

ABSTRACT

Title of dissertation: "FROM DRAGONFLY TO BUTTERFLY":
NATION, IDENTITY AND CULTURE IN
POSTREVOLUTIONARY MEXICO (1920-1940) AS
REFLECTED IN NELLIE CAMPOBELLO'S DANCE
AND NARRATIVE

Sophie de la Calle, Doctor of Philosophy, 1998

Dissertation directed by: Professor Sandra Cypess
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation explores the question of identity in dancer and writer Nellie Campobello (1900-?) in post-revolutionary Mexico. I examine the evolution of her dance, her narrative and her poetry in the light of important cultural and political changes. Because a principal element in this discussion is the formation of a strong national identity, I have decided to study its effects on both her dance and her literary works. Part 1 considers the role of the Nation-State in articulating the postwar-self together with the role of prominent intellectuals such as José Vasconcelos; his impact upon a new cultural and Mexican aesthetic in which myth

and symbols such as the National Stadium played a decisive role in imagining the nation. Part 2 explores the dance in the context of the polemical and radical 30s when Nellie Campobello emerged as a representative of the new aesthetics in which the "masculine" as opposed to the "feminine" redefined the national identity. The "stadium dance" and the "soldadera" were seen as best expressions for revolution and socialism in the Cárdenas era. The focus of part 3 is the cultural and aesthetic shift from the radical and the "masculine" to the conciliatory and the "feminine". With the help of influential fatherly figures such as Martín Luis Guzmán, a past member of the Ateneo de la Juventud, Nellie Campobello adapted herself to his classical tradition. From this point on this study focuses on literary texts to discuss her contributions to questions of identity. In part 4 I examine the formation of identity in the context of the rebellious and iconoclastic thirties reflected in Campobello's early poetry. I then study Cartucho and its rejections of myth and its recuperation of the forgotten men and women of the Revolution. Part 5 returns to the ambivalent relationship between Campobello and Guzmán, sponsor of Campobello's new image. Her strategic alliance with a prestigious figure of "criollo" culture in the late thirties would help reshape the "coarse" Cartucho into the "refined" and spiritual image of Las manos de mamá. Consequently, part 6 examines the effects and the consequences of her metamorphosis from the rebellious and authentic to the ambivalent and more "domestic" image of the feminine redefined by national myths.

RESUMEN

Título de la tesis: "DE LIBÉLULA EN MARIPOSA": NACIÓN,
IDENTIDAD Y CULTURA EN LA
POSREVOLUCIÓN (1920-1940). UN ESTUDIO DE
LA DANZA Y NARRATIVA DE NELLIE
CAMPOBELLO
Sophie de la Calle, Doctor of Philosophy, 1998

Tesis dirigida por: Profesora Sandra Cypess
Departamento de español y de portugués

En este trabajo exploro la cuestión de la identidad en la obra de Nellie Campobello (1900-?), bailarina y escritora durante los años de la posrevolución en México (1920-1940). Examino la evolución de su danza, su narrativa y su poesía a la luz de importantes cambios culturales y políticos. Puesto que la formación de la identidad nacional constituye uno de los principales elementos en esta discusión, decidí estudiar sus efectos en la danza y en la narrativa. En la primera parte considero el papel del Estado-nación en articular el ser nacional y la función de prominentes intelectuales como José Vasconcelos; su impacto en la cultura y en la

formación de una nueva estética nacional mediante mitos y símbolos como el Estadio Nacional que son decisivos para la configuración imaginaria de la nación. En la segunda parte examino la danza en el contexto polémico y radical de los treinta cuando Nellie Campobello emerge como una de los representantes de la nueva estética en la cual lo "viril", y no lo "afeminado", debía redefinir la identidad nacional. La danza del Estadio y la soldadera son entonces considerados unas de las expresiones más auténticas de la Revolución y del socialismo en la era cardenista. En la tercera parte pongo énfasis en el cambio cultural y estético de lo radical y "viril" a lo conciliatorio y lo femenino. Con la ayuda de influyentes figuras paternas de la cultura nacional como Martín Luis Guzmán, antiguo miembro del Ateneo de la Juventud, Nellie Campobello se adapta a los cambios y a la tradición clásica de nuevos intermediarios culturales. A partir de este momento, enfoco mi atención hacia los textos para discutir su contribución a la cuestión de la identidad. En la cuarta parte, examino la formación de una identidad en el contexto rebelde e iconoclasta de los treinta reflejada en la poesía. Luego estudio Cartucho, su rechazo al mito y su recuperación de los olvidados de la Revolución. En la quinta parte ahondo en la relación ambivalente entre Campobello y Guzmán, éste como mediador masculino responsable de la nueva imagen a partir de los cuarenta. La alianza estratégica de Nellie Campobello con una figura prestigiosa de la cultura criolla a finales de los treinta permite atenuar los signos "negativos" de Cartucho, colmar sus carencias e incorporar a la escritora a la cultura nacional mediante la nueva imagen proyectada en Las manos de mamá. Para terminar, en la última parte estudio los

efectos y las consecuencias de una extraña metamorfosis que hace pasar a la escritora de lo rebelde a una visión más ambivalente y “domesticada” de lo femenino redefinido por el mito nacional.

"DE LIBÉLULA EN MARIPOSA": NACIÓN, IDENTIDAD Y CULTURA EN LA
POSREVOLUCIÓN (1920-1940). UN ESTUDIO DE LA DANZA
Y NARRATIVA DE NELLIE CAMPOBELLO.

por

Sophie de la Calle

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland at College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
1998

CI MD Dept. of Spanish and Portuguese

Advisory Committee:

Professor Sandra Messinger Cypess
Professor Jorge Aguilar Mora
Professor Phyllis Peres
Professor Regina Harrison
Professor Pierre Verdaguer

©Copyright by

Sophie de la Calle

1998

Agradecimientos

Mi interés en la Novela de la Revolución nació de mis estudios de Maestría en la Universidad de Virginia. Deseo agradecer al profesor Donald Shaw el haber despertado en mí este gusto por el tema.

Mi agradecimiento a Sandra Cypess, mi directora de tesis, por su constante apoyo y entusiasmo.

Gracias a José Emilio Pacheco quien supo aportar elementos, lecturas y sugerencias importantes para el desarrollo de este trabajo. Agradezco a Jorge Aguilar Mora, Phyllis Peres, Regina Harrison y Pierre Verdaeguer haber dedicado tiempo a la elaboración de la tesis.

No olvido mis conversaciones con Maya Ramos Smith, sus libros y haberme dado a conocer a sus amigos investigadores de la danza y de Nellie Campobello. Gracias.

Finalmente expreso especial gratitud a mi familia sin cuyo apoyo y paciencia no hubiera sido posible terminar.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| PARTE I: ACERCAMIENTO AL CAMPO CULTURAL POSREVOLUCIONARIO | 18 |
| I.1. Formas de poder: la Nación y el Estado | 18 |
| I.2. La visión del Estado en el nacionalismo vasconceliano | 29 |
| I.3. De la periferia al centro: mitos y realidad | 49 |
| PARTE II: LA DANZA DE NELLIE CAMPOBELLO: ENTRE “BAILES Y BALAS”. LOS AÑOS TREINTA | 65 |
| II.1. De la frivolidad finisecular a la virilidad nacional | 65 |
| II.2. El ballet masivo: una nueva experiencia | 83 |
| PARTE III: ENTRE BAILES Y PRINCESAS. LOS AÑOS CUARENTA. | 106 |
| III.1. El Ballet de la Ciudad de México: alianzas explosivas | 106 |
| III.2. <u>Ritmos indígenas</u> : una nueva tradición | 125 |
| III.3. A modo de conclusión y de enlace: nacionalismo maternal y nacionalismo paternal | 135 |
| PARTE IV: <u>CARTUCHO</u> O EL TIEMPO DE LA OSCURIDAD. | 153 |

| | |
|--|-----|
| IV.1. Francisca, una mujer brusca que mira de frente. | 153 |
| IV.2. <u>Cartucho</u> : Iconoclasta y “vertical” | 172 |
| IV.3. Estados de cuerpo. | 188 |
| PARTE V: LA BENDITA PAREJA | 213 |
| V.1. Martín Luis Guzmán: “Maestro” de la cultura nacional | 213 |
| V.2. Nellie Campobello: aprendiz de la cultura nacional. | 228 |
| V.3. Reconsideración de <u>Cartucho</u> (1940) | 238 |
| PARTE VI: UN EMBARAZO EMBARAZOSO | 252 |
| VI.1. <u>Las manos de mamá</u> : de libélula en mariposa. | 252 |
| VI.2. <u>Las manos de mamá</u> : una rendición a medias | 273 |
| CONCLUSIÓN | 292 |
| NOTAS | 301 |
| BIBLIOGRAFÍA | 342 |
| 1. Obras de Nellie Campobello | 342 |
| 1.1. Bibliografía selecta de guiones y de obras coreográficas de Nellie Campobello | 343 |

| | |
|--|-----|
| 2. Bibliografía selecta sobre Nellie Campobello, danza y narrativa | 344 |
| 4. Bibliografía general sobre la danza | 349 |
| 5. Bibliografía general | 351 |
| 6. Revistas y periódicos (México, D.F.) | 365 |
| 7. Fondos de artistas y archivos | 365 |

Introducción

Esta tesis examina la obra dancística y literaria de Nellie Campobello (1900-?)¹ y las relaciones que estableció con su medio cultural y nacional en la posrevolución. El eje histórico que nos interesa estudiar va de 1920 a 1940. Este fue en México el momento del nacionalismo y de la institucionalización.

Para los mexicanos nacidos a finales del siglo pasado, principios de éste, la Revolución de 1910-1917 significó el comienzo de una nueva era. La idea de un nuevo comienzo, desarrollada por Hannah Arendt en su famoso ensayo sobre la Revolución francesa², cristalizó en la violencia de una rebelión popular y de un impulso violentísimo que trajo consigo la destrucción de una época, de un régimen y de sus hombres. Del impulso y de la destrucción no tanto salió victorioso y ganancioso el pueblo como un grupo --el ala sonoreense de la Revolución-- compuesto de rancheros, pequeños empresarios, maestros rurales y otros miembros de los estratos medios y de una inteligencia en su gran mayoría provinciana (Leal, 1975:49-50)³. Entre 1920 y 1940, una de las principales preocupaciones del nuevo grupo en el poder fue la institucionalización de un sistema de dominación política sobre un país heterogéneo, en su gran mayoría indiferente a la idea de nación. Para realizar la nación, y asegurar el dominio del grupo en el poder, fue necesario crear un consenso en un país diversificado mediante la recuperación de tradiciones y costumbres y “mantener subordinados sin antagonizarlos a los grupos populares” (Meyer, Historia general 4.113-114).

En 1928 concluye la etapa caudillista de la posrevolución: Obregón es asesinado el 17 de julio de 1928 y Calles, su sucesor, funda el Partido Nacional de la Revolución (PNR), primer paso hacia la institucionalización. Su fundación permitiría resolver “pácticamente” la sucesión presidencial así como asegurar el predominio político de Calles sobre el país: “Jefe Máximo de la Revolución” de 1929 a 1935. En estos años se perfila de manera cada vez más nítida, la importancia del Estado colocado como el órgano de conciliación entre individuos, facciones y clases. A partir del cardenismo (1934-1939) se acelera este proceso con el regreso a un ejecutivo fuerte: el presidente se volvería el único centro del proceso político. Cada vez más, los obreros y los campesinos, canalizados a través de la organización oficial, se afirmarían como la nueva base del poder gubernamental. La creación de un nuevo partido de la Revolución, el PRM (Partido de la Revolución Mexicana, 1938) acabaría por mediatizar y controlar aún más a los grupos sociales. La neutralización del sector obrero a través de su incorporación al partido o de una oposición efectiva en favor de la centralización y del predominio presidencial se confirmaría en los años siguientes. En la presidencia de Manuel Àvila Camacho (1940-1946), y en adelante, se reforzarían estas estructuras y se desarrollarían plenamente al beneficiar a la “familia revolucionaria” de una notable estabilidad política. Según Lorenzo Meyer, la simbiosis entre partido y gobierno fue, entonces, “casi absoluta” (252).

La evolución del proceso institucional en la posrevolución afectó también la cultura al erigirse el Estado en el casi “único patrocinador cultural” y principal usufructuario de la causa nacionalista, “ya no sólo como necesidad pedagógica

sino como legitimación final de su política" (Sheridan, Cultura 387). Esta legitimación se haría principalmente en torno a una cultura sustentada en los mitos y símbolos que llegaron a constituir la nueva identidad nacional. En este proceso destacan tres etapas importantes: una primera, intuitiva, estética y humanista, abocada a la creación de una cultura nacional. José Vasconcelos es figura central en dotar la nación de mitos y símbolos necesarios para la conformación de una identidad nacional, cuyo principio cardinal sería el tipo racial del mestizo, representante de la "raza cósmica". Otra, nacionalista, indigenista, radical y populista, sería la época del cardenismo (1934-1940). Es el momento de auge de la ideología nacionalista y de una profunda reforma económica y social. Concluido el cardenismo, observamos un declive debido sobre todo a una mutación política reflejada en lo cultural en un sentido adverso a las ideas por las cuales las generaciones anteriores habían militado. El impacto de esa tercera etapa se haría sentir en la obra de no pocos intelectuales, Nellie Campobello incluida. Observaremos sus efectos en la danza como en las letras.

