mexicana, es el retrato de aquella guerra en donde unos cuantos buscan fama, pero sobre todo riqueza y poder. La narración destaca que esto solo es un fragmento del conflicto armado, porque dentro de ella todavía hay personajes como Peet o como Felipe Ángeles que sobresalen por buscar el bien del pueblo y no corromperse. De esta manera, Campobello señala una crítica al villismo, pero

también recuerda que la Revolución Mexicana tiene muchas caras y sobre todo grandes caciques que son el reflejo de sus soldados y batallones.

### 3.7 “La muerte de Felipe Ángeles”

El texto inicia con la noticia de que arrestan a Felipe Ángeles junto con otros dos prisioneros. Se habla que será fusilado. La narradora piensa que es un general villista más, pero descubre que no lo es, su imagen está en los periódicos, a través de su retrato descubre que no es una persona joven. Los mismos informan que a los tres prisioneros se les hará un Consejo de Guerra y la protagonista con su hermano corren al Teatro Héroes, en donde se juzga a los tres hombres; describe quiénes conforman el Consejo de Guerra y la apariencia de Felipe Ángeles. Después, habla Ángeles e intercede por la vida de los dos hombres que lo acompañan, se habla de crímenes y armas. De pronto aparece Mamá y los saca del teatro porque se dice que en cualquier momento puede entrar Villa para liberar a Felipe Ángeles. La próxima vez que la narradora lo ve ya lo fusilaron, la protagonista ve el cuerpo y piensa que se ve cansado. Al final, Mamá se encuentra con Pepita Chacón, ésta cuenta que lo vio previo a su muerte y resulta que estaba muy tranquilo y se portó como un caballero.

Dicho texto presenta dos nombres propios, el primero Felipe Ángeles y su fusilamiento son los que orientan el relato; el segundo nombre es el Teatro Héroes, donde se lleva a cabo el Consejo de Guerra. Este tipo de recursos tienen valores muy particularizantes dentro de una narración, Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* (2016), considera que el nombre propio

es quizás el de más alto nivel referencial . . . dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real . . . es remitir al lector a ese espacio designado y no a otro . . . El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semiótica al que convergen toda clase de significaciones

arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado . . . (Pimentel *El espacio en la ficción* 29),

Es decir, para Pimentel introducir a la narración un nombre propio, significa trasponer en la narración todos aquellos valores y referentes que son parte del imaginario que rodean a dicho nombre, es una identificación, un punto de referencia y remite a una realidad concreta. El espacio donde se inserta este nombre propio no es neutro, “el nombre que lo designa no solo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/ autor (a) le ha ido atribuyendo gradualmente” (Pimentel *El espacio en la ficción* 31). De esta manera “el texto ficcional activa, aun sin nombrarlos, los valores semánticos ideológicos que han sido atribuidos en mundo extratextual . . . El nombre propio se presenta entonces como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado” (Pimentel *El espacio en la ficción* 32). Es decir, que el nombre propio viene cargado por todos aquellos discursos que rodean a dicho nombre y complementa el espacio ficcional; funciona dentro del relato porque está ideológicamente orientado, solo hace falta nombrarlo.

El nombre propio en el cual gira el relato es Felipe Ángeles. De acuerdo con el artículo de la Secretaría de Cultura titulado: “Felipe Ángeles; Revolución y Humanismo” (2019). Ángeles nace el 13 de junio 1868 en Zacualtipán, Hidalgo. Cuando estalla la Revolución Mexicana, es convocado por Francisco I. Madero para ser director del Colegio Militar y es nombrado General Brigadier, de igual manera, Madero le encarga una campaña de pacificación para la rebelión zapatista. Durante el golpe de Estado militar orquestado por Victoriano Huerta es arrestado junto con Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, pero gracias a su prestigio militar no es fusilado. Se exilia en Francia, pero regresa en 1913 a la

lucha constitucionalista liderada por Venustiano Carranza. En 1914 se une a la División del Norte donde establece una estrecha relación con Francisco Villa. En 1919, es traicionado lo que genera su captura. Es fusilado el 26 de noviembre de 1919 en cuartel 21/o Regimiento de Caballería, en la ciudad de Chihuahua. Se dice de su fusilamiento que él escogió el lugar, que no quiso que le taparan los ojos y que se mantuvo estoico hasta el final. Felipe Ángeles es reconocido por su carrera militar, por ser matemático y escritor, que además siempre luchó por la soberanía de México y defendió para que Estados Unidos no invadiera el territorio o subordinara la soberanía del país; de la misma manera se opuso a Venustiano Carranza. Antes de su ejecución dijo que su muerte ayudaría más a la causa democrática que todas sus acciones en vida, convirtiéndose así en héroe popular de la Revolución Mexicana.

