

MI CIGARRO, MI SINGER, Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA:
LA DANZA CIUDADANA DE NELLIE CAMPOBELLO

POR

MARY LOUISE PRATT
Stanford University

Gracias a los aportes de la nueva historiografía, es casi un cliché comenzar un ensayo observando que en el proceso de producción de las historias oficiales las mujeres tienden a “desaparecer”. El nombre de Nellie Campobello (1900?), autora de tres importantes textos literarios y documentales sobre la revolución en el norte de México, poeta, fundadora de la Escuela Nacional de Danza y del Ballet de la Ciudad de México, sirve bien para acordarnos de que estas desapariciones no consisten simplemente en un silencioso deslizarse de nombres de la memoria, de la página, de debajo de la foto. Igual que las desapariciones de ciudadanos desterritorializados bajo las dictaduras, son procesos materiales y existenciales violentos, escandalosos. Los procesos discursivos e institucionales que marginan el actuar histórico de las mujeres no se pueden separar de las formas de violencia física y psíquica que ellas enfrentan en la existencia vivida. Son cuestiones de ciudadanía. ¡Qué bien nos lo demuestra la historia reciente de Nellie Campobello, resucitada en marzo de 1998 en la serie de artículos publicados en *La Jornada* por la periodista Raquel Peguero!¹ Peguero recupera la dramática historia del secuestro, encierro y despojo de la artista por parte de una pareja de ex-estudiantes encargada de su manutención, y de su completa desaparición en 1985, después del fracaso de un pleito legal por parte de amigos y familiares que buscaban rectificar su situación.

Los detalles son kafkianos: el pleito falló porque los supuestos secuestradores/abusadores se negaron a presentar a Campobello en la corte para que se verificara su estado. Es decir, su no-aparición se interpretó legalmente (dos jueces contra uno) no como

* Agradezco a Carmen Ramos Escandón la oportunidad de presentar este trabajo en el simposio sobre “¿Revolucionarios o Revolucionados? Nuevos enfoques sobre la revolución mexicana”, CIESAS DF; a Gabriela Cano su lectura cuidadosa de este texto, sus excelentes sugerencias, y la oportunidad de compartirlo con su seminario en el Centro de Estudios de Género, UNAM; y al Instituto de Estudios Estéticos, Universidad de Guadalajara, por la oportunidad de reflexionar sobre la danza en el simposio “El Arte como Objeto de Investigación”. Este trabajo se inició en CIESAS-Occidente, Guadalajara, y se terminó en el Center for Advanced Studies in the Behavioral Sciences, Stanford, California.

¹ Raquel Peguero, *La Jornada*, marzo 23, 26, 27, 28 de 1998. Véase <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/mar98/980323/robado.html>

evidencia de posible secuestro y abuso, sino como ausencia de evidencia.² La desaparición fue sellada por la ley y desde entonces ni siquiera su propia familia pudo obtener noticias de ella, a pesar de las repetidas tentativas.³ Es muy posible que, en 1998, ya hubiera muerto (tendría 98, 89 u 85 años, según las distintas fechas de nacimiento que se le han atribuido). Pero si había muerto, como dijo E. Poniatowska, “le escamitaron su propia muerte” (*La Jornada*, 3/28/98). No tuvo la muerte que merecía, es decir, una muerte que le concediera su entrada en la Historia (ver postscriptum) Como para subrayar las ásperas realidades del mundo de las letras latinoamericanas, en los mismos números de *La Jornada* donde aparecen los grotescos detalles sobre Campobello, en primer plano se celebra con fotos el cumpleaños de Octavio Paz y una reunión de José Saramago, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez donde éste opina “que nos lean los jóvenes significa menos maneras de morir”.⁴

Obviamente, la desaparición de Nellie Campobello hubiera sido más completa todavía si no fuera por dos mujeres con acceso a formas de autoridad pública: la jueza Margarita Guerra Tejeda que persiguió el caso en 1985, para quien el fallo fue “una pesadilla”, y la periodista Peguero que resucitó la historia en 1998. Algo parecido se podría decir respecto a la extraordinaria producción literaria de Campobello. Por influencia de Berta Gamboa, una de las primeras críticas a identificar (en 1935) la “novela de la revolución mexicana” como un corpus literario, Nellie Campobello entró en ese corpus. Es la única autora femenina, entre los doce autores incluidos en la canónica edición Aguilar de *La novela de la revolución mexicana* preparada por Gamboa y Antonio Castro Leal.⁵ En la práctica, como ocurre con frecuencia —uno piensa en Gabriela Mistral o Clorinda Matto de Turner— Campobello ha sido “muchas veces mencionada y pocas veces estudiada”.⁶ Uno de los grandes canonizadores de la literatura mexicana, el estadounidense John Brushwood concluyó en 1966 que la contribución de Campobello al

² Según la juez que presidió el caso, la defensa finalmente presentó a Campobello en la corte y cuando la juez, viendo su condición débil y desorientada, ordenó que se la tomara bajo custodia de la corte, los guardaespaldas del abogado la levantaron físicamente y la sacaron del juzgado, mientras todos los guardias de la corte misteriosamente habían desaparecido. La juez opina que los jueces que tomaron la decisión final fueron comprados por el abogado, un notorio defensor de narcotraficantes.

³ Las noticias más recientes publicadas en *Proceso* (18 octubre de 1998) narran un esfuerzo inútil por parte de la Comisión de Derechos Humanos del DF para hacer contacto con Campobello a través del supuesto secuestrador, Enrique Fuentes León. Éste, después de un recorrido de horas por la ciudad de México, simplemente se negó a llevar a los investigadores al supuesto paradero de Campobello.

⁴ *La Jornada* 26 marzo de 1998.

⁵ Esta colección atestigua otra desaparición femenina en el mundo de las letras, la de la misma Berta Gamboa. Aunque, como informa una nota preliminar, Gamboa había terminado casi todo el trabajo de selección, edición y documentación antes de que su trabajo fuera interrumpido por la muerte, su nombre no aparece en ningún lugar en la obra, que se atribuye universal e injustamente a Castro Leal.

⁶ Gabriella De Beer, “Nelly Campobello, escritora de la Revolución Mexicana,” *Cuadernos Americanos* 223 (1979) 212. Ver también su “Nellie Campobello’s Vision of the Mexican Revolution”.

tema de la revolución fue “casi nula”.⁷ El estudio serio de la obra de Campobello comienza a fin de los setenta, cuando una generación de críticas/os empezaron a reescribir la historia de las literaturas latinoamericanas incorporando la producción femenina.⁸ Para una de ellos, la chilena Kemy Oyarzún, Campobello “afirma la presencia de un nuevo sujeto en las letras de la nación mexicana” y “marca un cortocircuito en el sistema patriarcal mexicano y latinoamericano” (189, 197). Creo que Oyarzún tiene razón, pero añadiría que los sistemas tienden a buscar y eliminar sus cortocircuitos –y que la voz de ese nuevo sujeto, por falta de eco, se apagó.⁹

Mi propósito en estas páginas es trazar el perfil de la revolución mexicana en las dos obras narrativas principales de Nellie Campobello, *Cartucho* de 1931 y *Las manos de mamá* de 1937, y vincular éstas con su práctica dancística desarrollada durante los mismo años. Propongo subrayar el *experimentalismo* de ambas, enfocando la búsqueda de una *forma alternativa de historicidad* para contar los eventos de la revolución y el desarrollo de una *óptica feminocéntrica* sobre el estado de guerra. Finalmente, trataré de situar la obra de Campobello dentro de una lectura de la revolución mexicana como una revolución *sexual*.¹⁰ Contextualizaré mi argumento en unas reflexiones acerca de la historiografía convencional de las sociedades en estado de guerra. Como epígrafe, se puede evocar una foto tomada, en el año 1926, en México por Tina Modotti, titulada “Mujer con bandera”. Sería fácil ver en esta foto una representación de la mujer revolucionaria, o la mujer en la nueva nación revolucionada. Pero tal lectura presupone mucho. ¿No es posible también que la foto plantee *el enigma* de la mujer en la revolución y en la nación revolucionada? La imagen está cargada de una serie de vacíos semióticos que la/el lectora puede tanto llenar como interrogar: ¿Qué bandera lleva la mujer? —Lo único cierto es que no es una nacional. ¿Es roja? —La foto está en blanco y negro. ¿Por qué la lleva? ¿Como marca de afiliación política, o como sarape? ¿Es revolucionaria, o tenía frío? ¿Dónde se encuentra la colectividad con cuya bandera supuestamente se identifica? ¿Será que el mensaje

⁷ John Brushwood, *Mexico in its Novel*, Austin: UT Press 1966, citado en Irene Matthews, “Mothering in War: Two ‘case studies’ from Mexico and Guatemala” en Miriam Cooke y Angela Woollacott, eds., *Gendering War Talk* (148-73).