Hasta ahora la tendencia no había sido estudiar a la escritora dentro de este marco histórico, institucional y cultural, sin embargo útil para valorar la obra. Es evidente que Nellie Campobello no constituye un caso aislado, sus raíces están en la Revolución, su capital común y la lucha por su apropiación, en las décadas que constituyeron el periodo posrevolucionario. Sobre este fondo histórico destaca la cuestión de la polémica identidad nacional que se transforma tanto en lo social como en el estilo en los años que nos ocupan. ¿Qué se entendía por identidad nacional en 1931 y en 1940? ¿Dónde y cómo ubicar a Nellie Campobello en la

cultura nacionalista de los treinta y luego de los cuarenta? Nos pareció importante explorar un poco más tanto en el terreno de la identidad nacional como en la personal, buscar posibles nexos, evocar su “capital común”, identificar a los hombres y a las mujeres que participaron y se consumaron en el nacionalismo. En esta evocación, que no buscó ser teórica o exhaustiva sobre la totalidad de una obra ni menos de una época, por lo demás compleja y multifacética, nos ocupamos de aspectos parciales que tuvieran algún significativo de la imagen que buscamos construir alrededor a Nellie Campobello. Esta imagen ha venido congregando el interés de la crítica en los últimos diez años y ha dado resultados muy notables en trabajos colectivos, traducciones, artículos y un libro, de Irene Matthews, que permitió aclarar algunos de los misterios que rodean la personalidad de la escritora⁴. Todos estos trabajos tienen por objeto común el deseo de cernir cada vez más una identidad femenina. Nuestro trabajo no difiere de este propósito, sólo que tomará en cuenta nuevos aspectos de la obra de Nellie Campobello con los cuales, quizás, se llegará a una hipótesis.

A diferencia de otras mujeres escritoras, la identidad en Nellie Campobello no se planteó como un vacío o una interrogante, sino como centro, lleno y seguro. Sin embargo, por otro lado, observamos una evolución que parece desmentir la plenitud, contradecir la claridad o la seguridad. Esta evolución está en el centro de la obra literaria y adquiere en la escritura, particularmente en el campo simbólico de la poesía, los rasgos de una búsqueda angustiada no colmada. Del deseo de realización de una identidad ideal en la poesía temprana pasamos a una identidad amenazada de disolución permanente en la de la madurez. De esa evolución, o

mutación, tenemos varios testimonios: en la danza un ballet masivo, el 30-30, en las letras, una colección de poemas, Yo, por Francisca, y un pequeño libro de estampas sobre la Revolución, Cartucho. Fueron obras de juventud, optimistas, altisonantes y llenas del espíritu de rebelión que caracteriza los treinta. Los tonos de la segunda época fueron otros, matizados, llenos de nostalgia y de interrogaciones. A esa época pertenece el segundo y último relato de Nellie Campobello, Las manos de mamá. Despertó nuestra curiosidad ese cambio. Miramos hacia la cultura, la historia y sus hombres pero también hacia el mundo interior de la mujer: ¿Qué podría haber ocurrido para que de repente este centro, sólido, expresado en Cartucho se volviera frágil, débil y desmoronado en Las manos de mamá? Expresamos nuestra sorpresa al darnos cuenta que este cambio se había anticipado en el campo de la danza. De allí nuestro interés en juntar dos elementos aparentemente extraños y que sin embargo parecían haber compartido una trayectoria similar.

En este caso la danza se anticipa a las letras. Con su hermana Gloria Campobello (1913-1968)⁵, también bailarina y coreógrafa, Nellie constituye el punto obligado de referencia al iniciar cualquier estudio sobre la danza nacional en México. Hasta cierto punto la danza y el magisterio prevalecieron sobre el oficio, menos "femenino", de escritora y posiblemente lo acapararon. Consideramos que un estudio interdisciplinario puede enriquecer la comprensión de la obra. Es en la fusión de varios itinerarios, nacional, cultural, dancístico y textual que nos parece más relevante la presencia de un espacio colindante entre danza y escritura. Desde sus primeros pasos en los años treinta en los estadios de

la nación en honor a la patria y a los “descalzos” de la Revolución hasta su “reconversión” a un ballet romántico conformándose a la moda de los cuarenta, el itinerario de Nellie Campobello en la danza anticipa o refleja el en las letras.

Ahora, ¿por qué empezar con la danza y terminar con la narrativa? Quizás más que en las letras, la incidencia del mundo social y cultural de la posrevolución sobre la danza resultó imponente. La danza es un arte visual y literal que pone en escena el mundo y le da movimiento. Así lo vio José Emilio Pacheco en su prólogo al libro de Maya Ramos Smith sobre teatro y danza en la Belle Epoque:

Acaso el mundo burgués, el mundo forjado por la nueva clase que impuso dondequiera su gusto, su visión y sus intereses, entró en México, antes que por ninguna otra puerta, por la del teatro. El teatro fue lo que en nuestro siglo iba a ser el cine: espejo pero ante todo modelo “fábrica de sueño” que no sólo representó mediante lo espectacular y lo masivo deseos ocultos y temores secretos sino que instaló en las mayores reconditeces de lo imaginario y lo onírico los mecanismos del soñar (5).

En la posrevolución, el renacimiento, las aspiraciones de varias generaciones se dieron en sus artes pictorales y visuales: el muralismo, el ballet masivo, las estampas de la Novela de la Revolución (Cartucho queda una de las mejores coreografías de la Revolución). La danza se quiso “fábrica de sueños”, “espejo” del nuevo México y “modelo” de nación. Asimismo, a través de imágenes relacionadas con el mundo de la danza y por lo tanto de Nellie Campobello, nos ocupamos en recuperar algunos vestigios de este “sueño” compartido por los hombres y las mujeres de una misma época. La primera dificultad para abordar la danza consiste en considerar este arte “visible pero no tangible”, la segunda en estudiar algo que se ha ido para siempre. Nuestro propósito fue sobre todo

recuperar la danza en su dimensión simbólica e ideológica; comprender su relación con el campo propiamente cultural y la sociedad posrevolucionaria. Pierre Bourdieu observó que “el cuerpo está en el mundo social pero el mundo social está en el cuerpo” (Sociología 70). De la misma manera, nos ocupamos en comprender este juego mutuo de interacción y de interdependencia entre sociedad, cultura y danza.

Tampoco debe buscarse aquí una reflexión teórica o antropológica acerca del cuerpo aunque forzosamente, por tratar de danza, parte de nuestro trabajo se sitúa también en el terreno simbólico de la “corporeidad”. Al recuperar esta dimensión humana a través del cuerpo y sus movimientos confluyeron otros aspectos: éticos, sociales, culturales. Esta dimensión fue particularmente significativa para el estudio de la narrativa. Los textos de Hilda Islas (Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia, 1995) y de Elizabeth Dempster (“Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances”, 1995), de Jacques Derrida y Christie V. McDonald (“Choreographies”, 1992), de Ellen Thomas (Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance, 1995), de Janet Wolff (“Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics”, 1997) y de Ann Daly (“Classical Ballet: A Discourse of Difference”, 1997), entre otros, articulan una visión del movimiento como metáfora cultural, social y política, útil para este trabajo.

Para estudiar la danza acudimos a textos de la historia de la danza en México. Muy importante resultó el libro de Margarita Tortajada, Danza y poder (1995) para pensar la danza desde la perspectiva del nacionalismo; los estudios de

Alberto Dallal y de Raquel Tibol (La danza en México en el siglo XX (1994) y Pasos de danza (1984)) sobre la danza en el contexto de los treinta. El libro de Maya Ramos Smith sobre romanticismo y Belle Epoque, Teatro musical y danza: En el México de la Belle Epoque 1867-1910, 1995, resultó indispensable para pensar la danza en el contexto del porfiriato. No olvidamos las charlas con Maya Ramos Smith, Josefina Lavalle, Alejandrina Escudero, Margarita Tortajada, Felipe Segura todos investigadores de la danza y de las hermanas Campobello⁶.

Por otra parte el itinerario que buscamos establecer en este trabajo sigue de cerca el enfoque tomado por Jean Franco en su libro Plotting Women: Gender and Representation in Mexico (1989) sobre el papel de la mujer en las letras, su "alianza" estratégica con la nación y sus intermediarios masculinos. El libro, señala Franco, "is about struggles for interpretive power, struggles waged not on the high plane of theory but very often at the margins of canonical genres -in letters and life stories" (11). Veremos que esas luchas --de poder-- constituyen el meollo de la obra de Nellie Campobello. En algunos aspectos, el destino de Nellie Campobello no difiere tanto del de otras mujeres de la época; quizás sea con Antonieta Rivas Mercado con quien Nellie Campobello comparte rasgos destacados. Sus obras respectivas, a medio terminar o simplemente interrumpidas, se dividen entre el encono de Antígona y el sacrificio de Ifigenia, sacrificio sin embargo que habrá que mitigar. Desde los bailes con el 30-30 (1931) hasta Alameda 1900 (1947), desde Cartucho (1931) hasta Las manos de mamá (1937) para la obra narrativa y también desde el "yo" juvenil y poético de Yo, por Francisca (1929) al "yo" dependiente y amenazado de Abra en la roca, (1930-1960),

la obra de Nellie Campobello registra el recorrido común a la literata impulsada y luego reprimida por el aparato social y cultural. A no dudar, la obra de Nellie Campobello se inserta también dentro de este juego peculiar y “eufemizado”, para usar la palabra de Pierre Bourdieu, de un compromiso entre lo que se quería decir, lo que había que decir y finalmente lo que se podía decir (Sociología 159)⁷. De hecho la obra testimonia una extraña conversión o metamorfosis. Atenta a este tipo de lamentable situación en varias de sus compatriotas, Rosario Castellanos hubiera visto allí otra “transformación de la libélula en mariposa” (Mujer 14).

En el caso de Nellie Campobello, y de otras, el crecimiento dependió de la generosidad o de la destreza de quien la hizo cumplir ciertos ritos de iniciación. La presencia de un mediador, “no un hombre cualquiera sino el ungido por el sacramento del matrimonio” (15), en este caso un hombre ungido por la nación y la cultura, hizo posible la incorporación “con carta de ciudadanía” al mundo de las letras, inaccesible por la simple vía de la autenticidad. Como podrá verse, la transparencia, la que sostuvo Nellie Campobello a lo largo de su vida, pudo ser la más “sincera” de las ficciones pero también la más enredada. Su unión con Martín Luis Guzmán (1888-1976), recuerda otras alianzas estratégicas como las de José Vasconcelos y de Antonieta Rivas Mercado, la del Doctor Atl con Nahui Olín, o la de Gloria Campobello con el pintor José Clemente Orozco y otras más recientes como la de Elena Garro y Octavio Paz⁸. La unión entre Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello repitió el patrón tristemente célebre del mentor que estimula y reprime a la vez. La obra coreográfica y narrativa será afectada por esa relación

ambigua y dual y con la cual Nellie hizo el aprendizaje delicado y tortuoso de una cultura a "imagen y semejanza" de sus dictaminadores.

Nellie Campobello aprendió: en las décadas de mayor actividad profesional pasó de una postura populista a otra más elitista, sensible a las oscilaciones del metro sexenal. El paso de una danza colectiva, pre-moderna, expresiva del cuerpo colectivo a un espectáculo romántico y universal recuerda de manera extraña las "circunvoluciones" de Mary Wigman (1914-1973), bailarina alemana durante la República de Weimar y luego del fascismo alemán⁹. Si bien Nellie Campobello siempre reclamó para sí misma la transparencia de quien actuó sola, hay en la obra, no solamente afectada por las oscilaciones de la cultura nacional y por la sombra paternal de determinadas figuras de la cultura nacional, un fondo pantanoso difícil de ignorar. Forjada al calor de la Revolución, su primer ensayo fue la rebeldía en un momento cuando la transgresión era todavía aceptada y hasta cierto punto aplaudida. Sin embargo, como en el caso de Sor Juana, eterno punto de referencia, si hubo deseo de transgresión --Cartucho permanece fiel testimonio de ello-- también lo hubo de reconocimientos y de prestigio. Intuimos que en el centro de la obra, en la raíz de un malestar que se manifiesta en las ambigüedades, se halla un juego "impuro" --por lo menos así vivido por la mujer-- entre el poder y la rebelión. Su tratamiento literario aparece en las ambivalencias, las contradicciones y en el tema de la traición.

Por las razones que invocamos antes hemos dividido nuestro trabajo en dos grandes secciones, cada una de tres partes, con el deseo de mostrar una evolución

entre la danza y la literatura. La primera sección se centra en la danza y en temas relacionados con ella; la segunda en la poesía y en particular en la narrativa.

Antes de pasar al estudio de la danza consideramos necesario introducir ciertos temas relacionados con este campo, como la aproximación a la problemática del poder, la formación de proyectos de Estado y Nación después de la Revolución, la función del intelectual. Esto nos permitirá entender luego el juego interno de un campo fuertemente influido por la sociedad, la historia y la cultura. Considerando los elementos esbozados en el primer capítulo, estudiaremos ciertos aspectos del proyecto nacional en su primera etapa humanista y universal a través de la obra vasconceliana.

Nuestra lectura del nacionalismo en algunas expresiones simbólicas elaboradas por José Vasconcelos responde a tres motivos: destacar la filiación política y estética en la expresión de este primer nacionalismo, realzar el lugar otorgado al mito en la formación de una identidad nacional y luego contrastarla con otras formas idiosincráticas, menos quiméricas y aristocráticas.

José Vasconcelos es figura central del nacionalismo y de una generación de intelectuales liberales mesiánicos sensible a los conceptos y a las formas. Obsesionado por el México "bárbaro" y los colonialismos, postuló la necesidad de inventar una mística propia que expresara la cultura. A su lado, la cultura produjo mitos, ritos y símbolos que definieron las formas de subjetividad socialmente aceptadas por la época, y que fueron consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional. El Estadio Nacional (1924) fue una de las "criaturas mitológicas" (Bartra, La jaula 16)¹⁰ de la cultura nacional, de ambigua

identidad popular, y para Vasconcelos, el teatro indispensable para la realización de la nación y de un sueño personal. En esta primera parte, consideramos igualmente importante ver cómo operó el mito en el espacio de los textos nacionales. Para ello hemos escogido a Ulises criollo, uno de los itinerarios nacionales más famosos trazado por el propio Vasconcelos donde se imagina la nación desde la reconfiguración del espacio nacional según la fórmula sarmientina de civilización y barbarie. Al final confrontaremos ese modelo de pensamiento con algunas figuras “heterotópicas” asimiladas a la frontera y a los límites como Villa en una genealogía que operó en contrapunto a un discurso sobre la nación y la civilización.