El espacio se configura a partir de Felipe Ángeles, dicho personaje orienta el relato. Lo primero que sorprende a la narradora es que ella pensaba que se trataba de un general villista más, pero no es hasta que ve su foto en los periódicos que descubre que no es como el resto, que se trata de un hombre con cierta importancia y carrera militar, tanto que su captura es retratada por los periódicos y es de lo que habla el pueblo, pero de manera general, su apariencia física remarca que no es cualquier hombre ni mucho menos cualquier soldado es un alto mando, es una persona mayor, pero que lucha por los intereses del pueblo mexicano; dentro de su imagen radican los valores que el relato resalta: “el periódico traía el retrato de un viejito de cabellos blancos, sin barba, zapatos tenis, vestido con hilachas, la cara muy triste” (Campobello 98). Más adelante, el texto especifica que a Felipe Ángeles se le da un traje para que pueda presentarse en el Consejo de Guerra: “<deseo dar gracias al coronel Otero por las atenciones que ha tenido conmigo, este traje (un traje color café, que le nadaba) me lo mandó para que pudiera presentarme ante ustedes>. (Se abrió los brazos para que

podieran ver que le quedaba grande)” (Campobello 98). El texto presenta, que el bando opositor y opresor a Felipe Ángeles intenta ridiculizarlo con la ropa que le queda grande, lo cual es un mensaje para que el pueblo vea que no es el gran hombre, pero con el montaje del teatro él intercede por la vida de sus compañeros demostrando que sus valores van más allá de las humillaciones a su persona, Ángeles demuestra que la Revolución es más grande que cualquier individuo porque es un movimiento colectivo para el pueblo.

Antes de morir, Pepita Chacón le cuenta a Mamá que vio a Felipe Ángeles una noche antes de su fusilamiento. Ella ve un traje negro y pregunta quién se lo ha dado, alguien responde que una familia, Felipe Ángeles contesta: “<Para qué se molestan, ellos están muy mal, a mí me pueden enterrar con éste>” (Campobello 100), todo este juego con los trajes representa un artificio, en donde el texto busca resaltar valores como la humildad y la generosidad de un hombre querido por el pueblo y que intenta crear un nuevo estado para todos.

De acuerdo con Miranda Bruce-Mitford en su *Diccionario de signos y símbolos* (1997) la ropa “refleja las diferentes formas en que la sociedad considera al individuo, así como la forma en la que cada individuo se ve así mismo” (Bruce-Mitford 84); esto se hace muy particular en el relato; el traje que le dan para el Consejo de Guerra busca humillarlo, la ropa que le queda grande enfatiza que no es el gran hombre como se le atribuye, después Bruce-Mitford agrega que la ropa muestra identidad y aspiraciones (Bruce-Mitford 84), Felipe Ángeles al ser un hombre del pueblo, no se preocupa por lo que lleva puesto, lo único que le importa en el momento es que se haga justicia por aquellos dos hombres. Es esta misericordia lo que genera que todos en el pueblo se compadezcan y personas como la Familia Revilla, que están muy mal, le manden un traje con el que morirá.