⁸ Además de los artículos ya mencionados de De Berr y Matthews, la bibliografía crítica sobre Campobello incluye los siguientes trabajos: Doris Meyer, “Nellie Campobello’s *Las manos de mamá*: A rereading”; Kemy Oyarzún, “Mujer, memoria, historia: *Cartucho* de Nellie Campobello” e “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”. El reciente libro magistral de Irene Matthews, *Nellie Campobello: La centaura del norte* es el primer estudio extenso sobre Campobello, integrando imprescindibles datos biográficos con análisis de la obra literaria y la carrera dancística de Campobello. Matthews fue una de las últimas personas que entrevistaron a Campobello antes de su desaparición. Sobre la historia de Campobello en el mundo de la danza en México, ver Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder* y Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*. Un libro en prensa por el Prof. Max Parra llevará dos capítulos sobre la obra literaria de Campobello.

⁹ Con respecto a este punto, es decir, a la falta de progenie literaria, la comparación de Campobello con Juan Rulfo es interesante.

¹⁰ Debo a Carlos Monsiváis la mención de este concepto, en una brillante conferencia en la Universidad de Stanford, noviembre de 1997.

revolucionario que expresa esta mujer es su soledad misma: el hecho que ella (ya) no pertenece a nadie?

GÉNERO Y ESTADO DE GUERRA

Desde Tucídides a Tolstoy, al cine más reciente, los estados de guerra son un tema de preferencia en Occidente para la narrativa histórica, sea documental o ficticia. Las historias de guerra están marcadas casi siempre por un androcentrismo aplastante, tendencia atestiguada rotundamente por la narrativa e historiografía de la Revolución mexicana. Detrás de este androcentrismo están los hechos de que (a) en Occidente los productores de la Historia son los ciudadanos; los no-ciudadanos –en el pensamiento clásico, las mujeres, los niños y los esclavos– no son actores de la Historia;¹¹ (b) el papel de soldado se considera en occidente como la manifestación más pura de la ciudadanía (Andersen); y (c) las sociedades en estado de guerra se segregan por género, generación y espacio, polarizando la distribución de actores. Los hombres-ciudadanos jóvenes parten al campo de batalla y al cuartel; las mujeres, con niños y ancianos, siguen ocupando la ciudad y el hogar.

En la historiografía normativa occidental, en estados de guerra el locus donde se produce la Historia es la esfera militar (el “teatro de guerra”). La esfera doméstico-civil se codifica como “lo que quedó atrás”, un espacio que a menudo se imagina como suspendido en el tiempo, esperando que se resuelva el conflicto y se restaure el viejo orden, o se instale el nuevo. Este mapa ideológico del estado de guerra parece ser una variante del paradigma más general que identifica el actuar masculino como *productivo* y el actuar femenino como *reproductivo*. Las imágenes oficiales de la mujer en estado de guerra –las devotas esposas, madres, hermanas y novias tejiendo calcetines, prendiendo velas o enrollando vendas– normalizan esta visión reproductiva del espacio cívico-doméstico. Siguen identificando a la mujer por su relación al hombre-soldado, y su trabajo como reproductivo. La muy celebrada imagen de la soldadera que se oficializó en el caso de la revolución mexicana no parece ser una excepción. Igual de devota, en la iconografía la soldadera ocupa el margen o el fondo del escenario de guerra y mantiene el papel del trabajo reproductivo. Produce una esfera doméstica al borde del espacio militar.¹²

Esta imagen normativa de la sociedad en estado de guerra se podría resumir en el siguiente esquema. Subrayo que el esquema intenta sintetizar, la manera en que la historiografía convencional tiende a *imaginar* la sociedad en estado de guerra.

Espacio militar
hombres/ciudadanos
campo (de batalla)

Espacio doméstico-civil
mujeres/no ciudadanos
ciudad (pueblo)

¹¹ Esta configuración aparece, por ejemplo, en la *Política* de Aristóteles.

¹² Para una visión revisada acerca de la soldadera, ver Elena Poniatowska, *Soldaderas*. En su estudio *La mujer en la revolución mexicana* (1961) Ángeles Mendieta Alatorre enumera los tipos de participación de las mujeres en la revolución mexicana. Sus conclusiones afirman la función de apoyo atribuida a las mujeres.

cuartel	hogar
productores	reproductores
pelear	apoyar, esperar
en escena	fuera de escena
soldado	esposa/hermana/novia/madre de soldado

En su estudio *La mujer en la revolución mexicana* (1961) Ángeles Mendieta Alatorre ofrece una lista honorífica de los tipos de participación de las mujeres en la revolución mexicana que afirma esta imagen: Creo que es necesario insistir en un enfoque más revelador acerca de los sistemas de género en el proceso histórico de la guerra. Por ejemplo, una de las distorsiones del esquema convencional es que, al identificar a las mujeres únicamente por sus relaciones de apoyo (reproducción) con respecto a los hombres, se oscurece su obligación de *reemplazar* a los hombres durante el estado de guerra en muchas esferas, incluyendo la esfera productiva. Bien se sabe que la guerra inserta a las mujeres en sectores de producción y de ciudadanía que antes pertenecían a los hombres, ofreciéndoles e imponiéndoles nuevas formas y poderes de actuar, nuevas responsabilidades, nuevas experiencias, nuevos sufrimientos. A nivel material, la partida de los hombres-ciudadanos a la guerra obliga a los que “quedan atrás” a *sustituir* al hombre-ciudadano en la esfera de la producción, sea agrícola o industrial; en la dirección de la familia; en el manejo de los negocios; y en las cargas públicas. Estas obligaciones se agregan al trabajo llamado reproductivo. Es más, el quehacer militar impone, en los que “quedan atrás”, el trabajo de abastecer a los ejércitos y proveerles de material bélico –es decir, les impone una *hiperproducción* material. Los ciudadano-soldados y los ejércitos bien pueden ser productores de la historia pero, desde un punto de vista material, son puros *consumidores*. Dado que el quehacer militar consiste precisamente en destruir productos de la labor humana, los ejércitos son *hiperconsumidores*, son máquinas de consumo voraces y totalmente dependientes de la hiperproducción de los demás. Desde este punto de vista, se podría decir que el espacio militar está caracterizado por improductividad e hiperconsumismo y el espacio civil por reproducción e hiperproducción. Se sugiere un esquema modificado que demuestra un profundo desequilibrio material, social y existencial:

<i>Espacio militar</i>	<i>Espacio civil</i>
hombres/ciudadanos	mujeres/no ciudadanos
campo	ciudad
hiperconsumo	hiperproducción
improductividad	reproducción
pelear	trabajar
destruir	construir
sobrevivir	sobrevivir

Tanto la historia narrada como la historia vivida serían muy diferentes si el estado de guerra se entendiera así, y si las esferas militar y doméstico-civil se reconocieran como *igual y simultáneamente* constitutivas de lo que es el proceso histórico de “la guerra”. Tal mudanza de óptica implicaría una normatividad histórica muy distinta de la convencional.

Como sugeriré en seguida, de las dos obras experimentales de Nellie Campobello, la primera, *Cartucho* (1931), trabaja con el primer esquema esbozado arriba y la segunda, *Las manos de mamá* (1937), se orienta hacia el segundo.

El estado de guerra también tiene importantes dimensiones sexuales. Al partir al ejército, los hombres-ciudadanos salen de una estructura patriarcal para entrar en otra, la de la jerarquía militar donde, de hecho, la jerarquía generacional se intensifica. Para las mujeres la ausencia de los padres, hermanos, novios y esposos implica una atenuación de la autoridad patriarcal, en la medida en que ésta les es impuesta desde fuera y no desde adentro del sujeto femenino. Esto podría sugerir que la apertura para una revolución sexual sea mayor en la esfera doméstico-civil que en la militar. El soldado pierde la libertad de disponer de su cuerpo y hasta de su vida, mientras para las viudas, esposas y novias abandonadas esta libertad aumenta. Tal dimensión se dramatiza en uno de los relatos más referidos de *Cartucho*, acerca de la notoria desertión del general villista Tomás Urbina, siempre entendida como una traición a los carrancistas. Lo que realmente pasó, nos dice la narradora de *Cartucho*, fue otra cosa: a Urbina le llegó la noticia de que en su casa, su esposa tenía un amante, además de otra banda villista. Urbina manda fusilar al hombre frente a su casa (la de Urbina). Le llega la noticia de que su esposa, presenciando el asesinato, levantó el cadáver del amante, lo metió en la casa y le hizo un velorio –en un cuarto personal de Urbina. Urbina busca vengarse no en su esposa sino en la otra banda villista, delito por el cual es ejecutado. O sea, la esposa logra desafiar agresivamente el orden patriarcal en la esfera doméstico-civil, pero a Urbina no le es permitido desafiar el orden militar en nombre de sus derechos domésticos.