La segunda parte continúa con el tema de la identidad, esta vez vista a través de la danza y de la “virilidad” en el contexto polémico y radical de los años treinta. De la preocupación por superar una danza marcada por la francofilia, emergió un arte estimulado por las raíces y el contacto más directo con la comunidad. En México, esa concepción coincide con la Revolución y con una redefinición de la identidad nacional y femenina. Las polémicas culturales de los veinte y de los treinta, con las cuales acabó por consagrarse a la “mujer viril” en la danza y a Nellie Campobello, si bien propiciaron una visión en blanco y negro de esa identidad, permitieron a la coreógrafa expresar otras fronteras culturales y quizás genéricas. En el contexto radical y comprometido de los treinta, veremos que el ballet masivo --y Nellie Campobello-- se nutren de esa nueva identidad, de la ruptura con el pasado y de “revolucionarias” y modernas concepciones coreográficas.

La tercera parte examina la segunda época dancística de Nellie Campobello, abarca la década de los cuarenta a la luz de nuevas alianzas y de una redefinición de la cultura. La necesidad de formar nuevas alianzas coincidió con el cambio de sexenio (1940-1946) y la interrupción del proyecto cardenista de desarrollo. En 1940 México era otro país, en plena mutación. Ya no podía vivirse únicamente la dirección nacionalista de la época anterior a menos de verse aislado. Al convertirse la cultura en "objeto de exportación" y en elemento de "distracción popular", (Monsiváis, En torno 203), hubo que ajustarse a la demanda según las propias necesidades y las de otros. La salida más viable para la danza y para Nellie Campobello sería la de un ballet reafirmador de los símbolos patrios y de antiguos ritos más afines a la sensibilidad guzmaniana. Su alianza con Martín Luis Guzmán llevó a la coreógrafa a compartir el escenario cultural con una imponente figura patriarcal de la cultura y de las letras. Veremos que su asociación con el intelectual desde finales de los años treinta propició el regreso a antiguas idealizaciones míticas, y en Nellie Campobello angustia y resentimiento al no sentirse hija de sus propias obras.

El desarrollo de la escritura en Nellie Campobello es el objeto de la segunda parte de nuestro trabajo. El hilo conductor sigue siendo la identidad. Se compone de tres partes: una dedicada a la poesía y a Cartucho, otra a la relación que desarrolló la escritora con el escritor Martín Luis Guzmán; y finalmente una tercera parte que estudia la cuestión de las reediciones a la luz de esa relación así como un estudio de Las manos de mamá.

En la parte dedicada a la obra escrita a principios de los treinta --Yo, Cartucho-- nos concentraremos en el tema de la rebeldía. La rebelión de Nellie Campobello es una toma de posición abierta y activa en contra de los viejos modelos y de los mitos. Es en la visión de la Revolución, en el tratamiento literario de los protagonistas de Cartucho donde mejor aparece. Nunca antes se habían proyectado los cuerpos con tanta especificidad o visto a una madre y a sus hijos romper sus lazos con las reglas sociales. La precisión de la observación, la densidad del lenguaje, su concisión, lograron recuperar una circunstancia silenciada por la historia oficial. La osadía de indagar sobre Villa, "l'homme maudit"¹¹, la promiscuidad de la infancia con la muerte y claro nombrar con felicidad lo que antes no se podía nombrar, menos aún por una mujer, no dejaron indiferente. Sin embargo, con el tiempo y razones que nos aplicaremos a definir, el antiguo anhelo expresado en Cartucho se frustró, el impulso se coartó y la felicidad se volvió fuga melancólica.

Ahora, invocar la posibilidad de una represión no parecía demasiado fuerte tampoco injustificada. Es innegable que la relación entre Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán tuvo una influencia duradera en la vida y la obra de Nellie Campobello. Sin deseo de extrapolar podemos afirmar que la posición de Martín Luis Guzmán en la cultura, su prestigio, sus orígenes porfirianos y ateneistas, indisociables de proyectos estéticos firmemente establecidos en la narrativa y en varias empresas culturales como la danza, sin olvidar la posesión de un amplio conglomerado editorial, fueron razones suficientemente fuertes como para indagar un poco más por el lado de la relación. Los cambios y las revisiones --ocurridos

en tiempo de Guzmán curiosamente cuando era éste editor principal de los libros de Nellie Campobello-- no podían ser totalmente "inocentes" ni "fortuitos". Era importante tener esto muy presente, y considerar la primera edición de Cartucho todavía libre de posibles conexiones con un "padre" que con el tiempo se volvería cada vez más intruso y exigente. Intentaríamos justificar lo que al principio fue mera intuición a través de una enredada relación padre-hija, maestro-alumna. Nos enfocaremos en algunos textos del maestro y en su ideología, en ciertas polarizaciones que ponen al descubierto un modelo de pensamiento --ya evocado a través de la danza-- obsoleto y fuertemente elitista pero en el fondo único legítimo. Por otro lado el estudio de la relación, por evidentes diferencias de edad, de educación y claro de género, tendría que considerar el fuerte lazo filial. Habría que tomar en cuenta una confusa situación paternal por el lado de la "hija", una total identificación con la madre debido a la negación del padre carnal para entender toda la magnitud del golpe de estado por el lado del padre cultural y luego las "fijaciones" en la madre, la identificación con las víctimas, el tema obsesivo de la transparencia.

Tan pronto como acabó la revolución, la mujer se reintegró al universo más tradicional, único concedido, de una escritura "femenina" dictaminada por la patria y el padre cultural. Como veremos esa escritura en el contexto nacional siguió estrechamente vinculada a la estructura del mito. Si Cartucho era un texto impulsivo, generoso y dramático, y la mujer que lo escribió en estado de naturaleza, Las manos de mamá parecía otro, "domesticado", reducido a la impotencia de una metáfora brillante. Sin duda Nellie Campobello no fue la única

reconsiderar el pasado con ojos extraños. El regreso al mito nacional no fue tranquilo, tampoco la conciencia de la hija; Arcadia en Las manos de mamá deja entrever una frontera no lo suficientemente sumisa y llena de interrogantes. El debate entre la madre de Las manos de mamá y los "tinterillos" de la nación revela un espacio nacional sumamente contencioso. Duplicidad femenina y textos clandestinos se dan la mano para evadir la vigilancia de nuevos y más temibles censores. En este último y paradójico relato, está sucediendo un evento misterioso en un momento crítico de consolidación nacional y cultural: la madre de Las manos de mamá acepta "meterse dentro de la ley", buscar protección y legitimidad con quien único se las concederá. Intuimos que la madre ya no es tan blanca, ni tan pura la hija. El antiguo reflejo acaba por desvanecerse. Los cambios, las rupturas, el disímulo y las recuperaciones desembocan en un verdadero drama de la identidad en Nellie Campobello, en una búsqueda ansiosa e inútil de una identidad desvanecida, dependiente y amenazada. Este drama interior lo compartieron otras escritoras en cuya escritura Fabienne Bradu encontró "el mismo sello de búsqueda y de compensación" (Señas 20).

Volvemos a insistir que nuestro propósito no ha sido un análisis exhaustivo de la obra de Nellie Campobello. No se trata de agotar todo el sentido de una obra que se puede explorar de varias maneras. Buscamos entender a la mujer detrás de la escritora y de la coreógrafa dentro de un movimiento global de rescate de la obra y de la intelectual que fue Nellie Campobello. Su lamentable y misteriosa desaparición a comienzos de los noventa, su secuestro y posible asesinato, relanzó la discusión acerca del valor de la obra artística e intelectual. Deseamos participar

en esa discusión desde una óptica que, esperamos, pueda contribuir al esclarecimiento de una identidad recóndita.

Parte I: Acercamiento al campo cultural posrevolucionario

I.1. Formas de poder: la Nación y el Estado

El análisis de la danza, un hecho social e histórico, requiere atender la cuestión de una interacción entre la sociedad y el individuo, la historia y la cultura. Por lo tanto, antes de pasar a estudiarla, es importante comprender no sólo su juego interno sino también la relación que existió entre el campo cultural y la sociedad. La noción de "campo" ayuda a clarificar esta problemática. La danza se organiza a partir de "campos", o según expresión de Pierre Bourdieu, de "universos particulares"¹² definidos por la existencia de un capital común de conocimientos, de creencias y de técnicas que la hacen singular. Este "capital común", celosamente conservado, adquirió mayor prestigio con la Revolución: la danza empezó a "desenterrar" su historia y su geografía. En las Misiones Culturales de los años veinte, maestros y artistas, artesanos e investigadores observaron costumbres, conceptos, prácticas del cuerpo convertidos en "conocimiento certero" para la creación de la danza mexicana. Como todo campo, la dinámica del campo de la danza es una de conquista y de conservación del poder. El artista, la coreógrafa, la bailarina se ven constantemente obligados a legitimar su creación artística, a diferenciarse de sus rivales así como reforzar su propia posición a fin de no perder legitimidad. Esta, según Margarita Tortajada, ha sido la lógica del campo dancístico en México desde 1920 (Danza 17-33)¹³. Por otra parte, la danza necesitó de instituciones para desarrollarse, de agentes y de "protectores", de una red compleja de tradiciones, ritos y alianzas estratégicas

perceptibles en las múltiples luchas de poder que se desataron en su seno. La danza, en este sentido, no es, y nunca lo fue, Margarita Tortajada lo ha demostrado ampliamente, un lenguaje inocente. Responde a toda una codificación cultural bastante estricta, propia de la modernidad con sus sistemas de reglas y de valores, de saberes y de poderes subyacentes. Michel Foucault a través de sus estudios como Vigilar y castigar (1975) y La voluntad de saber (1976), Historia de la sexualidad (1976) estudió esta codificación y descifró las redes de poder y de saber que suelen apresar al hombre y a la mujer. Son esas redes que importa descifrar en el caso de la danza y de Nellie Campobello en un momento cuando la cultura mexicana se vio sumergida en violentos enfrentamientos y pugnas generacionales que ocultaban motivos no propiamente literarios sino políticos con los cuales los grupos enfrentados buscarían delimitar áreas de influencia y poder. En este caso puede ser útil recordar la propuesta de Foucault según la cual el discurso se ve generalmente asociado a formas de disciplina que actúan sobre grupos de seres humanos y que a la vez regulan su formación. El poder se inmiscuye en todas partes y domina toda relación:

Le pouvoir est partout; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout [...]. C'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir mais toujours locaux et instables (Histoire 1.122).

Son estos “estados de poder”, inestables y locales, los que deben tomarse en cuenta para entender la relación que unió Nellie Campobello a Martín Luis Guzmán, el maestro a la alumna. Como todo saber que se constituye, la danza es también parte de un poder que se ejerce. El poder del maestro es eficaz porque

forma, enseña e inculca y, así, convence. El tipo de poder que aquí nos interesa es el que persuade, se manifiesta a través de “la influencia” y de una “autoridad” moral. Su fuerza y eficacia reside más en la aparente libertad que en la fuerza. Sin embargo, hay aquí un juego de contradicciones y paradojas: esa libertad es una forma de coerción. El control hegemónico resulta más eficaz en cuanto es menos visible. Entre las diferentes formas de control, el poder editorial ejercido con propósito “preventivo” y/o “retributivo” es particularmente eficaz. Tendremos la ocasión de demostrarlo.

En el caso de Nellie Campobello, esta situación plantea el problema importante del gobierno en relación con la mujer. ¿Quién ejerce el gobierno, cómo y por qué? ¿Quién lo sufre? Si bien la Revolución inició la destrucción de una cultura, modificó considerablemente la situación de la mujer al permitir su participación creciente en la vida pública del país, la cuestión de su “gobernabilidad” siguió planteándose en la sociedad posrevolucionaria, ya no simplemente desde un Poder que abiertamente reprime y castiga sino desde un “poder que produce”¹⁴. Entre un hombre y una mujer, maestro y alumno, entre el que sabe y el que no sabe, se establecen oscuras relaciones de poder que no son simplemente la proyección pura y simple de un gran poder soberano sobre los individuos. El poder se manifiesta mejor a través de un proceso de intercambio o de comunicación, cuando se enfrentan dos polos. Las fuerzas de las que disponen dos interlocutores crean un campo: en este caso cultural. Entre Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán, dos colegas escritores, circularon importantes informaciones simbólicas pero de manera asimétrica. La relación no fue sencilla, la

interdependencia muy estrecha y fue regida por ciertas necesidades que nos aplicaremos a determinar. Desde la perspectiva del poder contenida en la propuesta de Foucault vamos a revisar la obra de Nellie Campobello y rastrear los elementos que nos permitirán entender la evolución de su obra en la danza y en la narrativa, incluso su casi total parálisis después de los años cuarenta.

La otra forma de poder que nos interesa estudiar por ahora, menos ambigua y por eso más fácil de cernir, es la que se desprendió del Estado-Nación. Es el poder institucional, visible, masivo, identificable. Se manifiesta a través de una ideología, el nacionalismo, de un partido, el PRI, y de órganos, la Secretaría de Educación Pública, con los cuales el Estado controla el país, la población, la cultura y claro la danza. En México, la danza nacional surgió en un momento de rápida institucionalización y de creciente identificación de la nación con el Estado. Un Estado, nos dice Guillermo Sheridan, “que es el único patrocinador cultural” (387) y, según Raquel Tibol, “el único empresario constante de la danza” (Pasos 13). En sus años formativos, precisamente entre 1920 y 1940, la danza se caracterizó por su situación de total dependencia hacia las instituciones culturales del país. Comenta Margarita Tortajada:

[la danza] requiere de apoyo financiero externo, y debido a la nula tradición y la falta de interés de la iniciativa privada o de otros grupos de la sociedad civil en apoyarla, ha debido ser el Estado quien la financie. Así el Estado con su auspicio ha regulado y determinado, en mucho, sus posibilidades, condiciones y limitaciones (20).