Retomando a Pimentel, no hace falta una descripción del teatro, basta con nombrarlo para que traiga consigo todo el imaginario alrededor de éste. Los niños, la narradora y su hermano, corren al Teatro Héroes para ver el Consejo de Guerra. de acuerdo con la Secretaría de Cultura (2019), el edificio original fue diseñado por George E. King y se inauguró el 16 de septiembre de 1902; era de estilo victoriano y fue parte de los mejores teatros del siglo XIX, aunque el recinto se quemó en 1955. Es curioso que el juicio se dé en un espacio donde se representan actos ficcionales, es decir artificios montables, el teatro simboliza que aquel Consejo no es más que un trámite, al menos así lo señala Felipe Ángeles: “<Sé que me van a matar, QUIEREN MATARME; éste no es un Consejo de Guerra. Para un Consejo de Guerra se necesita esto y esto, tantos generales y tanto más para acá> y les contaba con los dedos, palabras difíciles que yo no me acuerdo” (Campobello 98-99). El Consejo escenifica que la justicia en México no existe, es ficción y Felipe Ángeles sabe que es un instrumento de este artificio.

El teatro se convierte en un espacio de poder en donde los opresores ridiculizan a los enjuiciados, porque los dos hombres que acompañan a Felipe Ángeles no son culpables de nada. La narradora los describe como: “Trillo, de unos catorce; Arce, ya un hombre . . . señalando a los otros acusados, <este chiquillo, que su único delito es que me iba a ver para que le curara una pierna, y este otro muchacho; ellos no tienen más culpa que haber estado conmigo en el momento en que me aprehendieron” (Campobello 99). Además, los tres prisioneros son un reflejo de quienes pelean en la Revolución, la guerra no toma en consideración la edad y presenta una crítica en donde el nuevo Estado castiga inocentes. De esta manera cada uno de los prisioneros se fragmenta y representa una facción de los valores positivos de los villistas, así el texto busca reivindicarlos alejándolos de los valores negativos

de los bandoleros, los individualiza y les da una cara humana y enfatiza que los tres son un artificio de la justicia.

La atmósfera del relato expresa devoción hacia el general; la cual se manifiesta cuando la protagonista y su madre ven el cuerpo de Felipe Ángeles: “No estaba dentro de la caja, tenía un traje negro y unos algodones en orejas, los ojos bien cerrados, la cara como cansada de haber estado hablando los días que duró el Consejo de Guerra” (Campobello 99), este estar cansado del cuerpo y el resto de la descripción crean un ambiente en donde el texto justifica la muerte del personaje, es como si ya fuera su momento de descansar después de todo lo que ha hecho. La imagen del cuerpo es muy distinta a relatos como “Zafiro y Zequiél” y “Desde una ventana”, ya que en “La muerte de Felipe Ángeles”, el cuerpo no muestra las imágenes de un fusilamiento común, no hay sangre, no está hinchado o morado, incluso tiene un ataúd. Todos estos elementos señalan la importancia del personaje frente al resto de los soldados. El final del relato y su muerte no cambian la percepción que se tiene del general, en vida y muerte es un héroe.

Otro elemento importante por destacar es la polifonía dentro del relato. En la primera línea aparece una voz colectiva, aquello que se dice, el rumor y por lo tanto la palabra se anticipa a los hechos: “<Traen a Felipe ángeles con otros prisioneros. No los matan> decía la gente . . .” (98). Después introduce a la prensa como discurso oficial: “<Le harán Consejo de Guerra> decían los periódicos” (98). Además de retratar cómo se mueven las noticias en la Revolución estos discursos expresan un mismo tema, pero desde distintos ángulos y son la entrada para que la narradora introduzca la voz de Felipe Ángeles, como máxima autoridad dentro del relato. Dicha jerarquía se manifiesta cuando la protagonista intenta ser fiel no al juicio, sino a las palabras del general: “(Digo exactamente lo que más se me quedó grabado,

no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí)” (98). Pimentel retoma de Philippe Hamon y Greimas su clasificación de personajes referenciales, “los cuales remiten a contenidos fijados por la cultura . . . el solo nombre . . . permite un anclaje histórico que tiene por objeto construir el simulacro de un referente externo y producir el efecto de sentido de ‘realidad’” (Pimentel *El relato en perspectiva* 64), el relato busca verosimilitud al retratar a este personaje real. Después retoma de Barthes que el nombre propio se despliega como un recuerdo (Pimentel *El relato en perspectiva* 65), este alto nivel referencial se le atribuye a Felipe Ángeles a través del recuerdo, en donde por medio de la descripción busca otorgarle un alto valor ético y moral al personaje retratado. La narradora-protagonista, sería un personaje-anáfora cuya función es organizadora dotada de memoria que siembran e interpretan los indicios (Pimentel *El relato en perspectiva* 64).