Sería un error, sin embargo, sugerir que no hay apertura sexual en la esfera militar. Al contrario, la ausencia del orden familiar-reproductivo implica la suspensión de normas de castidad, de prohibiciones contra la violación, el sexo extra-marital, la promiscuidad, el homoerotismo. En ese sentido el soldado goza de una suerte de impunidad sexual. Se suele condenar rotundamente estas formas de actuar masculinas que reafirman e intensifican la jerarquía de los géneros. Carlos Monsiváis, dedicado iconoclasta, es el que se ha atrevido no a negar sino a matizar este juicio. En medio de la violencia y la deshumanización, arguye, para muchos actores de ambos sexos esta situación de impunidad sexual habrá significado también el descubrimiento del cuerpo y del placer, el nacimiento de una idea de libertad –y liberación– sexual, la incorporación de la sexualidad y la sensualidad en el concepto del sujeto y de la ciudadanía. Para Monsiváis la más radical historia de emancipación sexual en la revolución –la de la homosexualidad– es casi inescrutable. Apenas se discierne a través e la homosocialidad y el homoerotismo de los textos.¹³ Examinaré de aquí en más y, dentro del marco heterosexual, el modo en que Campobello en *Las manos de mamá* tematiza precisamente esta dimensión de autonomía sensual y libertad sexual durante la revolución.

¹³ Es un aspecto interesante de la obra de Martín Luís Guzmán, por ejemplo. Me refiero en forma especial al *Aguila y la serpiente* (1928), sobre todo, en los primeros capítulos así como al famoso encuentro con Pancho Villa, y a escenas clave de *La sombra del caudillo* (1929).

CARTUCHO: RELATOS DE LA LUCHA EN EL NORTE (1931)

El relato del General Urbina mencionado arriba ejemplifica el propósito declarado de *Cartucho*: corregir las mentiras y distorsiones sobre el villismo diseminadas por la historia oficial post-revolucionaria. Hay mucho que comentar sobre este texto, por lo que me enfocaré aquí sólo en los tres temas mencionados arriba: 1) la búsqueda de formas alternativas de historicidad, 2) el desarrollo de una perspectiva feminocéntrica sobre la revolución y 3) la revolución como revolución sexual.

1. HISTORICIDAD. Como sugiere su subtítulo (“relatos”), *Cartucho* narra desde la Memoria y contra la Historia, creación mentirosa de “los curros” –gente urbana, de fuera. Adopta una forma de narrar que es intensamente temporal, sin ser ni cronológica ni, aspecto importante, teleológica. El texto consta de 55 breves capítulos sueltos. Algunos son retratos de personajes, otros muchos evocan con vividez magistral a algún individuo para luego describir, en términos igualmente vívidos, la manera de su muerte. Otros cuentan anécdotas. Ni una sola marca cronológica aparece en todo el texto. Un par de frases del relato del General Urbina ejemplifican el estilo narrativo:

Tres personas lo relatan. Pasaron las fuerzas de Rodolfo Fierro, rumbo a las Nieves entre las seis de la tarde y diez de la noche. ¿Qué día? ¿Qué mes? ¿Qué año? Todos iban muy apurados y hablaban en voz baja. Acabando de llegar fusilaron al chofer de Fierro... (948)

Aquí se observan varias características clave de *Cartucho*: la veracidad yace en testigos (no en documentos); la historia descansa en relatos orales; el tiempo del calendario no importa, pero el horario del día sí; la verosimilitud está en detalles sensoriales como las voces en la noche, el movimiento apurado. Con una intervención directa –“¿Qué día? ¿Qué mes? ¿Qué año?”– la narradora distingue su discurso explícitamente de la norma historiográfica. La revolución aparece, tanto en *Cartucho* como en *Las manos de mamá* menos como un proceso histórico que como un conjunto, hipotéticamente completo, de relatos y memorias. Es precisamente a eso a lo que me refiero al caracterizar los textos como no-teleológicos. Aunque Campobello toda su vida se identificaba como producto, beneficiaria y partidaria fanática de la revolución,¹⁴ en sus escritos la revolución no pervive en el presente en forma de resultados, ni en el pasado en forma de ideales o esperanzas. Existe en el “puro cuento”. Esta óptica no-teleológica le evita a Campobello el pesimismo que permea del resto del corpus narrativo de la revolución, donde se evalúa la revolución con relación a esperanzas no cumplidas o ideales co-optados.

2. PERSPECTIVA FEMINOCÉNTRICA. *Cartucho* conserva el mapa androcéntrico de la sociedad en guerra. El texto está lleno de mujeres que actúan, sobre todo, en papeles de apoyo, en sus relaciones de madres, esposas, etc. Aparecen a menudo al final de las anécdotas recuperando cadáveres, rezando a los desaparecidos, curando heridos o llorando muertos. Aunque se subraya la importancia de estas actividades, las mujeres nunca son el personaje principal de la narración. Por otro lado, sí se comunica muy

¹⁴ Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México* (289), citado por Max Parra en “Perspectivas subalternas en *Cartucho* de Nellie Campobello”.

claramente la compenetración de los mundos militares y civiles en la revolución. Pero donde Campobello realmente abre terreno nuevo es en el uso de mujeres y niños –los no-ciudadanos– como testigos, además testigos privilegiados precisamente por su posición afuera de la jerarquía militar y de la Historia (es decir de los órdenes ciudadanos). La innovación más visible y más comentada de *Cartucho* es el hecho de que la autoridad narrativa en el texto es una niña, basada en la niñez de Campobello en Chihuahua durante los altos años del villismo.

El texto se nos presenta como una reconstrucción adulta de memorias infantiles de una niña. Estas incluyen memorias de experiencias propias de la narradora, y de relatos que le fueron contados por otros, sobre todo por su madre. Aunque los ciudadanos-soldados siguen siendo los productores de la Historia, entendida como una serie de actos y hechos, los no-ciudadanos en *Cartucho* –es decir, la niña y las mujeres– son co-productoras de la Historia entendida como el relato público de los hechos. Así, Campobello les abre un espacio de ciudadanía que se ampliará aún más en *Las manos de mamá*.

Contra la autoridad interesada (urbana, clasista) de la historia oficial, Campobello opone estratégicamente la ingenuidad y candor de la memoria infantil. El gesto es transparente, pero su ejecución es bastante compleja a nivel epistemológico y estético. Por ejemplo, aparece un código alternativo de verosimilitud basado en descripciones detalladas, pasivas y estetizadas de la destrucción física de los cuerpos por la guerra, descripciones que violan el pudor de la narrativa oficial. Aunque muchos lectores aprecian profundamente la fuerza expresiva de este procedimiento, también ha provocado reacciones fuertes, como el ataque de convencionalismo que sufrió del crítico Manuel Pedro González en 1951:

La nota mas sobresaliente y desconcertante de estas historias de Nellie Campobello es la insensibilidad –real o fingida– de la autora frente a los horrores que pinta. Es este un aspecto poco menos que repugnante por lo inhumano y terrible. El niño normal no reacciona en esta forma ante la sangre y la muerte, máxime tratándose de niñas –como en este caso– mas propicias por lo general a las reacciones conmiseras o cuando menos de miedo y de horror. (15)

González caracteriza la visión de *Cartucho* como “inhumana”, pero mi argumento sería el contrario: al sacar a los muertos, y las muertes, del anonimato, de la masificación, y de la objetividad, y al enfocar la muerte como *experiencia personal* y como *proceso vital*, Campobello termina humanizando intensamente el quehacer guerrero y nivelando la jerarquía militar. Esta intervención humanizante y democratizante es el producto de la óptica privilegiada de las no-ciudadanas en su papel de testigos.