Para Louis Lefebvre, esta “absorción de la sociedad civil por el Estado” (L'Etat 3.252) es un rasgo característico del proceso institucional en México; ocurre

cuando se forma un Estado poderoso y acaparador de las fuerzas. El Estado mexicano, observa Marcos Kaplan acumula una multiplicidad de funciones:

[...] es productor de legitimidad y consenso para su propio poder y para el sistema. Asume la instauración y vigencia del orden jurídico. Refuerza y reajusta su aparato político-administrativo de dominación y sus funciones de coacción social, sus medios de vigilancia y control; regula y arbitra las relaciones y conflictos de clases, unifica e integra al país. Es co-productor, cointroductor y codifusor de cultura e ideología, de tecnología y ciencia, y encargado directo o regulador influyente de la formación de recursos humanos. Media y arbitra en sus relaciones entre el país y el sistema internacional, entre grupos sociales nacionales y extranjeros, entre la autonomía nacional y la dependencia externa (Cultura 103-104).

En lenguaje weberiano, el Estado es el agente que detenta el monopolio de “la violencia legítima” (El político 8) dentro de la sociedad; para que se sostenga, es necesario que los súbditos acaten la autoridad que pretenden tener quienes a la sazón la ejercen. El Estado es la especialización y concentración del mantenimiento del orden, para lo cual un grupo hegemónico establece una serie de instituciones que le permiten ejercer esta función. No impone abiertamente, recurre a factores ideológicos que permiten un equilibrio entre el ejercicio de la violencia antes mencionado por Weber (“coercitivo” en lenguaje gramsciano) y una labor pedagógica para la conformación de los individuos adecuados al funcionamiento de la sociedad (“el consenso”) (Muñiz García, Identidad 17).

En México, uno de estos factores ideológicos fue el nacionalismo. Lejos de ser procesos naturales, la nación y el nacionalismo son creaciones artificiales, impuestas. La palabra se refiere a un “conjunto de habitantes de un país regido por un mismo gobierno” (Enciclopedia 37.854-867)¹⁵. Designa a una población en

relación con un gobierno, estable y soberano. Por lo tanto, lo nacional suele definirse como un atributo del Estado y la nacionalidad como una cuestión de ciudadanía: aspecto sujeto y definido por el Estado (Salazar Sotelo, Identidad 46-47). La nación, lo vemos, es un concepto abstracto, "imaginado". Para Homi Bhabha, su carácter metafórico está asociado a una práctica discursiva. Esta práctica origina en un olvido: "[...] a strange forgetting of the history of the past: the violence involved in establishing the nation's writ. It is this forgetting --a minus in the origin-- that constitutes the beginning of the nation's narrative" (Nation 310).

La toma de la identidad nacional suele implicar una búsqueda de significados comunes que integran simbólicamente y prácticamente a todos los grupos sociales contenidos en el interior de un espacio sociocultural. Después de la Revolución, estos significados encontrarían sus raíces en el pasado cultural indígena, el "pueblo", los héroes y, claro, la Revolución. Sin embargo la incorporación fue conflictiva, el olvido real. El principal obstáculo a la integración de los mexicanos fue su desunión, separados por diferencias abismales de clases, de razas y de educación. Uno de los ejemplos más cercanos de la discordia se halla en la Revolución de 1910 y en figuras irreductibles al centralismo como Emiliano Zapata y Francisco Villa. Villa en particular, un hijo bastardo a partir del cual no podía construirse la identidad nacional, tendría para varios escritores, Nellie Campobello incluida, una función iconoclasta y descentralizadora. A pesar de las divisiones, los gobiernos de la Revolución buscaron y lograron colmar las diferencias, integrar al otro, imponer la unidad, lograr el consenso, en una palabra,

reforzar su dominio y llegar a una identificación quizás arbitraria pero deseada de la nación con el Estado.

Fue quizás en la cultura donde se ejerció con más insistencia y éxito el discurso nacionalista. En la pintura mural y en la danza, la Unidad Nacional se dio en torno a los héroes y a los hechos extraordinarios, a las raíces y al "pueblo". El muralismo, la danza mexicana se arraigan en lo más hondo del sentimiento nacional y revolucionario. El ballet masivo, en particular, contribuyó a darle movimiento a una aspiración nacional, a la voluntad de independencia y de autonomía. No es extraño que el Estado posrevolucionario la haya considerado como un espacio más para ejercer su dirección. Desde el primer proyecto de nacionalismo cultural planteado por José Vasconcelos en los años veinte, proyecto reelaborado durante los años siguientes, hasta su consolidación y más bien su "osificación" en la década de los cuarenta, la danza sería utilizada y manipulada por el poder para mantener su hegemonía.

Si bien al principio existió un "afán de unidad" y la voluntad de crear una cultura nueva, pronto apareció un desacuerdo entre quien optaba por un proyecto de fundación nacional definido por el Estado-Nación y varios intelectuales, opuestos a la imposición. A partir de 1925, el enfrentamiento degeneró en disputa por la cultura, creó divisiones y percepciones culturales antagónicas. Veremos que esas percepciones se hicieron en función de la propia colocación intelectual dentro de la cultura nacional y en torno a dos alternativas: una que "presentara" a México dentro de los principios humanistas y universales y otra que lo "reflejara" en base al compromiso con la realidad revolucionaria y nacional. Esta

polarización ahondó cuando el Estado mexicano a partir de 1924 se erigió en defensor de la Nación, un Estado, nos dice Jean Meyer, que engendra la nación y a la burguesía, “crée massivement les intellectuels du vingtième siècle et les institutions qui les logent pour les multiplier [...]” (Intellectuels 5-6). Fuera de estas instituciones, el intelectual se vuelve marginal; integrado al aparato estatal pierde espacio y autonomía.

La Revolución había ofrecido la oportunidad de críticas y de rebeliones sinceras aún cuando después se dejarían fascinar por el poder. José Vasconcelos y Nellie Campobello, cada uno a su manera y con propósitos muy diferentes, representan esta rebelión. En 1920, la crítica arrancó con la obra cultural del Ateneo de la Juventud (1909) reflejada luego en la acción educativa de José Vasconcelos (1921-1924), uno de los “caudillos culturales” más importantes de la Revolución y de los pocos en “sublimar” su condición de intelectual en el compromiso y el mesianismo socio-político. José Vasconcelos fue el teórico nuevo de la nación del cual necesitó el Estado posrevolucionario. Planteó su proyecto de nación dentro de la línea nacionalista y lo sustentó en los principios revolucionarios; estructuró un proyecto cultural integral y coherente, definió una clara postura teórica y llevó a cabo acciones concretas y eficaces. Su teoría del mestizaje, su nacionalismo antinorteamericano, su espiritualismo y su apología de la hispanidad en América constituyeron antecedentes importantes para el desarrollo de una cultura nacional. El humanismo de Vasconcelos, su nacionalismo, más universal que nacional, su ambición política y su aspiración personal al heroísmo --aspiración fracasada y traicionada-- hicieron del

intelectual una de las figuras más pródigas y seductoras de la cultura nacional y uno de los hombres más opuestos al arbitraje exclusivo del Estado y a una función colonizadora de la cultura.

La seducción radicaba en una mística capaz de "narrar" la nación y la prodigalidad en crear los símbolos y los mitos para exaltarla. La amenaza contra el interior hacía urgente generar un pensamiento nacional mediante la creación de nuevas expresiones ideológicas. Después de la Revolución, Vasconcelos fue quien más contribuyó a la invención. Aspiró a construir para la eternidad, a crear imágenes descomunales y fantásticas, mitos y símbolos, destinados a mover naciones y colectividades. La construcción de nuevos paisajes y de espacios colectivos contribuyó a la forja de la mitología nacional. En México, esa mitología, según Roger Bartra, tendría a sustituir el formalismo de la democracia política por una imaginería que provoca "una cohesión social de tipo irracional" (18)¹⁶.

Una de las imágenes más portentosas fue el Estadio Nacional. Inaugurado en 1924 por José Vasconcelos, tendría repercusiones similares a la pintura mural en el imaginario posrevolucionario. Será interesante ver cómo se articula con la danza mexicana y en particular el ballet masivo. El Estadio Nacional se volvió el teatro privilegiado de la identidad nacional, en palabras de Homi Bhabha "the inscape of national identity" (295). Esta identidad, a través de la ideología nacionalista, suele manifestarse en la calidad de la luz, la visibilidad social, el poder del ojo en hacer "natural" la retórica nacional y en sus formas de expresión colectiva como la danza. El Estadio Nacional fue la representación más cabal de

esa identidad y con la cual se vería redefinido el nuevo espacio nacional de la modernidad revolucionaria.

Al lado de la figura del Estadio surgió como figura corelaria del nacionalismo vasconceliano el mito del genio individual y solitario, visionario y místico, un ser demasiado complejo para los caudillos de la Revolución, los verdaderos y únicos constructores de la Nación. Vasconcelos puso en escena el drama harto conocido del filósofo derrotado por la barbarie, el sacrificio de Ariel por Calibán en el altar del progreso y de la modernidad. El procedimiento escogido fue también mitológico y estético, un rasgo que parece haber compartido un grupo selecto de intelectuales liberales de la generación de Vasconcelos, deseosos de "hacer fluir el alma de la minoría culta" (Ramos, El Perfil 81) por el organismo "irracional" de la comunidad. Esa concepción decimonónica de la cultura fue una constante en la obra de intelectuales positivistas y liberales de principios de siglo. Después de la Revolución, una de sus principales ambiciones consistiría en reconciliar los antagonismos, unir los extremos, liberarse de vínculos perniciosos como la mitificada barbarie nacional. A través de la acción de Vasconcelos, seguirán planteándose las bases de este proyecto decimonónico deseado para México. Aún distante, por razones que explicaremos más adelante, el punto de contacto de aquella sensibilidad estética con Nellie Campobello se haría idealmente a través de Martín Luis Guzmán, sostenedor de una filosofía similar a la de José Vasconcelos. De allí su relevancia para nuestro estudio. Proponemos estudiar ahora ciertos aspectos, algunos ideológicos, otros estéticos, de este drama que acumuló a lo largo de los años los mitos necesarios para la

creación de la Nación; estudio que forzosamente tendrá que desembocar sobre la función del intelectual, su porvenir en un país donde el Estado se convirtió en principal y único patrocinador cultural.

I.2. La visión del Estado en el nacionalismo vasconceliano

La década de los años veinte fue una época de figuras mesiánicas y visionarias, de grandes proyectos y de ideas sacudidoras. Testimonió en particular una extraordinaria actividad cultural y artística, un nuevo optimismo en el hombre y la raza. Este optimismo suele verse asociado con la personalidad ecléctica de José Vasconcelos y de una obra que por su amplitud y su ambición podría llamarse proteica. Vasconcelos encarnó al tipo de intelectual "constructor de sentido" cuya "chispa genial" engendró los elementos del imaginario social. El "constructor de sentido" es, según Louis Panabière, capaz de elaborar una cultura en una expresión coherente:

les constructeurs de sens, de signes qui élaborent dans une expression, un signifiant, les éléments d'un imaginaire social, à savoir les créateurs, ceux qui mettent en forme une culture dans une expression cohérente, ceux qui complètent ou infirment dans les mentalités la vision du monde préparée par la structure politique de l'Etat national (Intellectuels 78).

Louis Panabière plantea allí el problema importante del vínculo intelectual-Estado en el periodo posrevolucionario cuando el poder político para crecer necesitó de la cultura, de sus intelectuales y de sus artistas. De hecho, el Estado mexicano se benefició de una generación de hombres particularmente brillante, los cuales lograron establecer por medio de la educación y del arte lazos firmes que vincularon la nación. Pero fuera del conflictivo interludio vasconcelista en el gobierno obregonista (1921-1924), el intelectual mexicano no gozó de la confianza del Estado ni de la de sus políticos. Tampoco fue decisivo su papel en la vida

política del país como lo indica el fracaso de Vasconcelos en las elecciones de 1929. Sus afinidades con los hombres de la Revolución fueron limitadas. Los revolucionarios eran antiintelectuales, hombres de armas, no de ideas, recelosos de la ciudad y por lo tanto de los "curros" que en su gran mayoría radicaban en la metrópoli. Esta desconfianza y hasta menosprecio por la gente de pluma, factor de divisiones y de profundos antagonismos entre intelectuales en los años siguientes, culminará con el radicalismo de los años treinta durante el cardenismo, más amigo de la pala que del libro. El caso de Vasconcelos es revelador de cierta confusión entre dos funciones aparentemente opuestas e irreductibles que son las del intelectual y del político, en un momento cuando el intelectual mexicano, llevado por la historia y cierto mesianismo se sintió llamado a desempeñar un papel importante en la creación de un nuevo hombre. Daniel Cosío Villegas, un intelectual que continuó el espíritu ateneista en México, entendió el problema por haberlo vivido. El político y el intelectual son dos seres opuestos, con metas antagónicas. El político busca el consenso cuando el intelectual anhela la diferencia:

La politique est active, si bien qu'elle consent difficilement au détail exigé, implicitement par l'estimation critique; d'autant que l'analyse conduit a la différence ou au "distingo", alors que la politique cherche la concordance (Intellectuels 10).