Para concluir, todos estos valores como la caballerosidad, incluso su espiritualidad, la cual se manifiesta al final del relato cuando Pepita Chacón lo busca y le pide que le salude en el cielo a una señora que conoció él responde: <Sí, la saludaré con mucho gusto>” (Campobello 100). Apuntan a engrandecer al personaje, pero también el relato enriquece y exagera sus virtudes porque Nellie Campobello lo presenta como parte de este ideal mexicano que busca retratar en el libro con todos aquellos hombres olvidados por la lucha. De acuerdo con Doris Sommer en *Ficciones Fundacionales* (2004), los escritores y escritoras latinoamericanos precedentes al siglo XIX, se caracterizaron por retratar en sus obras una posición nacionalista, con el propósito de reivindicar a ciertos personajes o hechos, es decir cambiar la opinión pública y el discurso histórico oficial (Sommer 21). El relato funciona como un discurso fundacional ya que vuelca sobre el personaje los valores e ideales de aquellos que ayudaron a fundar el nuevo proyecto de nación, lo vuelve un símbolo; Felipe

Ángeles se destaca por su nobleza y por su compromiso con el movimiento armado. Su muerte se relaciona con la búsqueda de justicia. Es una denuncia a las injusticias provocadas por la Revolución y así resignifica la lucha.

## Conclusiones

Tras el análisis presentado, exponemos que los objetos se configuran según los sentimientos de la narradora hacia el momento, los personajes y los lugares; las cosas son parte complementaria del juego político, de las diferencias entre villistas y carrancistas, y suelen representar la disputa por el discurso identitario y de poder que está en juego con la Revolución Mexicana.

Nelly Campobello utiliza las acciones y el devenir de los personajes para enfatizar un tema o una idea, los cuales se proyectan y complementan a través de los objetos y lugares. Los zapatos de Zafiro y Zequiél recuerdan la pérdida y la muerte, el automóvil rojo de José Díaz demuestra que no es el ideal del héroe revolucionario. Los objetos determinan cuál es la verdadera esencia de los personajes; no es lo mismo el traje grande de Felipe Ángeles, que enfatiza los valores positivos y patrióticos del personaje, que el bigote del general Rueda el cual disminuye junto con su poder y su virilidad.

A través de las pocas posesiones los personajes construyen una realidad significativa a partir de lo fragmentario y discontinuo, es decir, los personajes se desprenden de sus objetos porque ya no están ni son los mismos que al inicio de la narración, los personajes son recordados, para bien o para mal, a partir de sus fragmentos y estos modifican la experiencia, y por lo tanto la cotidianidad de la niña-narradora. Este mismo carácter fragmentario se acopla con la estructura del libro y es en esta discontinuidad la que le otorga coherencia a la historia. Cada relato es una viñeta, un personaje y una historia más que se acomoda en la estructura del libro. Aunque no haya un aparente hilo conductor las historias se entremezclan porque comparten coordenadas espacio-temporales.

El libro presenta relatos poco descritos, pero a través de un mismo espacio-tiempo el lector es capaz de reconstruir la cronología y define la topografía de los distintos relatos. Una estrategia que Nelly Campobello utiliza para generar este artificio es narrar desde la memoria, para que de esta manera el lector imagine y recuerde con la niña. No se puede explicar *Cartucho* sin analizar antes el contexto social, literario y político en el que se desarrolla la obra, éste es clave para entender cómo se desenvuelven los hechos y los personajes dentro de la historia, porque esta es una obra clave para la corriente literaria de la Novela de Revolución, no solo adopta el lenguaje, sino que escoge narrar a través de memorias y retratos individuales una historia colectiva.

Dentro del recuerdo dibuja su casa como un espacio liminal que la protege de la guerra. De esta manera genera un límite entre la crueldad del conflicto y el juego de una niña que explora su contexto; situación que le permite conocer a los diversos personajes retratados. Dentro de este juego se construye en la narración una sensación en donde la guerra no parece tan terrible porque es parte de la realidad y, por lo tanto, de la cotidianidad de los protagonistas, esta situación cambia con la muerte de personajes con los que ella tiene un vínculo, la protagonista tiene que reconocer que sus amigos y conocidos han muerto y enfrentarse con los cadáveres. Hay personajes que en vida son tan famosos que son una leyenda, como es el caso de Felipe Ángeles y Fierro, y después de su muerte aquello que se dice de estos personajes prevalece.