3. LA REVOLUCIÓN SEXUAL. Irónicamente, Manuel Pedro González tiene perfectamente razón cuando observa que la niña-narradora de *Cartucho* no es “normal”. La “anormalidad” de la niña se debe, en parte, al hecho de que el orden patriarcal no se está reproduciendo en ella de manera “normal”, es decir, en forma de la represión, de la auto-subordinación, del ajamiento de su propio deseo. El texto exhibe no una ausencia de “reacciones conmiseras ... miedo y de horror” (esa es una mala lectura por parte del crítico) sino la coexistencia de estas reacciones con otras “normalmente” prohibidas en las niñas –la curiosidad, la crueldad, la burla, el egocentrismo, la indiferencia. La esposa del General Urbina tampoco se comporta como una esposa “normal”.

LAS MANOS DE MAMÁ (1937)

En *Cartucho*, el espacio doméstico-civil es un sitio privilegiado desde donde se atestiguan los hechos de la revolución, pero el quehacer histórico sigue perteneciendo a la esfera militar. En *Las manos de mamá* (1937), sin embargo, el espacio doméstico-civil es el sitio de la narración y de lo narrado. Es decir, en este segundo texto, Campobello da un paso en dirección a una óptica feminocéntrica, buscando representar no el modo en que la revolución se veía desde el espacio doméstico-civil, sino cómo ella se vivía. Hace una intervención deliberada en los paradigmas de género y ciudadanía que la revolución oficial dejaba sin revolucionar. Detrás de *Las manos* hay una preocupación por ampliar las pautas de la ciudadanía –y de la literatura nacional– con relación a las mujeres. De hecho, Campobello inició el texto durante una estancia en Morelia donde, ya como directora de la Escuela Nacional de Danza, fue obligada a participar en un espectáculo patriótico cuyo nacionalismo fácil y superficial le repugnaba. Comentó el asunto en un lenguaje muy marcado por el género:

Amar el pueblo no es solo gritar con él en fiestas patrias, ni hacer gala de hombría besando una calavera de azúcar, ni rayar un caballo, ni deglutir de un sorbo medía botella de tequila. Amar a nuestro pueblo es enseñarle el abecedario, orientarle hacia las cosas bellas, por ejemplo hacia el respeto a la vida, a su propia vida y claro está a la vida de los demás, enseñarles cuáles son sus derechos y cómo conquistar estos derechos.¹⁵

Las manos de mamá narra la historia de una joven madre nortehña viviendo y sobreviviendo el tumulto de la revolución, en la que su esposo pierde la vida. Como *Cartucho*, es de fuerte carácter autobiográfico, y está narrada en primera persona por una niña, pero esta vez el enfoque de la narrativa está ubicado en la madre y la vida familiar. La madre se muestra como un personaje inolvidable e idealizado. Aparece en los papeles reproductores de las que “quedan atrás” –madre dedicada y abnegada, viuda enlutada, enfermera valiente, sostén del hogar. También aparece en los papeles de sustitución del hombre, los papeles de ciudadana, en fin: proveedora y jefe de familia, actor jurídico y político, productora e hiperproductora. El título mismo del texto tematiza el trabajo y la productividad, poetizados en la evocación lírica con la que se abre el texto: “sus manos [que] en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas” (971). En contraste con la imagen de la mujer que espera, la madre se caracteriza por una movilidad constante. El texto está marcado por sus idas y venidas, sus pasajes de una actividad a otra. “Se levantaba temprano, se iba; caminaba mucho” (974a); “Entraba a la casa, se desanudaba el pelo, cantaba, iba y venía... Removía aquí, allá” (974b). Esta movilidad dramatiza la autonomía y el poder de actuar de la madre. Es dueña de su cuerpo.

La mamá también encarna papeles que no aparecen en ninguno de los dos esquemas esbozados arriba. Más notablemente, aparece como sujeto del placer, como actor/agente sensual, sexual, contemplativa, cultivadora de sus apetitos. Tiene amigos y amantes. A

¹⁵ Del prólogo a *Mis libros* (1960), citado en Meyer, 748.

través del texto nacen una serie de niños de paternidad varia e indefinida. Canta, baila, coquetea: “Frente a la Plaza de la Lilas, ... está ella y tres voces de hombres que se oyen. Canto sentimental en noche oscura, rendijas de luces anémicas, un fuerte perfume que no tiene razón de ser... (985a) Y fuma. Le encanta fumar. Una de las imágenes centrales de la madre como sujeto de su propio placer es aquella sentada de noche en la puerta de la casa, fumando un cigarro: “Daba fumadas y fumadas y casi entrecerraba los ojos. Entonces nosotros no le hacíamos ruido” (974). A sus hijos les encanta: “La lumbre de su cigarro podía ser una tortilla entre sus dedos, pero era la luz que, como nuestra vida, se adhería a sus manos” (974b-975a). La sensualidad amplia y polimorfa de la madre, dimensión absolutamente censurada por todos los paradigmas de la maternidad y de ciudadanía, es identificada por la hija como un eje central del ser y del quehacer de su madre, y de su sobrevivencia en el estado de guerra. Más importante todavía, la narradora ve la sensualidad como dimensión clave y absolutamente natural de sí misma. En ese sentido, la revolución sexual se realiza más que todo en la niña.

Se sugiere, entonces, que la propuesta literaria, estética, existencial e histórica de Campobello sea crear una imagen de las otras revoluciones mexicanas, paralelas a la primera, relacionadas a ella, pero regidas por ritmos e impulsos propios. El proyecto implica notables innovaciones estéticas y epistemológicas. Por ejemplo, dado que el centro de gravedad narrativo de *Las manos* está en la esfera doméstico-civil, la esfera militar se recupera desde allí, invirtiendo las relaciones convencionales de “escena” y “fuera de escena”. Así, se puede identificar una serie de intervenciones epistemológicas por las cuales Campobello efectúa esta inversión:

1. UNIVERSOS PARALELOS. Las esferas doméstico-civil y militar se presentan como universos paralelos, compenetrados pero distinguibles y equivalentes, con códigos y estéticas propios: “Allí teníamos lo nuestro: Mamá, la sierra, los ríos, los soldados en sus caballos; las banderas danzando en sus manos y Mamá llevando sus cabellos negros a la luz del sol” (976a). Por un lado, los soldados con banderas y, por otro, Mamá con su pelo. La imagen simultáneamente afirma la compenetración de las dos esferas en la experiencia de los niños, y la absoluta autonomía de la madre con respeto a la esfera militar. El pasaje contradice explícitamente el contrato sexual que define a las mujeres únicamente en relación a los hombres.

2. METAMATERNIDAD. La relación entre Mamá y la esfera militar en *Las manos* se expresa, muy a menudo, como una relación materna que infantiliza a los soldados y subordina lo militar a los valores del hogar. Dice la narradora infantil: “Ellos [los soldados] eran más niños y mejores [que nosotros]; daban su vida sonriendo y no pedían nada; nosotros no dábamos nada y lo recibíamos todo” (977a). Criticada por ayudar a soldados de bandas rivales, la madre insiste en que: “son mis hermanos ... son como niños que necesitaron de mí” (980a). Los valores del hogar son explícitamente anti-bélicos.

3. FEMINIZACIÓN: Al entrar en la esfera doméstico-civil, los soldados se feminizan. El soldado-amante Rafael Galán, por ejemplo, llega a casa de mamá sin rifle, su alforja en mano, y más tarde un ramo de nardos (982b). Respetuoso y formal, pasa una noche con mamá fumando y conversando antes de encontrar, al alba, su muerte en un ataque. Se le identifica como romántico y como lunar: “Rafael Galán, nardos, pedazos de luna, sentado

en la puerta gris, ante una mujer, le narra toda su vida ... Capitán: fue usted un gentilhombre con mi madre. Los nardos y las noches de luna son de usted” (982b-983a).