El distingo --o diferencia-- propició la ruptura entre el intelectual y el político, entre Vasconcelos y Plutarco Elías Calles, electo presidente de México en 1924 y sus proyectos respectivos; por un lado tenemos un proyecto identificado con la

“auténtica nacionalidad” a la cual debía subordinarse el intelectual, por otro, un programa de raigambre humanista, universal y estético incompatible con un nacionalismo limitado a las fronteras de la Nación cuanto más se asimilaba al Estado. Enrique Krauze advirtió lo ancho de la brecha al considerar las características del hombre de la utopía vasconceliana:

mestizo, conquistador de lo mejor de la cultura universal, más culto, vital y esteta, que rico, ordenado y responsable. Vasconcelos se refería a menudo a su propia “violencia creadora” mientras los técnicos callistas casarían con la realidad menos a la poesía que a la razón (La reconstrucción 10.8).

Lo que se evidencia aquí es una corriente intelectual minoritaria con la cual no podían haber tenido muchos contactos los hombres pragmáticos de la Revolución y la gran mayoría de los mexicanos. Por un lado tenemos a un intelectual que obviamente entronca con una larga tradición liberal romántica y mesiánica en América, de filiación sarmientina y arielista, y por otro, una corriente más pragmática centrada en la formación de un Estado-Nación.

Al igual que un Sarmiento o que un Rodó, José Vasconcelos fue representativo de una generación que se pensó a sí misma como el núcleo social único capaz de constituir los proyectos de Nación y de Cultura. La Revolución, la inercia política e intelectual del porfiriato habían creado un nuevo modelo de intelectual-político conciente de representar un “adelanto”, una “alternativa”. En su papel de asesor intelectual o en sus esfuerzos por conseguir la gubernatura del Estado de Oaxaca y finalmente la presidencia de la República en 1929, a las que

nunca llegó, Vasconcelos manifestó un deseo urgente de hacer Historia. Aún derrotado nunca renunció totalmente a ese deseo.

Claramente el desacuerdo entre el intelectual y el Estado se origina en una fórmula del liberalismo decimonónico que se había construido en el cosmopolitismo de minoría ilustrada y guiadora para la cual José Enrique Rodó fue una figura muy importante. Recordaremos con Carlos Monsiváis que la posición de Vasconcelos, y de la mayoría de los intelectuales que integraron el Ateneo de la Juventud, fue la de un intelectual aficionado a los clásicos, a exigentes principios humanistas y a Grecia. Su encuentro con los griegos fue determinante; en su lectura conjunta de El Banquete nunca hubo mayor olvido del mundo de la calle. En Grecia, señala Monsiváis “encuentran la inquietud del progreso, el ansia de perfección, el método, la técnica científica y filosófica, el modelo de disciplina moral, la perfección del hombre como ideal humano” (“Notas” 4.322). Hay en esas primeras fuentes intelectuales la expresión de un deseo de “separación identitaria”, no sólo con respecto a la cultura oficial del porfiriato, positivista e imitadora, y contra la cual impugnaron los ateneistas, sino también con el resto del mundo. El deseo de emancipación intelectual se manifestó luego en un proyecto cultural y nacional elaborado en la posrevolución y en la búsqueda de una nueva definición de la identidad mexicana. Manuel Ignacio Altamirano antes de Vasconcelos ya se lo había propuesto: aglutinar a los escritores, poetas, y en general a los artistas para construir una cultura nacional original y lograr la anhelada unificación.

José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, ateneista también, procurarían permanecer fieles al espíritu de la Reforma. Colaborar en la obra patriótica fue para ellos un "deber ineludible" (Vasconcelos, "Discurso" 2.773). Quizás más que Guzmán, que no tardaría como el resto en salir del país por haberse sumado a una facción derrotada de la Revolución, Vasconcelos dio el ejemplo del sabio que sale de su torre de marfil para sacrificarse en beneficio de sus semejantes. Pero aún cuando insistió en describir un "vasto paisaje fraternal", su proyecto de cultura nacional se hizo bajo el signo minoritario de la "moral como estética" y del heroísmo individual. La experiencia brutal de la Revolución, el odio al porfirato, la amenaza de un nuevo militarismo y los colonialismos reforzaron el deseo de sobrevivencia de una cultura que no juzgaban porfiriana sino occidental y universal, clásica en su origen, y a la que se debían (326). Las condiciones históricas --caóticas-- hicieron que el destino de la nación fuera más que nunca leído con los lentes del arielismo y de cierto despotismo ilustrado. "La ilustración superior", a través del Maestro o del poeta vidente, se volvería la única manera de dirigir a los pueblos "bárbaros". Hubo además en la generación de Vasconcelos, y particularmente en él, un deseo irrefrenable de superación moral desde el Espíritu y lo estético, tanto más cuanto el hombre de carne y hueso no lo lograra personalmente. Una verdadera cultura era para Vasconcelos una cultura, no sólo capaz de "fortalecer el cuerpo", sino, y más importante, de "educar el alma": "Purificado en la belleza todo podrá ascender" ("Inauguración" 2.889).

Su proyecto de nación aparece fatalmente enmarcado en la estructura del mito y de la épica. Los escasos intelectuales de la clase media porfiriana que "se

integraron" al proceso revolucionario difícilmente pudieron identificarse con la Revolución y con sus hombres. Cuando lo hicieron, esa identificación tomó un cariz mítico¹⁷. La separación identitaria y la reinserción del "espíritu" al contexto específico de la Revolución tenían que reflejar en los proyectos culturales de esa generación. Vasconcelos, uno de los creadores más pródigos y fantasiosos de la identidad nacional, dispuso de todo un material "romántico" con el cual creó un espacio y un tiempo míticos. Nos proponemos estudiar ahora algunos de sus aspectos.

Al ser nombrado secretario de Educación Pública por Álvaro Obregón en 1921, Vasconcelos se propuso la creación de un hombre nuevo regenerado por la educación y el arte. En su crítica al positivismo y luego en la elaboración de un complejo sistema filosófico fundado en la intuición más que en la razón, se manifestó el carácter vitalista y sensorial de una extraña metafísica reafirmadora de la cultura y de la raza en la cual parecen haberse unido desde Nietzsche hasta Bhuda, todas las corrientes del pensamiento universal.

Toda la obra vasconceliana se hará bajo el signo de la diferencia, del hombre genial y mesiánico, mitad Quetzalcóatl mitad Ulises, en busca de la tierra prometida: México. A Vasconcelos, comenta José Joaquín Blanco, "le tocó encarnar esa tradición del intelectual mesiánico como la irrupción de la Revolución Mexicana en la cultura. Socialismo, indigenismo, utopía, democracia, mesianismo, renacimiento artístico, individualidad "genial" (Se llamaba 116-117). La obra de Vasconcelos fue dedicada a "la reconquista del orgullo" nacional en base a "la conciencia y a la emoción de lo propio". Su famoso ensayo, La raza cósmica

(1925), testimonia de su afán de independencia política e intelectual. En él, siguió las líneas directrices del pensamiento criollo de emancipación del ser latino inspirado en los ejemplos de Bolívar, de Martí y de Rodó. Vasconcelos imaginó una América integrada capaz de hacer frente al materialismo norteamericano. En su teoría de la raza, buscó establecer la legitimidad del mestizaje como expresión de humanidad abierta a todas las expresiones humanas. El “espíritu americano” debía sufrir un cambio total de las actitudes de carácter impuestas en un pasado colonial para ingresar a esa utopía. Fiel al mito adánico de la tradición decimonónica, Vasconcelos concibió al hombre americano “como Adán que despierta a una historia del todo nueva, sin lastres mentales y por hacerse virginalmente” (Vidal, *Literatura* 20)¹⁸. El nuevo mundo, no el viejo, corrupto y moribundo, con sus selvas generosas, sus indios y sus criollos, ofrecía para José Vasconcelos la promesa de formar a un nuevo tipo humano: el mestizo, raza síntesis, cruce racial en el “que se fundirán todos los pueblos”, (*La raza* 2.919). La “quinta raza”, o “raza cósmica”, debía surgir de la selección, “natural” y estética, de los mejores elementos, constituir “el tejido celular, proteico y maleable” (ibidem) de la nación y así superar “la dispersión” lamentable de las razas en América y su poca calidad eugenésica: “Una mezcla de razas consumada de acuerdo con las leyes de la comunidad social, la simpatía y la belleza, conducirá a la formación de un tipo infinitamente superior a todos los que han existido” (932). Este “mendelismo astuto” no era sino la expresión en América del arielismo del cual los intelectuales de principios de siglo extrajeron el esquema de “minoría selecta” y del “hombre faústico” único capaz de guiar los destinos del país y de

“mejorar” la raza: América era “la patria de la gentilidad, la verdadera tierra de promisión cristiana” (936), de donde, sin embargo, iban a desaparecer las razas inferiores. A diferencia de otros pensadores darwinistas, quienes, como Martín Luis Guzmán, vieron en el indio un lastre para la civilización, Vasconcelos pugnó por su integración y su “latinización”, no su exterminación física, aunque sí cultural. Los ateneístas, recuerda Carlos Monsiváis, nunca fueron una ruptura declarada frente al positivismo: “Disienten de la doctrina pero, de un modo básico se consideran herederos de lo mejor de quienes la han sustentado” (328); de sus maestros, porfirianos y positivistas. Gabino Barreda y Justo Sierra en particular, para quienes el orden político y social era una “disciplina” necesaria, fueron puntos de referencia constantes.

En el terreno de las ideas, la influencia positivista encarnó mejor en la teoría del mestizaje estético. La obsesión de Vasconcelos fue latinoamericana y criolla. El predominio latino y “blanco”, en su versión más o menos mezclada, era asunto “indiscutible” (910). Era claro que si en la vieja y decadente Europa ya no estaba la solución, tampoco podría sobrevivir América con su único y finalmente “escueto” patrimonio autóctono. Luego Vasconcelos buscó en el mundo antiguo, intocado por el imperio de la máquina, a través de sus Prometeos, sus Pitágoras y de sus Budhas una imagen anticolonialista, equiparable a “la barbarie vitalista” del nuevo mundo. La “barbarie” revitalizada al contacto de la experiencia revolucionaria dio lugar al mito del hombre primigenio y que, señala Roger Bartra, “fecunda la cultura nacional y al mismo tiempo sirve de contraste para estimular la conciencia de la modernidad y el progreso nacionales (77).

A la visión del hombre “primigenio” se sobrepuso la perspectiva del Ariel de Rodó. El discurso arielista hacía de América un cuerpo sin espíritu, inconciente. En este organismo, subraya Hernán Vidal, el espíritu y la razón suelen existir “como potencialidades seminales redentoras” (23). En la ley de los tres estados sociales elaborada por José Vasconcelos en La raza cósmica, esas potencialidades intervienen en el estado superior, espiritual o estético, siendo el primero el material o guerrero y el segundo el intelectual o político. Al hombre primigenio de la barbarie posrevolucionaria lo iba a fecundar el “espíritu” y este espíritu debía encarnar en un hombre preferiblemente superior, “impregnado de esteticismo cristiano” (La Raza 940). Claro, la fórmula no hacía referencia a la violencia ejercida sobre el primer sector: los pueblos, la materia. Para redimir la “materia” era preciso poseer en grado subido una “fina sensibilidad estética y un amor de belleza”, “el toque redentor de la piedad que enciende un halo alrededor de todo lo creado” (940). Esta visión se inspira de una larga tradición liberal y decimonónica en América y que obviamente entronca en autores como Sarmiento, Echeverría, Jorge Isaacs y en clásicos como Chateaubriand o Bernardin de Saint Pierre en cuyo ideario suele mencionarse las virtudes redentoristas del cristianismo. La redención de la materia, una metáfora clásica dentro de la novela positivista, significaba la salvación de un cuerpo social rural y bárbaro, indígena y atrasado. En Vasconcelos, esta visión cristalizó en la misión civilizatoria del arte a través de una multiplicidad de actos oficiales dirigidos a capacitar al pueblo para la democracia, como por ejemplo, incorporar el libro al espacio vital del pueblo; hacer voz del pueblo a los artistas y capacitarlo para la democracia realizar una

campana masiva de alfabetización; crear Misiones Culturales; fundar escuelas rurales, técnicas e industriales; difundir libros; crear bibliotecas y comedores; editar y repartir libros; construir estadios y promover espectáculos masivos (María y Campos, Vasconcelos 18). Asimismo el pueblo debía impregnarse de cultura, el indio amestizarse, los destructores desaparecer y los educadores gobernar. Sus símbolos y profetas serían Ariel no Calibán, Quetzalcóatl no Huitzilopochtli. El arte, "única salvación de México", la literatura y la pintura, principalmente, más tarde la danza, crearían una nueva estética capaz de "armar y defender" a México. Carlos Monsiváis resumió el impulso utópico de la manera siguiente:

la estética es superior al conocimiento racional, para avanzar hay que crear una "estética bárbara" que supere la decadencia y afirme el vigor del mundo nuevo. Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Cuauhtémoc. Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formas y colores que les resulten "intrínsecamente mexicanos". Para Vasconcelos, finalmente, el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad (349).

Durante los cuatro años de su dirección en la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos dotaría a la nación de los elementos, de los mitos y de los símbolos necesarios para la edificación de la identidad nacional. El Estadio Nacional fue uno de sus más celebrados.

Al igual que el muralismo, el Estadio Nacional se convirtió en una de las expresiones más consecuentes del nacionalismo posrevolucionario y de cierta manera, siguió sus vicisitudes. Se adhirió a la monumentalidad heredada del movimiento revolucionario estimulada por el espíritu mesianico de Vasconcelos.

En un segundo nivel, fue “un compromiso público del Estado, que siguió reconociendo oficialmente, su carácter de heredero de un proceso revolucionario” (352). Esa consideración es fundamental para estudiar luego la evolución del ballet masivo en la cultura posrevolucionaria. Al convertirse en “La danza del Estadio”, el ballet masivo adquiriría un amplio respeto y prestigio oficiales muy parecidos a los adquiridos por el muralismo. Su función estética, política después, consistió en trasmutar en movimientos lo que el muralismo había expresado en frescos inmensos.