Cuando la guerra entra en la vida de la protagonista, no hay vuelta atrás, la experiencia es determinada por la ausencia de los personajes con los que ella convive y modifica su cotidianidad a partir de la pérdida. Esta situación se produce con la muerte de personajes como la madre, pero también con la pérdida de la casa. De esta manera explica a través de

imágenes cómo fue vivir en la Revolución Mexicana. Dichas vivencias están determinadas por su cotidianidad y suelen estar veladas por el espacio íntimo porque es su lugar seguro y se diferencia del espacio de guerra; diversos personajes entran a la casa y conviven con la madre, la narradora-protagonista escucha de los enfrentamientos, de los fusilamientos a través de Mamá y sus pláticas, ella es su primer filtro, pero muchas veces estos personajes que traen a casa las noticias mueren. De igual manera este velo de protección se rompe cuando ella sale de la casa, en relatos como “Mugre”, la protagonista busca con su madre entre los detenidos y los muertos el cuerpo de su hermano, aquí ya no hay ningún filtro. En el relato “Zafiro y Zequiél” ella va al camposanto a confirmar que sus amigos han muerto. Bajo estos efectos, la guerra tanto sus partes buenas y malas se convierten en parte de su niñez.

Aunque el libro este basado en recuerdos, no se puede olvidar que es ficción, la cual calca a la realidad. Todos los relatos buscan crear tal verosimilitud que puedan insertarse como un episodio más de la Revolución Mexicana, por esto utiliza como artificio el rumor y lo que “se dice”, son formas de representación, pero esto solo se utiliza como la forma que da pie al fondo. La narración presenta diversos mensajes, pero se pueden encontrar varios leitmotifs. El primero es quién ocupa Parral, la narración la transforma en un ser habitable y controlado según el bando que se identifique como el poder. De esta manera los relatos presentan un juego político que afecta la simpatía de la narradora por los personajes, no es lo mismo Cartucho, soldado villista que el carrancista Alfredo Quijano, es decir, que las distintas facciones revolucionarias hacen que los personajes se comporten de acuerdo con la moral que se le atribuye a cada división, claro, todo partiendo desde la subjetividad de la autora.

El segundo tema en la obra es que Parral suele ser un reflejo de la conciencia de los personajes. Para Cartucho como para José Díaz, la ciudad es el escenario de sus amores; para Peet y Felipe Ángeles su presencia en Parral significa expresar la frustración ante los abusos de poder que se concretan en crueldad y en tantas muertes injustificadas, su presencia simboliza lanzar una crítica a los valores revolucionarios perdidos; para el general Rueda, la ciudad representa el ejercicio de poder a través de la prepotencia y el robo. Parral es el escenario donde se representa la Revolución y el espacio se construye a través de quien está en escena. El espacio se configura a través de las banderas que cargan las distintas facciones, pero sobre todo se conforma gracias a los protagonistas de cada relato y lo que ellos significan dentro de la vida de la niña-narradora antes y después de su ausencia o su muerte.

El último leitmotiv que se repite en la mayoría de los relatos es que los objetos son medios de expresión, la narración utiliza muy pocas palabras para decir lo que sienten los personajes, en cambio utiliza imágenes. Primero presenta al personaje y en su retrato señala cuáles son sus posesiones, algunas veces también describe cuales son las acciones más significativas del personaje o por qué es conocido; todo con el fin de otorgarle individualidad al retratado. En el desarrollo de la historia se produce algún tipo de conflicto, ya sea un combate, un fusilamiento o alguien desaparece. Para el desenlace el personaje retratado ya no existe y lo que queda, en algunos casos, son los objetos del protagonista o su cuerpo y es esta imagen de muerte en donde la narradora utiliza lo que queda del personaje para proyectar lo que siente, porque estos objetos ya están rotos y usados. Así los objetos tienen dos funciones en algunos casos presentan en otros, recuerdan.