La autonomía de la esfera doméstico-civil se afirma a través de una serie de imágenes clave que transforman –o revolucionan– algunos de los símbolos más canónicos de la revolución mexicana. El cigarro, por ejemplo, se establece como contraimagen del rifle –Mamá lleva aquél a la mano, como los soldados llevan éste. Ambos queman y lucen, pero el rifle “deshace” las vidas y causa dolor, mientras que, el cigarro está asociado con la recuperación, el descanso, el placer. La máquina Singer aparece como contraparte de la máquina más identificada con la revolución, el tren. Éste, en *Las manos*, está asociado con la muerte. Los rieles del tranvía frente a la casa echan “reflejos largos en forma de puñales y haciendo una mueca” (975b). Cuando viajan en tren para rescatar a un hijo herido en el frente, el tren salta de los rieles y mamá y su hija apenas salen si logran salir con vida.¹⁶ La máquina Singer se introduce por su “canto de fierros”, el sonido rítmico que la asocia con el ferrocarril. Pero es una máquina que construye y no destruye, una máquina que no somete a las personas sino que canta a dúo con ellas. “Ella cantando al ritmo de la máquina; la máquina, una niña de acero entre sus manos, dejándose llevar por ellos” (983a). Y sobre todo, en contraste con la máquina que lleva a la gente hacia la muerte, la Singer está construida para ser llevada. Acompaña a la familia siempre hacia la vida. Cuando muere el padre, “Mamá desarmó la máquina en que cosía nuestras tuniquitas, amarró los principales tornillos en un trapo y los guardó” (977a).

La mención de las piezas sueltas de la Singer toca una dimensión importante en la historia de esta máquina. Su distribución masiva dependía del hecho de que era fabricada con piezas reemplazables. En la historia de la tecnología industrial, fue el segundo aparato mecánico con esta característica. ¿El primero?, –el rifle. La Singer también comparte la historia con el otro talismán de Mamá, el cigarro. Según la historiadora Carmen Ramos Escandón, las industrias cigarreras y costureras en México fueron las que tuvieron más alta participación de mano de obra asalariada femenina, empezando bajo el Porfiriato. Posiblemente, fueran los primeros núcleos de movilización laboral específicamente femenina (Ramos). Supiéralo o no Campobello, el conjunto de imágenes que arma –el cigarro, el rifle, la Singer y el tren– lleva una fuerte carga histórica.

GÉNERO Y CIUDADANÍA

La máquina Singer ilumina el episodio reconocido como el más críptico de *Las manos*. Se trata de una confrontación legal donde se pone en juego, precisamente, la ciudadanía de Mamá, como actante sexual y como madre. El episodio se narra de manera indescifrable. Durante un tiempo, por circunstancias no explicadas, Mamá se ve obligada a dejar a sus hijos con la familia de su marido muerto. Cuando aparece para recuperarlos, ésta se lo prohíbe y ella se los lleva a la fuerza. La demandan en la Corte y, la noche antes de la audiencia, su consejera le dice, “sólo Dios podrá salvarte”. Reflexionando sobre su

¹⁶ La asociación del tren con la muerte se establece desde el inicio del texto, cuya evocación onírica lamenta que la madre “pasó por el puente de piedra hasta llegar junto al tren. Se fue... No volverá más” (972).

situación, Mamá concluye: “Mi salvación la tenía Dios; entonces comprendí que estaba en mi mano” (978b). Echa mano a su blusa y la rompe. A la mañana siguiente aparece delante del juez con “mi hija de un año” en brazos. Entre un coro de críticas y acusaciones e insistiendo que “mis hijos son míos”, muestra al juez la blusa rota. Éste declara “Este es el delito. ... Sus hijos son suyos”. ¿Qué pasa aquí?

Debemos la aclaración a la agudeza de las críticas Doris Meyer e Irene Matthews. La “hija de un año” es obviamente un hijo ilegítimo cuya apariencia significa para la familia paterna el derecho de quitarle a Mamá sus hijos legítimos. La blusa rota es la prueba (falsa) de que el embarazo fue el resultado no de la promiscuidad, sino de una violación, a cuya víctima no se le puede culpar. De allí la conclusión de Mamá, que: “Así es la ley ... A veces dice que los hijos nacidos de la propia carne no son nuestros, pero una rotura hecha a tiempo en la blusa desbarata las ochocientas hojas donde lo afirman” (979a).

Como parábola de la ciudadanía femenina, el episodio es insuperable. Si las leyes están construidas según los intereses de los hombres, ¿qué puede hacer una mujer para defenderse de, o por, la ley? ¿En qué consiste la ciudadanía de las mujeres, de las madres? La conclusión formulada por Mamá enfatiza la pura irracionalidad de la ley con relación a la mujer y a su cuerpo, en comparación con su supuesta racionalidad con respecto a los hombres-ciudadanos. Técnicamente, Mamá está enfrentando la asimetría de las leyes que tratan de manera totalmente distinta y desigual a la maternidad y la paternidad ilegítimas, es decir, a la conducta sexual masculina y a la femenina. La frase “mis hijos son míos” tiene estatus y fuerza legal en la boca de un hombre, pero no en la de una mujer. En boca de una madre soltera, articula derechos e intereses no protegidos sino amenazados por la ley. La Mamá recuerda unos consejos de su padre: “Hay que estar dentro de la ley para defenderse. Los tinterillos, los huizacheros, son gente muy técnica”(978b). Pero ella no puede entrar en la ley por las mismas puertas que los ciudadanos masculinos. Sin embargo, logra colocarse “dentro de la ley de los hombres” por la mentira de la blusa, asumiendo una de las identidades legales y sexuales que la ley patriarcal permite, la de mujer violada. Relatando el episodio después a un amigo, la Mamá presenta el universo legal como totalmente ajeno a su cosmos normal donde se cosen blusas en vez de romperlas.

“UNA AUTÉNTICA BATALLA POR LA FORMA”

Las manos de mamá, señala Kemy Oyarzún, exhibe “una auténtica batalla por la forma” (189). ¿Qué opciones literarias tenía Campobello para narrar su revolución? Precisamente por la asimetría entre los géneros con relación a la actuación histórica, no existe una novelística histórica feminocéntrica (excepto en los reinos no realistas del romance y la ciencia-ficción, donde prolifera), ni puede existir mientras lo que viven y hacen las mujeres queda al margen de la Historia. Campobello armó su batalla en el modo que en que elige no escribir ni novela, ni autobiografía, ni memoria. Rechazó todas las variedades de autoridad narrativa monológica, para experimentar con una autoridad narrativa *dispersa* como es la memoria. En este aspecto, ella es una precursora importante, y no reconocida, del Juan Rulfo de *Pedro Páramo*, del Agustín Yañez de *Al filo del agua*, del Carlos Fuentes de *La región más transparente*, de la Elena Garro de *Recuerdos del porvenir*. Aquí el espacio me permite enfocar sólo dos aspectos del experimentalismo

narrativo de *Las manos*: el uso de una protagonista doble y una voz narrativa transgeneracional.

PROTAGONISTA DOBLE. El relato tiene un doble centro. Tanto la madre como la hija son protagonistas; el texto es simultáneamente una autobiografía de ésta y una biografía de aquélla y, lo que se narra, adquiere distintos significados en relación a cada una de ellas. Desde la madre, lo que se narra es “una vida deshecha por los estragos de los rifles” –viudez prematura, mudanzas repentinas; escasez de todo tipo; hijos heridos y muertos; amigos y amantes que vienen y no vuelven más; instituciones sociales y judiciales intermitentes y opacas; peleas con la familia del compañero muerto. Desde la niña, por contraste, se narra ‘una vida que se hace’, una niñez de felicidad y plenitud, saturada de juegos, salud, amor y, sobre todo, de una intensa pasión por la madre. Creo que la crítica Irene Matthews tiene razón al interpretar este doble protagonismo en términos del contraste psicoanalítico entre la identidad femenina, definida por la relacionalidad y la identidad masculinas, definida por la separación.¹⁷ Campobello busca y realiza una manera de narrar desde la relacionalidad entre hija y madre y entre presente y pasado. De ahí su creación de una voz narrativa elástica, metamorfoseante, que no busca separarse de lo narrado sino integrarse a ello.