La experiencia del Estadio Nacional en la obra vasconceliana se alimentó de una utopía y ésta encarnó mejor en un hombre empeñado en trazar un país a la altura de la hazaña. La creación de un nuevo país pedía engendrar imágenes fuertes, visiones espectaculares y monumentales. Vasconcelos sólo pudo soñar en una Edad de Oro, con héroes míticos en un espacio cultural en el que cupieran todos de manera armónica. Esa armonía no se habría logrado sin la mediación de la voz y de la palabra. En sus discursos y por lo general sus escritos, siempre anduvo tras una concepción estética del mundo capaz de aprehender una realidad superior. Más que a la razón, sus discursos y sus escritos, “libros que se leen de pie”, atendieron a una exigencia acústica, sensorial y visual. Su método para educar fue similar: seducir, fascinar mediante la palabra combinada con la imagen, el sonido, el ritmo y la voz. El discurso del Estadio, pronunciado en 1924 para la inauguración del Estadio Nacional, fue el canto último del cisne. Vasconcelos quiso para México una arquitectura grandiosa, un inmenso teatro,

suficientemente amplio para que “los cuerpos se ejercitaran libremente” y “la voz humana no se perdiese” (El desastre 1.1454). En el día de su inauguración,

[...] una multitud de sesenta mil almas aclamó el comienzo de los juegos. Un desfile de atletas, hombres y mujeres jóvenes, ágiles, consumaron ejercicios acompañados de música. Luego un coro de doce mil niños cantó desde uno de los brazos de la enorme gradería. Un grupo de mil parejas en traje nacional bailó en la arena un jarabe. Otros grupos bailaron danzas españolas, lo único admitido en la ceremonia, lo español y lo mexicano [...] sin la tutela de los extranjeros (1456).

La presencia de varios actores sociales, atletas, hombres, mujeres, niños y parejas, reunidos en el espacio concéntrico del Estadio, daba a la Nación una nueva solidez. A diferencia del teatro porfiriano, “urbano”, “falso” y “mediocre” (“Inauguración” 888), el Estadio se quería democrático, abierto y descentralizador. La utopía social quedó plasmada en la metáfora del círculo, símbolo de perfección y de cohesión; el círculo protege la Nación contra el caos y la barbarie que suele acecharla. Para la antropóloga María Sten, la idea principal del círculo es la de “salvaguardar, proteger y reactualizar el tiempo mítico, el tiempo primigenio, el tiempo sagrado de las divinidades” (Pónte 121). De la misma manera, Vasconcelos se inspiró en todo un simbolismo genésico y cósmico para dar a la empresa carácter divino. El Estadio Nacional tenía por escudo un sol “símbolo de potencia creadora” para una raza “alegre, sabia, fuerte” (Inauguración 889). Esto anunciaban en la portada del Estadio dos figuras: la voluntad y la videncia. Sobre ellas, el sol con lenguas de fuego de los antiguos y el sello salomónico: “Los dos signos del Dios uno” (889). La toma del poder por la alegoría y el mito harían de México un centro de civilización del cual desaparecería para siempre la desunión y

la barbarie. La potencia sublimadora del Estadio descansaba en el tipo de manifestación artística que iba a cultivar el pueblo: danzas alegóricas y colectivas, "derroches de vida y amor, bailables patrióticos, religiosos, ritos simbólicos, suntuosos, acompañados de músicas cósmicas" (888). La Nación proyectada en la visión del Estadio cultivaría la fuerza para alcanzar la belleza: "No puede abrigar mal, porque el mal es fealdad" (888). Aparece allí la doble impronta feo/malo, bello/bueno de la tradición clásica con la cual el intelectual decimonónico acostumbró a pensar la nación y la cultura. Vasconcelos pretendía erradicar todo un pasado calibanesco, conjurar el mal, mantenerlo a distancia, reunir a todos pero excluyendo al "otro" del edén. El polo negativo para la tradición liberal suele ser una zona periférica de confrontación irreductible a la incorporación social. En su forma más apocalíptica, personifica la barbarie industrial y urbana, las "masas" irredentas de la violencia revolucionaria, el caudillismo militar "apochado", usurpador del poder. La periferia, comenta Bhabha "becomes a liminal form of social representation, a space that is internally marked by cultural difference and the heterogeneous histories of contending peoples, antagonistic authorities, and tense cultural locations" (299). El afuera queda excluido de la Nación, es un imposible, no cabe en los proyectos de Nación imaginados por la conciencia decimonónica.

Toda mitología, lo vemos, se basa en una hermosa impostura. La circularidad y la amplitud del Estadio fueron la marca de una perfección buscada en una imposible homogeneidad social y espiritual. El pueblo adquirió allí la única dimensión que logró y pudo darle Vasconcelos: una dimensión estética. En

el contexto del nacionalismo, produjo un deslizamiento hacia lo inmanente y lo metonímico, almas, parejas, hombres y mujeres: lo plural se vuelve uno, indivisible, provocando, en palabras de Bhabha, "a continual slippage into the analogous, even metonymic categories, like the people, minorities, or "cultural difference" that continually overlap in the act of writing the nation" (291). Esta característica culminará en el espacio textual de la autobiografía en la reconstrucción épica de la historia, en la cual, explica José Joaquín Blanco, Vasconcelos siguió viendo a personajes individuales que "se reiteran, corren, se arriesgan, se divierten, cometen infamias o virtudes, suben o caen. "Sólo los individuos son expresables, la masa es algo menos que un simple escenario geográfico; la Revolución --y quizás la historia-- no es de las masas sino de una veintena de personajes" (62-63).

José Vasconcelos, ocupado en hacer Historia, no vio a las masas. Ante todo aspiró a la creación de un mito, el de Prometeo vencedor (1916), un hombre que nació en un país dictatorial y periférico y buscó "apartar la acción de la rutina del Universo para darle un nuevo rumbo". Detrás de las proclamas del espíritu y de postulados sobre la raza vislumbramos una plataforma política que buscaba establecer el lugar que debía ocupar Vasconcelos en la reconstrucción nacional. Al quedar expulsado el hombre "faústico" de los proyectos de Nación, esa plataforma no se concretizó. En su lugar, la va a realizar una "burguesía de segunda" vapuleada por el intelectual: los caudillos enriquecidos de la Revolución, colección de "pochos" (mexicanos del otro lado de la frontera) en la cual Vasconcelos vio --y con cierta razón-- a su peor enemigo (El proconsulado 2.84).

José Vasconcelos perteneció a la última generación de mexicanos románticos creyentes en la mística del liberalismo decimonónico, para quienes la democracia y la libre empresa eran valores complementarios y de la misma importancia. Esto significaba:

[...] una ley vigente por encima de caudillos; un libre juego para potencialidades individuales; una vida institucional ajena a la arbitrariedad, a la crueldad y al despotismo; libertades; expresión, pensamiento, reunión; libertad de prensa; una nación capitalista moderna, una sociedad de ciudadanos con espacio real para los individuos fuertes, dinámicos y ambiciosos, etc. (59).

El Estadio Nacional fue la proyección ideal de esta nación, de un imposible proyecto de país, convertido en Estado-escuela. Sin embargo, ese ideal no podría ser rescatado dentro del nuevo contexto económico internacional que se delineaba para México y la realidad fatal, para Vasconcelos, de “una triple alianza” que los intelectuales de su generación consideraron como el enemigo eterno de México: los mexicanos ruines (el ejército), las masas embrutecidas y manipulables y los Estados Unidos.

Para ellos “Prósperos” educados en el credo arielista, la construcción de la nacionalidad hubiera debido ser cosa de caudillos civiles y de guías espirituales, una “clase civilizada” cuya activa práctica nacionalista se opondría siempre al ruido de la calle. A esto debe añadirse la obsesión por destinos legendarios, la altísima idea de su encomienda, en la cual Carlos Monsiváis vio una decidida “ensoñación de clase” y una “fantasía elitista” (326). Después de Vasconcelos, último caudillo cultural de una generación de intelectuales-ciudadanos en vía de

desaparición cuando apenas se estaba formando el Estado mexicano, ya no habría espacio para el tipo de activismo político que practicaron algunos. Los exilios repetidos, las derrotas personales demostraron a más de uno de que la paz era preferible a la democracia, la cultura a la política. Sin embargo, veremos que algunos nunca perdieron la esperanza de volver a desempeñar un papel rector, si no político cultural, en el destino de la Nación.

Por eso, cuando en 1924 José Vasconcelos saldría al exilio, el intelectual necesitaría un nuevo espacio simbólico desde el cual soñarse y así recrear la propia imagen lastimada por la derrota. Esa recreación, a través de la escritura y del mito, expresó un deseo: la revelación de un destino frustrado que había empezado con la profecía del Estadio: Así lo expresó Vasconcelos dirigiéndose a Obregón:

Éstos que vienen atrás de nosotros no serán capaces ni de terminar esa escalera; se quedará colgando de un lado. Nada contestó Obregón pero mi decir fue profético. A poco tiempo hubo una cuarteadura en la fachada por un desequilibrio ocasionado por la falta del ala izquierda de la rampa de ascenso (La tormenta 1.1455).

La visión del Estadio anunció la interrupción de un Renacimiento y el fin de un imposible idilio entre filósofos y militares. Después de 1924, el destino del Estadio y de la nación serían otros. En el periodo que iba de 1924 a 1934, se produjo una reelaboración del proyecto anterior pero con diferentes planteamientos. Los nuevos caudillos --Calles, Cárdenas, Ávila Camacho-- promovieron un movimiento más práctico en base a la exaltación del sentimiento nacionalista. Así se cumplió la interferencia entre dos proyectos pero con una contradicción fundamental: el estado fomentó un "nacionalismo cultural" y los intelectuales una

“cultura nacional”. Algunos serán invitados a participar, aceptando la confusión entre los dos proyectos, otros preferirán retraerse en la disidencia o el silencio.

Tampoco sería la tendencia la de una actitud consagratória y mística del arte. Desde el Estado hegemónico donde Plutarco Elías Calles, después de Àlvaro Obregón, sustituiría definitivamente la autoridad del filósofo y la del caudillo militar por la de la Ley, empezó a considerarse la educación artística como principal “vía de capacitación y mejoramiento laboral” (Reyes Palma, Historia 5), mediante la integración dentro del sistema escolarizado del arte y del trabajo en una práctica unitaria. En los años del callismo (1924-1928), y luego del Maximato (1928-1935), se acentuó la tendencia de un arte promotor del cambio social. No se promovió tanto la imagen del artista como la del “educador político”, funcionario-agitador, dirigente de masas, propagandista y polemista (7), patrocinador de una cultura ya no tan estética como “viril”. El cambio, a partir de Calles, reveló la importancia que comenzaron a adquirir las instituciones como entidades sociales y políticas, decisivas para la estabilidad y permanencia del régimen y de la sociedad en general. La presencia del Estado se resintió en todos los niveles de la sociedad. Su principal objeto fue cada vez más la integración nacional que se impone paulatinamente desde la infancia y tiene como itinerario la escuela, la iglesia, el ejército, la justicia, la cultura, las diversiones y, por supuesto, las organizaciones políticas como los sindicatos y los partidos. Una vez purgados de sus enemigos, el Estado se convirtió en el feudo exclusivo de Calles, un hombre firme adepto del desarrollismo y del nacionalismo estatal. A partir de Calles, Estado y Nación empezaron a ser “una sola y misma cosa”. Esta realidad se manifestó en la

“voluntad de acaparar a todo y a todos”. Ya no habría lugar para el individualismo y el mesianismo anteriores, ni para actos estéticos y enérgicos a lo Vasconcelos: o servía el intelectual o salía. La mayoría de las veces salía y regresaba, unos amargados, otros ya más conciliadores en vía de burocratización.

El rechazo al cultismo, al mesianismo “aristocratizante” para una vertiente cada vez más populista de la educación y de la cultura coincidió con la nueva concepción de la administración pública. Calles y sus continuadores fomentarán la burocracia, “única vía de legitimación política”. Para el intelectual y el artista ligados al destino de la nación y de sus instituciones, la realidad será casi siempre supeditada a una difícil y ambigua relación de dependencia-autonomía. Cada vez más se les presentará el peligro de su funcionarización y la pérdida de autonomía siendo la otra opción la del silencio.

Para los muchos mexicanos llegados de la provincia después de la Revolución, el Estado se convirtió en una presencia necesaria y pronto avallasadora. Su ideología, como veremos en los próximos capítulos, tuvo una moral que aspiró a imponerse a su entorno. Como otros, Nellie Campobello encontrará en la Secretaría de Educación Pública a su otra y segunda “familia”. Este exilio interior que va a vivir en la Ciudad, dentro de una Cultura que aspira a integrar, se expresa justamente en el cambio de familia, de país, de lengua y de identidad. Pero a diferencia de una situación exílica descrita por Julia Kristeva en un intelectual que busca en el exilio una forma de disidencia y corta sus lazos con el lugar, la familia de origen, Nellie Campobello buscará conservar estos lazos y manifestará su desconfianza hacia los nuevos padres. La especificidad y por lo

tanto la diferencia nace en ella de filiaciones opuestas a la Familia, la Patria o la Nación como la madre, el indio, Pancho Villa o el norte de la frontera fue clara señal de disidencia y de singularidad. Por lo tanto no debe confundirse la disidencia de Nellie Campobello con la de José Vasconcelos. La disidencia que la define es diametralmente opuesta al significado que le da Vasconcelos y más bien su inversión. La madre, la Revolución, la frontera, Villa, son la contracara de un Sentido Absoluto o de una Esencia; operan al margen del Estado, de la Nación, de la Cultura y de los límites. Comprobaremos toda su eficacia en la narrativa donde la escritora practicó lo que Felix Guattari y Gilles Deleuze llamaron la "desterritorialización": cómo una lengua "menor" logra minar o subvertir desde adentro la lengua dominante. Esta "lengua menor" funciona en contrapunto con los "segmentos duros" del Estado, de la Patria y de la Familia; invierte los signos de la conciencia nacional y sus polarizaciones en beneficio de lo que había sido tradicionalmente marginado.