La actitud de Nellie Campobello ante la Revolución Mexicana no es pasiva, todos los relatos presentan una visión muy subjetiva y por lo tanto una ideología del conflicto armado.

A través de su experiencia, disfrazada de recuerdos y memorias, carga de sentimientos, hechos y acciones con los cuales tiene como fin conmover al lector; los relatos buscan desarrollar una catarsis. Está ideológicamente construido para enfatizar qué cosas estuvieron bien y cuáles fueron actos de crueldad y prepotencia dentro del conflicto armado. Campobello crea esta diferencia a través de los personajes, los cuales, desde el comienzo del relato la narradora expresa si son buenos o malos, según su criterio y las acciones que se desarrollan. Todos aquellos soldados que son reconocidos por su moral son utilizados para presentar un ideal de soldado, pero sobre todo un ideal mexicano, el cual debe integrarse a los discursos oficiales donde han sido olvidados. Mariana Libertad, propone que uno de los principales motivos que tuvo Nelly Campobello para escribir *Cartucho* fue reivindicar el villismo y a sus hombres. Entonces, a lo largo del libro se presentan personajes que se destacan por sus acciones, por sus sentimientos, por su valentía, pero el mayor énfasis de estos hombres ideales es que pertenecen al pueblo.

Dentro de este tema, que también es un motivo estético, Campobello señala críticas muy tenues a la Revolución. Tal vez la más sobresaliente es la cantidad de soldados, sin importar sus acciones o si son buenos o malos, que son niños. Personajes como Cartucho, Siete, José Díaz, Zafiro y Zequiél, no son más que niños y adolescentes, algunos incluso juegan con la protagonista. La segunda crítica, es la crueldad producto de la prepotencia de quienes por estar en la lucha armada ostentan algún tipo de título; estos son los personajes que invaden la casa de la protagonista, aquellos que roban, aquellos que fusilan sin emitir un juicio; la mayoría de estas críticas van dirigidas a carrancistas, pero también denuncia la crueldad de los villistas a través de Fierro. Tampoco se puede ignorar los crímenes de guerra porque al tomar el estilo de lo dicho, no se puede evitar presentar las leyendas buenas y malas

del villismo. La tercera crítica, se presenta a través de quién ocupa Parral, es decir quién ostenta el poder y cómo este cambia las condiciones de vida de la narradora y su familia y por lo tanto del país. De esta manera el texto demuestra que tiene una fuerte ideología y que, por lo tanto, se inclina a mostrar subjetivamente lo bueno y lo malo del movimiento.

Recalcamos la importancia de la voz femenina en la obra, ya que esta se introduce en un ambiente cambiante, completamente masculino, la voz femenina permite que podamos conocer a los distintos soldados a través de sus emociones, de sus objetos, más allá de lo que hacen o dicen.

Esta voz narrativa se inserta en el espacio masculino y se lo apropia, no se relata desde la visión de poder de algún comandante o cualquier otro personaje importante, se narra desde una niña que a través de su residencia en Parral es capaz de presentar una panorámica de la guerra, señala los valores, las promesas, la violencia, la pobreza, que los soldados son en su mayoría niños, esto por mencionar algunos.

En este caso, no se estudió todo el libro, pero sí se puede continuar con el análisis de cómo se configura el espacio en los relatos en donde la narradora no se inserta en la historia. De igual manera se puede hacer un análisis comparativo de cómo se configura la imagen de Francisco Villa en los relatos en los que solo se menciona su nombre y en aquellos donde aparece como un personaje de ficción. Consideramos que también se puede analizar a qué género pertenece o si por el contrario es un híbrido entre literatura de no ficción con la ficción más clásica, si son memorias, crónicas o cuentos.

### Trabajos citados

"Academia Mexicana De La Lengua - La Falta De Plumaje Hace Al Gallo Macuche".

Academia.Org.Mx, 2022, <https://www.academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/refranero-mexicano/item/la-falta-de-plumaje-hace-al-gallo-macuche#:~:text=Dicho%20ranchero%20cuyo%20significado%20es,o%20%22de%20apariencia%20miserable%22>.