VOZ NARRATIVA TRANSGENERACIONAL. A pesar de la narración en primera persona la secuencia narrativa no se elabora desde un punto de vista consistente. El texto es narrado por la hija adulta del personaje principal, pero esta narradora adulta se *desdobla* a menudo en forma imprevisible, para narrar desde la óptica de la hija en su niñez. Este desdoblamiento, sugiero, crea la forma peculiar que toma la historicidad en la obra. El pasado vive simultánea e indistinguiblemente en el pasado y en el presente. Todos seguimos siendo siempre, entre otras cosas, el niño o la niña que fuimos. Y lo que nos contaron en la niñez pervive en nosotros simultáneamente como memoria adulta y memoria infantil.¹⁸ Las siguientes líneas ejemplifican la manera en que el texto evoca una doble escala de valores al reconstruir la experiencia infantil desde la madurez:

Nosotros desconocíamos la tristeza. Todo era natural en nuestro mundo, en nuestro juego. La risa, las tortillas de harina, el café sin leche, las caídas y descalabradas, los muertos las descargas de los rifles, los heridos, los hombres que pasaban corriendo en sus caballos, los gritos de los soldados, las banderas mugrosas, las noches sin estrellas, las lunas o el mediodía; todo, todo era nuestro; porque esa era nuestra vida. (976a)

Al mismo tiempo que autoriza la perspectiva de la niña, el texto anticipa e impone otro juicio: ‘No es para nada natural que las cosas sean así’. Se desdobla el lector: el catálogo es coherente desde la niña y desparejo desde lo adulto, y ambos tienen razón. La narradora adulta crea una óptica dual –la de la madre viviendo perdida, arriesgada, voluntariosa y la de la hija viviendo las mismas circunstancias como continuidad y plenitud. Es esencial para el proyecto de Campobello que esta óptica dual no se resuelva en una versión

¹⁷ Meyers y Matthews citan las teorías psicoanalíticas feministas (sobre todo las de Nancy Chodorow sobre la evolución de la identidad relacional femenina) para analizar la relación madre-hija en el texto.

¹⁸ Los primeros capítulos de *Las manos* evocan las memorias infantiles de la madre, dando al relato una proyección histórica de cuatro generaciones.

coherente o en una voz narrativa consistente. Es decir, que no se resuelva en Historia. Aunque puede ser demasiado formulaica la conclusión diría que, Campobello interviene al nivel de la temporalidad para crear un sentido *relacional* de la historicidad que revoluciona la Historia, en su sentido canónico.

El desplazamiento de la autoridad narrativa en la niña es esencial para la óptica histórica de *Las manos*. El texto aprovecha las características que casi siempre distinguen los narradores infantiles. La niña no vive dentro de la moralidad burguesa, y no distingue entre la conducta transgresiva y normativa de su madre. La conducta transgresiva se vuelve "narrable". Segunda es una narradora muy *inexperta* que produce un relato altamente desordenado (aspecto no siempre visto como positivo por los lectores). Los episodios se narran al azar o de manera asociativa; la cronología y la causalidad son ocasionales, pero sobran historicidad y verosimilitud.

LA DANZA CIUDADANA EN TIEMPOS DE GUERRA

Este desorden formal mimetiza el desorden existencial de la vida civil en estado de guerra. La madre vive de un día para otro, respondiendo a circunstancias muy inestables que ni controla ni prevé. Este desorden apunta hacia lo que, según mi parecer, constituyen los dos ejes existenciales de la obra: la *interrupción* y la *improvisación*, palabras que captan por un lado la forma de actuar que el estado de guerra le impone a la madre, y por otro, la forma de lectura que el texto impone al lector. La madre tiene que improvisar la estabilidad y coherencia de la unidad familiar en el contexto de interrupciones y discontinuidades constantes. El lector debe improvisar la unidad, coherencia, causalidad y cronología del texto sobre la base de condiciones que varían de un capítulo para otro. A ninguno de los dos le es permitido cumplir plenamente con su tarea. Cuando el pretendiente Rafael Galán muere, la forma novelística misma está "deshecha por los rifles" (982). El movimiento errático, improvisado, el ir y venir (989a) de Mamá y su familia recuerda y hace eco de las narrativas militares de la revolución mexicana. Éstas presentan a las bandas revolucionarias errando interminablemente por el paisaje nacional sin rumbo, en busca de enemigos, de nuevos jefes, de escondidos.

En las narrativas militares, el carácter errante e improvisado del movimiento suele tener un significado negativo dictado por la historiografía teleológica. La falta de rumbo, de destino fijo, de proyecciones hacia futuro, de relaciones de lealtad estables, significa precisamente la *falta* de una teleología, la falla de la revolución como proceso de cambio histórico. En *Las manos*, sin embargo, el significado es otro. Los movimientos de la familia, las constantes idas y venidas de la madre, las separaciones y reuniones no se presentan como arbitrarios o carentes de sentido. Están cargados de significado, de propósito, y, sobre todo, de belleza. De ahí la hipótesis referente a que, si el principio existencial de *Las manos* es la improvisación, el estético es el que dominó la vida entera de Nelly Campobello: el de la *danza*. "Mamá, dance para mí," dice la narradora en la invocación al texto, "cante, deme su voz. ... Quiero adorar las puntas de sus dedos. Quiero verla bordar ante mí su danza eterna. Mamá, vuelva su cabeza. Sonría como entonces, girando en el viento como amapola roja que se va deshojando" (974b). Precisamente por la imposición de la historia, la danza que ejecuta y encabeza la Mamá es *improvisada* e

interrumpida. Detrás hay otra imagen de lo que debería ser la vida: una danza ritual o coreografiada. Por un lado, el estado de guerra elimina las condiciones básicas para la danza coreografiada o formulaica: escenario y personas estables, control del tiempo y del tempo, posibilidad de repetición, co-presencia de la pareja heterosexual de danzantes principales. Pero no elimina el ritmo, la gracia, la posibilidad de movimientos cargados de armonía, sentido e intencionalidad. Al mismo tiempo, la revolución *crea* las condiciones para la danza improvisada: suspensión de códigos normativos, renovación constante del escenario, autonomía de la mujer-danzante con respecto a su cuerpo y sus movimientos, necesidad/posibilidad de actuar de manera espontánea y experimental con relación al espacio y a los otros danzantes según aparecen en el escenario.

De Campobello el famoso periodista mexicano Fernando Benítez dijo en 1934, “Nellie posee una segunda naturaleza rítmica, un certero instinto que la lleva a descifrar la mímica del baile y a comprender su velado sentido, una ternura y un amor que la hacen sentir nuestras danzas e interpretarlas como ninguna artista las ha interpretado y sentido” (Dallal 102). Por la estética de la danza improvisada, entendida en relación negativa con la danza ritual o coreografiada, *Las manos* plantea la historicidad de la revolución mexicana y el impacto del estado de guerra en el proceso vital de las personas. De esa forma, sugiero, el texto de Campobello registra las “otras revoluciones” de 1910-1930: la existencial, la doméstica, la familiar, la espacial y la sexual. El núcleo de su proyecto literario consiste en evocar estas otras revoluciones en el corazón del proceso nacional-histórico y no como “fuera de escena”.

DANZA Y CONTRADANZA

El comentario de Benítez refiere a Campobello en su papel no de escritora sino de bailarina y coreógrafa. En el momento de decirlo, en 1934, Campobello era poco conocida como escritora y bien conocida en la danza. Hoy en día, irónicamente, la situación es al revés. Campobello se estudia como figura literaria casi sin referencia a su carrera dancística. Sin embargo, las dos trayectorias se desarrollaron de forma paralela. La poesía de Campobello fue calurosamente recibida en Cuba al mismo tiempo que las dos hermanas salieron exitosamente al escenario, admiradas por Langston Hughes, Federico García Lorca y el Dr. Atl. *Cartucho*, patrocinado por el estridentista Liszt Arzubide coincidió con la entrada de las Campobello al SEP y al mundo dancístico posrevolucionario. *Las manos* apareció en el mismo año que Campobello asumió la dirección de la Escuela Nacional de Danza en la Ciudad de México. En 1940 las hermanas publicaron un libro sobre la danza, *Ritmos indígenas de México*.

Se propuso arriba una lectura de *Las manos* a partir de una estética dancística. La danza, se sugirió, es el medium por el cual Campobello construye una visión de la sociedad y la historia en tiempos de guerra. Existen, sin duda, otros puentes entre la obra literaria y dancística de Nellie Campobello. Ésta, sin embargo, ha sido aun más olvidada por la

¹⁹ Véase Dallal. Sobre la historia de la danza mexicana ver también Margarita Tortajada Quiroz; María Alejandrina Escudero Morales y *Tierra Adentro*. Número especial, “Aproximación a la danza” (marzo de 1999).

crítica que aquella. Al indagar el investigador tropieza en seguida con un vacío realmente significativo, es decir, la omisión casi completa de la danza en las historias culturales de la revolución mexicana –pesar de la estrecha integración de la danza en los programas culturales posrevolucionarios. Tal amnesia se debe, en parte, al carácter efímero de la danza, sobre todo en la época pre-video y al hecho de que es el único medio artístico dominado por mujeres. El tema merece una investigación profunda y ha comenzado a recibirla.¹⁹ Estas breves páginas aspiran sólo a introducir el tema de la danza con respecto a Campobello y a la historia de la cultura posrevolucionaria.