Nellie Campobello polemizó con la percepción romántica de la nación y de sus límites a partir de la imagen del norte, de la madre y del soldado anónimo. La figura villista en particular, aparece estrechamente vinculada a la noción de "confín" en la historia de la Revolución, de "desterritorialización" y de "heterotopía"¹⁹, justamente cuando los límites entraron en crisis. Para Foucault, ambos términos testimonian una dimensión sin ley o geometría, extraña al Estado y a los proyectos de nación²⁰. La eficacia ideológica de la figura villista o materna, radica en la tarea anárquica que la Revolución emprendió contra la reducción metonímica y orgánica de los proyectos de nación en su dominio sobre el otro. La

escritora logró así cuestionar las ideas y las normas de la cultura al representar una forma de desorden y de caos social, una "heterotopía" que puso al descubierto un deseo transgresivo.

Si, como vamos a ver ahora, el gesto de la conciencia decimonónica significó trazar límites, concentrar e integrar, la perspectiva de Nellie Campobello será su contrario, anárquica y dirigida hacia lo exterior y lo abierto. La territorialidad y sus límites son precisamente lo que caracteriza una nación y la legitima. Su construcción empieza en el espacio simbólico de los discursos. De esta construcción nos vamos a ocupar ahora a través de uno de los itinerarios patrios más conocidos y con el cual Vasconcelos/Ulises recreó los límites del espacio nacional.

I.3. De la periferia al centro: mitos y realidad

En el capítulo anterior, vimos cómo la identidad nacional, a través de la obra vasconceliana, se volvió un proyecto de cultura y de arte. Este proyecto sirvió el doble propósito de buscar una nueva identidad y a la vez permitir la inserción del intelectual en la vida del país. Si bien se realizó con brillo en la cultura, el proyecto quedó vedado por el Estado en un nivel político. Sin objetivos políticos, el discurso se volvió sobre sí mismo. Luego la pérdida de un espacio público quedó textualizada en los textos. Es el caso de Ulises criollo (1936) de José Vasconcelos o de La sombra del caudillo (1929), de Martín Luis Guzmán, en donde sus autores intentaron buscar las causas del fracaso político y recuperar a través del mito y de la metáfora algo del antiguo brillo.

En el contexto nacionalista de la posrevolución el discurso literario se volvió una lucha por la apropiación de espacios de interpretación y de lectura de la realidad, de la Historia y de sus mitos. Una de las tácticas utilizadas para su apropiación fue la “mitologización” del territorio nacional a través de una redistribución simbólica del espacio nacional y de sus límites. Ulises criollo se inserta en una larga tradición mitológica definida por Roland Barthes que ve en la proliferación del mito una tendencia ambigua de imponer mediante la seducción. El mito es una palabra, una forma brillante, su realidad es sensorial. Sin embargo, al volverse envoltura brillante, el sentido se vacía, la historia se aleja, sólo queda la letra (Mythologies 202-203).

En Ulises criollo, la identidad nacional mexicana se planteó desde el espacio sumamente conflictivo de la frontera que separa México de los Estados Unidos. En su libro esclarecedor del valor territorial y simbólico de los límites, Pour une géographie du pouvoir (1980), Claude Raffestin observa en el trazado de líneas y de fronteras un elemento constitutivo del cerebro humano, un automatismo que subsiste en nuestra noción de propiedad, de clase o de patria (149)²¹. Toda relación humana involucra el trazado de límites o el choque a veces violento con estos: "Entrer en relation avec les êtres et les choses, c'est tracer des limites ou se heurter à des limites. Toute relation nécessite la délimitation d'un champs à l'intérieur duquel elle prend naissance, se réalise et aussi s'épuise" (149).

José Vasconcelos necesitó de límites para imaginar el mapa de un itinerario privado que buscó ser público y nacional. A través de la escritura se apropió de los espacios geográficos, los imaginó para instalar el discurso como espacio alternativo del proyecto institucional en un momento cuando el intelectual había sido expulsado de los proyectos de Nación. El único espacio disponible era ahora el de la escritura y su "mitologización". La finalidad del texto se vuelve entonces transparente: llenar el vacío, recrear la unidad rota y añorada ocasionada por el desplazamiento. De la mitologización del discurso nacional a partir de la frontera nos ocuparemos ahora para luego contrastar este discurso mítico con otra realidad de la frontera, una asociada con Francisco Villa puesto que de cierta forma constituye la contracara del mito a la cual acude Nellie Campobello. Su irrupción en la historia constituyó en palabras de Barthes "un scandale qui attente à l'essence" (240).

Ulises Criollo empieza en el desierto genérico sarmientino, trasplantado al desierto coahilense de la frontera. Esa proximidad reflejada en el espacio poroso de la frontera se volvió en el texto vasconceliano un signo negativo y contraproducente que anulaba la conciencia individual de los ciudadanos. La porosidad de la frontera se convirtió para Vasconcelos en el símbolo obsesivo de una imposible patria, un espacio territorial inestable marcado por el avance “yanquee”. Al buscar en la geografía de México, su clima y la raza, un argumento de identidad --el norte era la barbarie, la falta de identidad, el interior del país, cultura y tierra de promisión-- su visión de la frontera fue determinada por lo que Renato Rosaldo llamó “the classic vision of unique cultural patterns” (Culture 27). Es la perspectiva decimonónica de los colonos “criollos” de América que compartieron el mismo terror a “la barbarie”, bajo su forma selvática (La Vorágine) o humana (Facundo) y siempre periférica. Según Rosaldo,

It emphasizes shared patterns at the expense of processes of change and internal inconsistencies, conflicts and contradictions. By defining culture as a set of shared meanings, classic norms of analysis make it difficult to study zones of difference within and between cultures. From the classic perspective, cultural borderlands appear to be annoying exceptions rather than central areas of inquiry (27).

La frontera por su carácter heterogéneo con sus “hordas salvajes” en vía de colonización, obstaculizaba la formación de la nacionalidad. Confrontado con esa heterogeneidad, deseoso de protegerse contra la absorción por la cultura extraña (Ulises 1.321)²², “Vasconcelos/Ulises” imaginó otra nación, más culta y fraternal, en un itinerario que lo llevó de norte a sur, de la aridez desértica de Piedras

Negras a la humedad tropical de Campeche. No es fortuito que en pleno desierto, rodeado de apaches y de "yankees", el niño Vasconcelos se sintiera destinado a desempeñar el papel de guía místico y de libertador nacional. La famosa parábola del niño raptado por el indio, pronunciada al principio del libro por la madre que sirve de "pitis" nacional en el texto, le indica al hijo la ruta que seguir: "Cuando crezcas un poco más y aprendas a reconocer los caminos, toma hacia el Sur, llega hasta México [...]" (Ulises 1.290).

La mitologización del discurso en Ulises criollo, engendra toda una estética de la "videncia" en la cual la fábula desafía la historia. La pérdida de un espacio real en la Historia hace que la literatura es llamada a narrar la otra historia. Al hacerlo, la ficción suplanta a la realidad, y adquiere para sí una función que legitima su existencia misma. Con el oráculo materno, pronunciado en medio de un desierto simbólico, allí donde suelen predicar los grandes profetas la buena nueva, Vasconcelos encontró el origen de una nueva fábula nacional y de un destino singular. Al igual que el pequeño Moisés, Vasconcelos-hijo está llamado a marchar hacia la tierra prometida y a luchar contra bárbaros y tiranos. El "bárbaro", enemigo personal de Vasconcelos --en el marco político de la lucha entre caudillos e intelectuales, Calles contra Vasconcelos-- encarna en un hombre marcado por la hibridez y la "bastardía" cultural, un individuo de dudosa filiación manchado por la infiltración extranjera. El Facundo vasconceliano no es el bárbaro de la pampa argentina, sino un mexicano "apochado"; son los hombres que gobernaban México en una "cohabitación perversa" con el "Coloso del Norte" (La tormenta 809). La "contaminación" de la frontera, "intoxicada de un progreso que

llevaba la ponzoña de la rápida decadencia" (*Ulises* 337), hizo que para Vasconcelos se volviera señal de barbarie y de desintegración nacional. Luego era "natural" que la conciencia nacional surgiera en otros lugares, lejos de la frontera, donde Vasconcelos dio a conocer lo "auténticamente" mexicano.

En la autobiografía vasconceliana, los espacios se suceden en un nivel simbólico. El rumbo buscado por Vasconcelos traza un mapa sobre los hitos de mayor brillo de la cultura nacional que se nutre de sus raíces hispanas e indígenas en contrapunto con la cultura "primitiva" del norte de la frontera y de los Estados Unidos. A partir de Zacatecas, la patria-con-historia empieza, "el pensamiento se ensancha y se serena" (343). Entre la barbarie del Sásabe, "puerto en el desierto de Sonora, perdido en los límites con Arizona" (288), y las "diáfanas lejanías" del puerto de Campeche, media toda una geografía hábilmente retocada por el uso prolijo de metáforas estéticas. La frase que oye de niño Vasconcelos, "Mexicans are a semi-civilized people" (311), provoca una toma de conciencia y constituye un punto de partida importante en el proyecto vasconceliano. El haber tenido que cruzar la frontera para conseguir una educación que no podía obtener en su propio país impulsó al escritor a fundar "un texto nuestro y propio que no fuera una paráfrasis de los textos yanquis y un instrumento de penetración de la nueva influencia". A partir de allí, "Ulises" sale en busca del alma nacional, de un exotismo y de una vitalidad que se quiso típica de "lo mexicano". En el paisaje, las costumbres y la geografía, se refuerzan las dicotomías: sur/norte, desierto/altiplano, ascesis/sensualidad, catolicismo/protestantismo, intuición/lógica. La imagen proyectada por Vasconcelos fue la de un país pujante

de vida que lograba reconciliar sus elementos heterogéneos: patria y cultura, criollos e indios para la fundación de un nuevo pueblo y de una nueva raza. La aplicación simbólica del mestizaje cristalizó en el texto a través de la unión entre la joven Sofía de Campeche y Vasconcelos, el genio del cristianismo con el espíritu patrio y emprendedor creando así el “tejido celular, proteico y maleable de la quinta raza” (La raza 919). En la fusión de los dos, José Vasconcelos encontró la fórmula idónea para la salvación de México y la de su propia clase.

El itinerario romántico de reconciliación nacional, perseguido por Vasconcelos, difirió sensiblemente de la visión pragmática emprendida por el Estado mexicano a partir de 1924 con la cual se concretizó la verdadera unificación política del país. La voluntad de ver realizarse la nación, ya no solamente a través de la percepción romántica de un país reconciliado por el arte, su arquitectura o su arte culinario, sino por el control territorial “absoluto” del país se impuso con la aparición del Estado moderno. Esto, explica Claude Raffestin, es lo que realmente determina el paso de una representación “vaga” (“floue”) y decimonónica de la frontera, un espacio de barbarie contrapuesto a otro de civilización, a una representación “firme” (“nette”) y moderna inscrita en el territorio (150).

Los límites y las fronteras no son inocentes. Hacen parte de nuestro juego de reproducción social: producción, intercambio, consumo. La reproducción social es la territorialidad puesto que vivimos los límites, para bien o mal. “C’est bien parce que les limites sont vécues qu’elles participent de la territorialité” (153):

[...] elles n’ont rien de banal lorsqu’elles sont replacées en tant que système sémiologique dans le projet social. Elles constituent une information sensu lato,

indispensable à toute action. Il faut donc chaque fois les étudier comme porteuses d'une information qui exige pour être créée, contrôlée et maintenue, de l'énergie. Elles participent à tout projet socio-politique ou socio-économique, et c'est à travers ces projets qu'il convient de les situer. Elles constituent une dimension qui n'est jamais absente car elles n'intéressent pas que l'enveloppe spatio-temporelle: toute classification est structurée par des limites (153 sub. nuestro).

Los límites funcionan en estrecha relación con el poder, de allí su utilidad ideológica: "la limite cristallisée devient alors idéologique puisqu'elle rend compte territorialement de rapports de pouvoir" (149). El Estado centralizador logró lo que Vasconcelos no pudo a través del mito: el control territorial "absoluto" de la nación a través de un eficaz "cuadrillaje" territorial, tanto más eficaz cuanto se acompañó de otro ideológico, social y cultural (Meyer, Historia 11.278-279).

Para escritores tan dispares como Nellie Campobello y José Vasconcelos, la historia fue simplemente otra y su narración distinta. A diferencia de Vasconcelos, Nellie Campobello reconoció a individuos a quienes el proyecto de nación había negado espacio y legitimidad. Curiosamente, la búsqueda de una especificidad en la escritora surgió también de la frontera pero con la diferencia fundamental de que en 1910 estallaba allí una Revolución que anuló y aplazó momentáneamente todo proyecto de civilización.

De verdadero apellido María Francisca Moya Luna, Nellie Campobello nació un 7 de noviembre de 1900²³, en Villa Ocampo, pequeño pueblo situado en el extremo norte del estado de Durango y que la escritora localizó en un paisaje "árido y generoso" (Carballo, Diecinueve 332) de sierras y de llanuras. La fuerte identidad de Nellie Campobello se enraizó en un inmenso paisaje semi-desértico,

alejado de la civilización y de las metrópolis, un espacio fronterizo y, en la mente de la mujer, uno marcado por la diferencia con el resto del país.