---"El silencio de Nellie Campobello." *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era, 2018. 9-45. Impreso.

"Horror". *Diccionario De La Lengua Española*, 2022, <https://dle.rae.es/horror7>.

---"Regional Planning And The Mobilization Of 'Regional Identity': From Bounded Spaces To Relational Complexity". *Regional Studies*, vol 47, no. 8, 2013, pp. 1206-1219.

---"Teatro De Los Héroes". Mexicoescultura.com, 2019, <https://www.mexicoescultura.com/recinto/52874/teatro-de-los-heroes.html>.

Aguilar, Jorge. "Cronología de Nellie Campobello." *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era, 2018. 9-45. Impreso.

Aguilera Navarrete, Flor E. "La Narrativa de la Revolución Mexicana: periodo literario de violencia." *Acta universitaria* 26.4 (2016): 91-102.

Bachelard, Gaston. *La Poética Del Espacio*. 3rd ed., Fondo De Cultura Económica, 2020.

Beristáin, H. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001. Impreso.

Casasola, Gustavo. "El General Alfredo Rueda Quijano En Los Momentos De Recibir Las Descargas Del Pelotón Que Lo Fusiló En La Escuela De Tiro". *Mediateca INAH*, 2022,

[https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia:438446](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia:438446).

Ciplijauskaitė, Biruté. *La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985): Hacia Una Tipología De La Narración En Primera Persona*. Anthropos, 1988.

---*El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI; 2001.

Franco, Rafael Olea. "La Novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura." *Nueva Revista de Filología Hispánica* (2012): 479-514.

Garciadiego, Javier y Sandra Kuntz. "La Revolución Mexicana." *Nueva historia general de México*. México: EL colegio de México, 2010. 537-567. Impreso.

Glantz, Margo. 2010. *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*.

[online] México: UNAM. Disponible en:

<<https://grandesmaestros.unam.mx/curso/nellie-campobello-y-la-novela-de-la-revolucion-mexicana/#1559174071932-780dad76-24a00166-044b49c3-c532>>.

Kuntz, Sandra y Elisa Speckman. "El Porfiriato." *Nueva historia general de México*. México: El Colegio de México, 2010. 587-506. Impreso.

Libertad, Mariana. "Desde su posición de madurez: Nellie Campobello y Celia Herrera narran a Pancho Villa". *Éramos Muchas: Mujeres Que Narraron La Revolución Mexicana (1936-1947)*. Fondo Editorial Estado De México, 2019. 83-113. Digital.

Llarena, Alicia. *Espacio, Identidad Y Literatura En Hispanoamérica*. 1st ed., Universidad Autónoma De Sinaloa Editorial, 2007.

López, Alberto. *Nellie Campobello, la revolución mexicana a través de los ojos de una niña*. México: El País, 2017. Digital.

McGee, Anne M. *From Tomochic to Las Jornadas Villistas: Literary and Cultural Regionalism in Northern Mexico*. University of Michigan, 2008.

Paasi, Anssi. "Bounded Spaces In The Mobile World: Deconstructing 'Regional Identity'". *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie*, vol 93, no. 2, 2002, pp. 137-148.

Passi, Anssi. "Regional Planning And The Mobilization Of 'Regional Identity': From Bounded Spaces To Relational Complexity". *Regional Studies*, vol 47, no. 8, 2013, pp. 1206-1219.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, 1988.

Poot Herrera, Sara. "*Cartucho de Nellie Campobello: deuda saldada, deuda soldada*." (1998).

Rodríguez, Roberto. "Rodolfo Fierro, Lealtad Y Sangre Fría". *Excelsior*, 2019, <https://www.excelsior.com.mx/nacional/rodolfo-fierro-lealtad-y-sangre-fria/1350048>. Acceso 24 May 2022.

Secretaría, Cultura. "Felipe Ángeles; Revolución Y Humanismo". Gob.Mx, 2019, <https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/felipe-angeles?idiom=es>.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*.

Fondo De Cultura Económica USA, 2004.

Spang, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica." *La novela histórica. Teoría y comentarios* 2 (1995): 51-87.

Tuan, Yi-Fu. *Space and place: The perspective of experience*. U of Minnesota Press, 2001.