La trayectoria dancística de Nellie Campobello está estrechamente involucrada con la de su hermana Gloria. Las dos se entrenaron juntas en los años veinte, en la ciudad de México, donde migraron con otros cuatro hermanos, después de la muerte de su madre en Chihuahua. En 1929 las hermanas se trasladaron a Cuba con el propósito de lanzarse allí como bailarinas profesionales. Fue un paso bien aconsejado. En 1930 regresaron a su país natal para entrar en la sección de música y danza del SEP. En aquel momento la danza ocupaba un lugar sólido en los programas educativos del SEP, aunque no existía una escuela nacional de danza ni una compañía profesional. “Trabajábamos,” dijo Nellie “dentro de un marco puramente escolar y sin la menor pretensión de ir a un profesionalismo. Se nos ofreció bailar en las escuelas y en las colonias pobres así como contribuir en actos oficiales o políticos y crear espectáculos escolares en los estadios” (Matthews 71). La danza se consideraba un medio para la formación de identidades y conciencia nacional. Era un elemento constituyente de las actividades de las misiones culturales encargadas de diseminar la ideología revolucionaria e integrar las comunidades indígenas y campesinas en el proyecto nacional. La nueva educación rural incluía la danza regional en su currículo. A las misiones también se les encargaba aprender las danzas regionales y llevarlas a la capital, trabajo que los historiadores de la danza consideran “de enorme importancia” (Dallal 123). Como indica el comentario citado de Fernando Benítez, las hermanas Campobello, ardientes revolucionarias, fueron bien conocidas por este trabajo recuperatorio y, según parece, lo disfrutaban mucho.

Este trabajo recuperativo hoy en día se refiere por el término reconversión elaborada por Néstor García Canclini (24). El término refiere a procesos histórico-culturales que transfieren prácticas expresivas de un contexto a otro. En este caso se trata de la reconversión de la danza regional en danza teatral, lo cual implica también la reconversión de capital cultural local y rural en capital cultural urbano y nacional. Tales reconversiones, como lo elabora Canclini alteran la forma original tanto en el nuevo contexto como en su contexto de origen. Las misiones culturales, por ejemplo, se encargaban de crear un público urbano por las formas artísticas rurales y por otro lado de reorientar las artes locales hacia un marco nacional, por medio de eventos como festivales y concursos. Mucho del trabajo dancístico de Campobello fue dedicado a esta función, por las cuales era debidamente celebrada. Lo tomaba muy en serio. “Lo que tiene importancia” dijo en una entrevista, “es ... A fines de los 20s se intensificó la presión por una profesionalización de la danza en México. En 1932 el nuevo Consejo de Bellas Artes fundó la primera Escuela Nacional ...”.

LAS MANOS DE MAMÁ (1937)

Cartucho de Campobello estaba dedicado a esta función, por la cual era debidamente celebrada. Lo tomaba muy en serio. “Lo que tiene importancia” dijo en una entrevista, “son las líneas vivas de la cultura arcaica. Y es que necesitas tú mucha capacidad para poder sacar aquello, traerlo a tu mundo, a tu edad, o lo dejas. Porque simulaciones no se pueden hacer” (entrevista con Patricia Cardona, citada en Matthews, *Nellie Campobello...* 131).

A fines de los años veinte se intensificó la presión por una profesionalización de la danza en México. En 1932 el nuevo Consejo de Bellas Artes fundó la primera Escuela Nacional de Danza, en base a los modelos de la música y la pintura. Recibieron dos propuestas, una de Nellie y Gloria Campobello, y otra del pintor Carlos Mérida, uno de los fundadores del movimiento muralista, y promotor incansable de la danza en México (Tortajada 69, 100). Las Campobello también contaban con un apoyo importante del mundo artístico, especialmente de Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco. Las relaciones de Campobello y Mérida fueron difíciles. En 1937, año en que apareció *Las manos*, Campobello asumió la dirección de la escuela, cargo que ocupó hasta el año 1984, aunque las actividades de la escuela cesaron mucho antes (Gloria dejó de bailar en 1958). La escuela estaba asociada con el Ballet de la Ciudad de México, compañía fundada por Campobello en 1941 con el apoyo de Martín Luis Guzmán.

Las interacciones entre danza, literatura y pintura proliferaron en los años treinta. Artistas de los tres medios se juntaron en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En los tres medios se luchaba por encontrar nuevas formas y fórmulas expresivas que respondieran a las relaciones transformadas entre artistas, públicos, espacios y contenidos. En el año 1923 los muros del patio del SEP fueron regalados a Diego Rivera para que allí realizara su famoso proyecto muralístico; el mismo espacio fue escenario para el estreno de un nuevo ballet titulado *Quetzalcoatl*. El año anterior Roberto Montes había pintado uno de los primeros murales, *La Fiesta de Santa Cruz*—con tema dancístico; y se celebró una interesante experimentación de baile, en el parque de Chapultepec. Se trataba de una “noche mexicana” de baile, armada en un estilo que podría denominarse muralístico: “Los espacios del bosque se llenaron de minúsculos escenarios decorados según los cánones del arte popular mexicano en donde se bailaron las danzas regionales... En el centro del lago, la primera bailarina, Cristina Pereda, interpretó un ballet con tema nacional” (Dallal 111). Como en el caso de la música y la pintura esos experimentos dancísticos buscaban integrar prácticas e imágenes indígenas, abarcar temas nacionales y nacionalistas, y crear formas de arte público accesible a números masivos de espectadores.

Se trataba de intersecciones tanto de prácticas y proyectos como de personas. Orozco pintó los telones de fondo para muchos ballets de las Campobello. El muralismo encontró un paralelo específico en una forma dancística ahora casi olvidada, el *ballet de masas*. Se trataba de producciones en escala masiva adaptadas a los estadios e involucrando bailarines y coreógrafas profesionales con grandes números de participantes no profesionales. Prácticamente todas las principales coreógrafas de los años treinta y cuarenta se ejercitaron en este género. Uno de los primeros y más alabados de los denominados *ballet de masas* fue la obra de Nellie Campobello titulada “30-30: *Ballet simbólico y proletario*” que estrenó en el Estadio Nacional en 1931 y fue repetido en varias

ocasiones. El título refiere al rifle 30-30, símbolo de la revolución popular. El ballet representaba el triunfo de la revolución en tres cuadros (se nota el término visual): revolución, siembra y liberación. El cuerpo de baile incluía 400 mujeres vestidas de rojo; 200 sembradoras; 200 campesinos y 200 obreros. El impacto de la obra, sin duda en parte por la novedad, fue muy fuerte. “Tuvo un movimiento extraordinario, muy rítmico y no obstante lo hondamente expresivo, de una sencillez absoluta” dijo un crítico. Otra reseña lo califica de “una verdadera obra de arte de inestimable valor por su alta expresión simbólica, por la fuerza de su objetivo revolucionario ... algo de lo más bello y significativo que se ha presentado en los escenarios de nuestros teatros” (Mathews, *Nellie Campobello* 73-74). El ballet *30-30* fue una cumbre artística para Campobello. Años después, una participante recordó: “Nunca se me va a olvidar la imagen de Nellie Campobello con aquella antorcha, vestida de rojo, corriendo por todo el Estadio antiguo, levantando al pueblo, que éramos nosotros, y andábamos vestidos de rojo y corriendo hasta los extremos del Estadio, tomando el rifle para irnos a la lucha, un rifle *30-30* auténtico” (entrevista con Evelia Beristáin, citada en Matthews, *Nellie Campobello* 73).

En 1936, las hermanas Campobello coreografiaron juntas el ballet de masas *Tierra* con 3000 danzantes, sobre el tema de la revolución agrícola. Su última contribución al género parece ser un ballet de masas titulado *Aleluya*, en honor a Miguel Alemán en 1946. Otra bailarina y coreógrafa destacadísima de la época fue la norteamericana Waldeen, invitada en 1939 por el pintor Mérida a formar una escuela de danza moderna mexicana. Muy dedicada al proyecto revolucionario, Waldeen triunfó en 1940 con su ballet de masas *La Coronela*, visto como un parte de aguas por su combinación de danza moderna con el tema nacionalista (Tortajada 117). Una segunda obra de Waldeen, *Siembra*, contó con cinco mil participantes. Su discípula más famosa, Guillermina Bravo, hoy todavía una fuerza protagónica en la danza mexicana, montó otro ballet de masas en 1949, titulado *Fuerza matriz*. Los títulos de estas obras masivas sugieren un hilo feminista o feminocéntrico que presentaría interesantes contrastes con el tradicionalismo sexual del muralismo. Pero su existencia no puede ni confirmarse ni negarse por la pérdida casi completa de las obras mismas. A fines de los años cincuenta, la gran bailarina de los treinta, Yol-Izma (cuyo nombre verdadero era Rebecca Viramontes) escribió un elogio al género: “No hay en ningún país espectáculo semejante, por la grandiosidad, por la riqueza de colorido y por lo bien actuado y bailado por los estudiantes y elementos que toman parte” (Delgado Martínez).

Es revelador analizar el ballet de masas como análogo dancístico del muralismo. Los dos son formas artísticas en escala masiva adaptadas a espacios públicos y espectadores diversos y numerosos. El trágico contraste, sin embargo, yace en la enorme falta de documentación sobre la danza, hecho éste que distorsiona, profundamente, nuestra comprensión histórica del período del único medio artístico donde predominaba la creatividad y la agencia femeninas.

Más allá de sus éxitos en el ballet de masas, la producción de las Campobello se centró en espectáculos teatrales desde *Venadito*, *Ballet YAquí* (1931) estrenados en la Casa del Estudiante Indígena, *Alameda 1900*, obra de Gloria Campobello representada durante el Porfiriato, hasta una interpretación de *La tarde de un fauno* (1942) basada en Nijinsky y

Umbral (1945), co-producción de Gloria Campobello y Orozco. Y siempre, interminablemente, se ejecutaban y se refinaban las danzas regionales mexicanas.

CONTRATEXTO, CONTRADANZA

La figura alegórica marsellesiana representada por Campobello en *30-30* no aparece en sus escritos literarios sobre la revolución. De hecho, ella difiere categóricamente de la figura lírica de la madre en *Las manos de mamá*. Se sugirió anteriormente que la danza improvisada e interrumpida de la madre en *Las manos* expresaba el caos de la sociedad en estado de guerra con los resultantes sufrimientos y posibilidades creativas. Asimismo, se sugirió que ese caos presuponia una norma de paz y estabilidad que correspondería a la danza ritual o coreografiada. El ballet de masas, espectáculo altamente organizado celebrando el nuevo orden revolucionario, parecería ejemplificar esa norma. Articula el nuevo orden en formas de agencia femenina que surgen del estado de guerra (*La Coronela*, *Fuerza Matriz*). Pero el nuevo orden tenía sus incomodidades. Recordemos que Campobello inicia el texto de *Las manos* en Morelia indignada por el nacionalismo cursi y superficial de un espectáculo patriótico.

La carrera dancística de Campobello da cuenta de una fuerte polémica entre su acercamiento al ballet clásico y la emergente “danza moderna” asociada con figuras como Martha Graham y, en México, Ana Sokolow y Waldeen. Fanáticas opositoras a la danza moderna, las hermanas Campobello (Gloria muy dominada por Nelly) buscaron fusionar ballet clásico, baile indígena, temática nacionalista, y espectáculos de participación masiva. Su dogmático rechazo de las corrientes “modernas” causó finalmente la total marginación de Campobello del escenario dancístico mexicano. Muchos bailarines abandonaron su escuela quejándose de la rigidez del programa, las exigencias excesivas, y el autoritarismo de Campobello. La creatividad improvisada e individual que se celebra en *Las manos* no se reprodujo en la práctica dancística de Campobello. Siempre caracterizó, sin embargo, su valiente e idiosincrática vida personal. Por ejemplo, un intento por parte del gobierno de cerrar la escuela de Campobello en 1976 se vio frustrado cuando ésta apareció en la puerta con una escopeta en las manos y amenazó inmolarse en el Zócalo. Leer *Las manos*, entonces, es descubrir una voluntad personal y artística distinta de la que se realizó en el escenario. La “batalla por la forma” que se despliega en su texto literario parece ser también una batalla entre las enormes fuerzas creativas de Campobello misma.

POST SCRIPTUM: Fue una batalla inevitablemente perdida, en una sociedad sin espacio para una mujer autónoma, decidida y sin familia. En diciembre de 1998 en la ciudad Progreso de Obregón, estado de Hidalgo, representantes de la Comisión de Derechos Humanos encontraron una tumba marcada con los iniciales de Nellie Campobello y un acta de defunción que certificaba su muerte, el 9 de julio de 1986. Su secuestrador, Claudio Cifuentes, quien hasta 1998 seguía confirmando que hablaba regularmente con ella, fue encarcelado en el Reclusorio Oriente, desde donde transmitía un programa de radio semanal titulado “Crónicas desde la Cárcel”. La periodista Raquel Peguero, cuyos reportajes mantuvieron el caso en el arena pública hasta su resolución, fue nominada para un prestigioso premio nacional de periodismo. No lo ganó: se premió un reportaje sobre

el 40° aniversario de la muñeca Barbie. En febrero de 2001 Cienfuentes Figueroa fue sentenciado a 27 años de prisión no sólo por el secuestro, sino por haber aprovechado de sus bienes, fingiendo que Campobello seguía en vida por 15 años después de su muerte. El veredicto, resultado de una investigación iniciada en 1998, fue declarado “Magnífico” por la procuradora de la Ciudad de México. Diez meses después, sin embargo, la sentencia fue revocada y Cienfuentes fue inmediatamente puesto en libertad. En setiembre de 2002 recibió una sentencia de absolución del crimen por parte del Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de México, dos votos contra uno. El caso se considera cerrado.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993.
- “Aproximación a la danza”. *Tierra Adentro*, número especial (México, marzo 1999).
- Campobello, Nellie. *Cartucho; relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Integrales, 1931.
- _____. *Las manos de mamá*. México: Editorial Juventudes de Izquierda, 1937.
- _____. y Gloria Campobello. *Ritmos indígenas de México*. México: S.E., 1940.
- Cooke, Miriam y Angela Woollacot (Eds.). *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Dallal, Alberto. *La danza en México en el siglo xx*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- De Beer, Gabriella. “Nelly Campobello, escritora de la Revolución Mexicana”. *Cuadernos Americanos* 223 (1979).
- _____. “Nellie Campobello’s Vision of the Mexican Revolution”. *The American Hispanist* 4 (March-April 1979): 34-35.
- Delgado Martínez, César y Julio C. Villalva Jiménez. *Yol-Izma: La danzarina de las leyendas*. México: Escenología, 1997.
- Escudero Morales, María Alejandrina. *Zapatillas y recuerdos: la historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México*. Tesis de licenciatura, Filosofía y letras, UNAM 1999; *Tierra Adentro*. Número especial, “Aproximación a la danza” (marzo 1999).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grigalli: 1989.
- González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Botas, 1951.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. Madrid: Compañía Ibero-americana de publicaciones, 1928.
- _____. *Memorias de Pancho Villa*. México: Botas, 1938.
- _____. *La sombra del caudillo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1929.
- La Jornada* (26 marzo 1998).
- Matthews, Irene. “Mothering in War: Two ‘Case Studies’ from Mexico and Guatemala”. *Gendering War Talk*. Miriam Cooke y Angela Woollacot, eds. Princeton: Princeton University Press, 1993. 148-73.
- _____. *Nellie Campobello: La centaura del norte*. México: Cal y Arena 1997.

- Mendieta Alatorre, Ángeles. *La mujer en la Revolución mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana, 1961.
- Meyer, Doris. "Nellie Campobello's *Las manos de mamá*: A rereading". *Hispania* 68 (diciembre 1985): 747-52.
- Oyarzún, Kemy. "Mujer, memoria, historia: *Cartucho* de Nellie Campobello". *The Latin American Short Story*. Riverside, CA: University of California, 1990.
- _____. "Identidad femenina, geneología mítica, historia: *Las manos de mamá*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (Lima, 1996): 181-99.
- Parra, Max. "Perspectivas subalternas en *Cartucho* de Nellie Campobello". Manuscrito en prensa.
- Peguero, Raquel. *La Jornada* (marzo 23, 26, 27, 28 1998). <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/mar98/980323/robado.html>.
- Poniatowska, Elena. *Las Soldaderas*. México: Ediciones Era, 1999.
- Ramos, Carmen. "Mujeres mexicanas: historia e imagen del porfiriato a la revolución". *Revista Encuentro* 4/3 (El Colegio de Jalisco): 41-57.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y poder*. México: Institución Nacional de Bellas Artes, 1995.