Este espacio simbolizó la materia "prima" de la cultura, pertenece al reino del folklore local y sus pintorescos regionalismos. Para el historiador Luis González y González, ocupa "en la historia de la república un lugar análogo, y por lo tanto menor, al ocupado por corridos y romances, en la república de las letras" (Nueva 34). Si bien la experiencia de la frontera vivida en la etapa formativa de la infancia dejó en Nellie Campobello y en la obra un sabor inconfundible, no siempre transmitió la visión romántica destilada por la élite intelectual de un mundo bárbaro, dominado por hombres salvajes o de una provincia idílica. El mito se forjó luego cuando Nellie Campobello, al lado de Martín Luis Guzmán se inspiró en lo que Roger Bartra llamó, "el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad" (17). De allí provendrán los mitos que no sólo le darán unidad a la nación, sino que la harán diferente a cualquier otra. A la luz de estos mitos entenderemos por qué y cómo Nellie Campobello, la parte tumultuosa y "bárbara" del "alma nacional", llegó a constituir un legado necesario y útil para el reforzamiento del proyecto nacionalista.

En un país donde numerosos mexicanos rechazaban la hegemonía del centro, forjar patria todavía parecía un sueño irrealizable salvo por algunos representantes de una todavía pequeña clase media a la cual pertenecía José Vasconcelos. En 1900, México era todavía un país en proceso de difícil integración y de lenta formación nacional como parecen indicarlo las rebeliones de indios en el porfiriato contra la desintegración de sus propiedades comunales y el

resentimiento de las clases medias y bajas frente al poder creciente de las oligarquias. El historiador Friedrich Katz observó la importancia de movimientos regionales cristalizados en la Revolución y de una larga tradición federal en varios estados fronterizos, como Chihuahua y Durango (La guerra 1.302)²⁴.

La familia de Nellie Campobello, villista, debe ubicarse en este lugar de fronteras, dinámico y estratégico, rico en ganado y minas, de antiguos colonos militares, enemigos de la hegemonía del centro y de los terratenientes locales y extranjeros, principales sostenedores del porfiriato. La frontera, en particular Chihuahua, Durango, resultó un foco importuno de descontento y de revolución²⁵ para el poder central, porfiriano o revolucionario, al volverse uno de los focos del villismo durante la Revolución²⁶. Para las familias de clases medias y bajas, poseedoras de algunas tierras como la de Nellie Campobello, sin duda afectadas por las crisis económicas y la pérdida gradual de autonomía municipal y regional, la Revolución y el villismo, subraya Katz, significaban el regreso a la autonomía local y la eliminación del sistema de jefes políticos y otras instituciones consideradas como instrumentos de un control ejercido desde fuera (303).

La frontera presentaba rasgos distintos del resto del país. A principios del siglo, era un lugar en plena transición, de cambios acelerados pero también de crecimiento desigual y de profundos desajustes sociales; un espacio sumamente móvil, de límites ambiguos, voraz en hombres y mercancías, continuamente cruzado por inmigrantes, armas y ganado. Vivían allí ex-colonos militares, trabajadores temporales, peones y vaqueros no residentes, "greasers" y "gringos", toda una sociedad heterogénea de seres habituados a cruzar la frontera,

perseguidos por la necesidad de sobrevivir, tierra de nadie y de todos a la vez, en su mayoría, mexicana y desheredada. Entre la gente de la frontera siempre existió una tradición de movilidad, desde los primeros colonos habituados a "cazar" apaches del "otro lado", y viceversa, hasta las más recientes olas de inmigración que obligaron a familias enteras a vivir en ambos lados de la frontera y a practicar el "pochismo", fenómeno que hoy día persiste en los flujos migratorios entre México y los Estados Unidos esto a pesar de una estricta demarcación y de leyes que buscan contenerlos. No obstante un fuerte sentimiento antinorteamericano, nacido de la disparidad económica y de la progresiva toma de posesión del país y de sus habitantes por el lado norteamericano, Nellie Campobello, ella misma uno de los productos más depurados de aquella dinámica cultura transfronteriza, eficaz y emprendedora, consideró que el norte de México y buena parte del sur de los Estados Unidos eran "geográficamente una misma cosa" (citad. en Matthews 45). Para estos mexicanos, la nacionalidad era algo todavía imaginario, un concepto débil y confuso en un lugar de fuertes regionalismos y de múltiples realidades humanas. Este grupo social careció de validez histórica y nacional y se quedó en un nivel de parodia exótica y caricatural como lo demuestran las polarizaciones en las cuales permaneció fijo el debate sobre la identidad nacional.

Nellie Campobello compartió con los nómades de la frontera un común odio de los límites. Había nacido en "el tercer país", según expresión de Gloria Anzaldúa, que ni era la nación de Vasconcelos ni la del Estado, una zona intermediaria, inestable, violenta y molesta para toda forma de poder. En la narrativa, utilizó la frontera y los símbolos asociados a la conciencia regional como

posibilidad de liberación. Stuart Hall ofrece una definición de la frontera que bien podría aplicarse a la aplicación de una función ideológica liberadora en Nellie Campobello:

The border is more than a site of domination: it is also "a differentiated terrain" grooved with "discursive currents"; it is an ambiguous ground whose penetrable boundaries prove advantageous not only for border crossers, but for ideological formations that structure social realities ("Gramsci's" 5).

La frontera rebasa un discurso de mero dominio para volverse el espacio simbólico de nuevas formaciones ideológicas. Su función es la subversión. Su diferencia, observan Gilles Deleuze y Félix Guattari, se halla en la flexibilidad de una "segmentaridad primitiva" (Capitalisme 253)²⁷ donde no existe un Estado, ni las instituciones políticas de una segmentaridad "moderna" y dura. La visión "segmentarizada" de Deleuze coincide con la noción de límite de Raffestin. Segmentos y límites nos definen: "L'homme est un animal segmentaire. La segmentarité appartient à toutes les strates qui nous composent. Habiter, circuler, travailler, jouer: le vécu est segmentarisé spatialement et socialement" (254). Hay segmentaridades duras y otras más flexibles. En Deleuze y Guattari, la noción de "territorialidad itinerante" (254-256), combinada con la de "segmentaridad primitiva" es una idea provocadora; implica el salir de los límites impuestos por los proyectos intelectuales programáticos. Los textos de Nellie Campobello, veremos, salieron de los horizontes culturales inmediatos; describieron una realidad "primitiva" que no se adscribía a un determinado paradigma estético y totalizador. A partir de una "territorialidad itinerante y "primitiva" organizó una

red más flexible, hecha de múltiples segmentos y de "líneas de vida", entre seres humanos, no esencias, unidos por vínculos de sangre y de compadrazgo propios de ciertas comunidades matriarcales.

El discurso se flexibilizó al reconocer varios autores como Nellie Campobello, Marinao Azuela o Rafael F. Muñoz a actores sociales anónimos a quienes la historia oficial había negado legitimidad y voz. Una de esas figuras fue el revolucionario Francisco Villa sobre quien recayó el carácter subvertidor de una "territorialidad itinerante", "primitiva", difícilmente asible para escritores como Vasconcelos. Villa fue una figura descentralizadora que estorbó al introducir una nota de prolongada tensión en el proyecto nacional. Vivo o muerto, fue uno de los protagonistas más controvertidos de la Revolución, cumplió una importante función ideológica para Nellie Campobello, liberadora, en el sentido que logró descentralizar un discurso polarizado e unívoco.

En la historia de la Revolución, el guerrero se quedó en la opacidad de las leyendas y de los mitos. "Villas's legacy, explica el historiador Friedrich Katz, is not a plan or a document. His legacy is a legend, or, more accurately a series of legends that have contributed to obscuring both the man and his movement" (Essays 26). El nombre enigmático de Villa, alrededor del cual sigue polemizando la historia, después de la Revolución fue relegado a los márgenes del discurso oficial: héroe popular, jefe legendario de un famoso ejército revolucionario, "bandolero", "bandido generoso", "violador", fue uno de los hombres "más temidos, odiados y vilipendiados" de la historia de la Revolución (Córdova, La ideología 157).

En la base de una caracterización que osciló entre los extremos, la del monstruo demonizado o del héroe santificado se halla la noción de una territorialidad inaprensible, anónima; para el escritor Jorge Aguilar Mora, destruye "la pretensión del nombre propio de definir a una persona" (Una muerte 60); el anonimato en Villa es una "estrategia" (60), un fenómeno de la frontera, de su movilidad y de su porosidad y para la nación un incógnito molesto.

El nombre evocó para Nellie Campobello fuertes sentimientos personales ligados a su común condición de hijos ilegítimos y de perseguidos por la ley; Villa por la leyenda negra que lo consideró como un "violador" y un "monstruo" (Valadés, Revolución 56)²⁸. Nellie por la tradición que prohibía a las mujeres hablar de guerra y de soldados. Condenados por la sociedad a practicar una precaria "estrategia del anonimato" (Aguilar Mora 56)²⁹, Nellie Campobello y Villa tuvieron que ficcionalizar la biografía, borrar la huella de su nombre, ocultar hechos, cambiar varias veces su fecha de nacimiento y los orígenes inciertos de un padre ausente cuyo espacio --marginal y lleno de tensiones-- llegó a ocupar la madre mítica³⁰.

Un pasado oscuro, la orfandad paterna, el abandono, la pérdida de un hijo natural nacido en la guerra, la llevaron a ficcionalizar la identidad a través de tramas seductoras. Vencido, Villa se quedó en una doble orfandad: la de sus orígenes y la de la nación. Atrapada en similares figuras, víctima de despojos violentos --la orfandad de un hijo a quien no debía nombrar siendo uno de los más violentos-- Nellie Campobello construyó la imagen propia, se autorretrató

con la marca de la diferencia, la marca de la frontera para poder extraer de ella una visión a la cual procuraría permanecer fiel.

Nacida de "la nada", fiel al parentesco de sangre y fuertemente fijada en la madre, buscó otras filiaciones que las de los presidentes de México, hombres que la escritora describió "panzones de nariz boluda y carnosa" (Apuntes 104)³¹. Su odio hacia los nuevos hombres de México, su total identificación con Villa, su nombre, su rebelión, sus hombres y todo lo que oscuramente debía evocar para Nellie Campobello el nombre del guerrero, entre otros una "lucha interminable entre la línea materna y paterna" (Aguilar Mora 59), la periferia y el centro, el "determinismo geográfico" y el sentimiento nacionalista, se prolongará más allá de la Revolución, en la obra de la bailarina, de la escritora y de la periodista de combate entregada a la restitución del buen nombre de Villa y del suyo. Villa, era como ella, un bastardo, hijo de la Revolución, el arquetipo de una figura mítica. Le apasionó la figura revolucionaria por ser una transposición de una situación personal y aun de su vida personal. El penetrar en el mundo de las letras, un mundo masculino, Nellie Campobello repetirá la osadía de Villa en la Revolución.

Si bien Villa, el norte, la frontera representaron la primera familia de Nellie Campobello, una familia a la cual regresaría constantemente, su otra familia fue la de la Nación a cuyo destino estuvo íntimamente ligada después de la Revolución. Asesinado Villa, muertos la madre y el hijo, Nellie se encaminó a participar en la reconstrucción nacional iniciada en 1921 con José Vasconcelos y que culminó en la recuperación de todas las fronteras. En la capital, Nellie Campobello hizo el arduo aprendizaje que requería la Patria. Sin embargo, una fuerte identidad cultural

enraizada en una entrañable e idealizada provincia siempre mitigó su fe en la Nación. La dispersión de la familia, luego reunida alrededor de Nellie Campobello, matriarca absoluta, el paso brutal de la provincia a la ciudad, de un espacio rural a otro urbano, ejemplifica el fenómeno sociocultural estudiado y censurado por el escritor Mariano Azuela de una provincia que se "perdió" al contacto de la ciudad inmoral. A pesar de su aversión por los artífices urbanos, Nellie hizo en la capital el descubrimiento de potencialidades antes desconocidas y pronto explotadas. Una cultura redescubierta en la provincia pero madurada en el ambiente urbano de la capital, propició el despertar estimulante de una vocación coreográfica y literaria.

En 1923, recién llegada de la provincia y del norte como todas las grandes figuras de la Revolución, Nellie llegó a engrosar las filas de sectores medios y urbanos de la nueva sociedad mexicana donde las ideas de una burguesía emergente y de un Estado en construcción encontraron un terreno fértil para el desarrollo y la propagación de lo que iba a ser la cultura nacional. Fue, en este sentido, y tal vez a pesar suyo, el producto de un paulatino proceso de urbanización, de clase media surgida de la Revolución y de la provincia pero que supo beneficiarse plenamente de una nueva movilidad social y cultural.

En la capital, foco del nacionalismo cultural, conoció y cultivó la intelectualidad afanosa y particularmente brillante de los veinte y de los treinta. Los "caudillos" de la cultura nacional, escritores y precursores intelectuales de la Revolución y del nacionalismo cultural como José Vasconcelos, los pintores Diego Rivera, Gerardo Murillo (el Dr Atl), José Clemente Orozco y David Siqueiros, el

poeta José Juan Tablada, el periodista Martín Luis Guzmán, el estridentista Germán Luis Arzubide, entre otros. Fomentaron en la bailarina su otro y oculto talento, el de la escritura ligado a la práctica asidua de la cultura nacional. Nellie Campobello se benefició de su contacto y del entusiasmo contagioso que reinaba en la Ciudad en los años veinte, con los cuales creó sus primeras obras dancísticas y nacionales. Incorporada al nacionalismo cultural de los veinte y de los treinta fueron aquellos protagonistas del devenir nacional su segunda y otra familia, los fundadores de la mexicanidad. Al terminar la Revolución, acuñaron un nuevo tipo de identidad nacional que implicaba una búsqueda de significados comunes incluidos en un nuevo espacio sociocultural llamado nación (Muñoz García 20)

Ante la amenaza exterior y la desunión de un país heterogéneo y dividido surgió la necesidad de incorporar a todos los mexicanos en un proyecto de afirmación nacional y cultural. A través del arte, de la pintura, de la música o de la danza, fermentos para una cultura "auténtica" y revolucionaria, los fundadores del nacionalismo cultural, con José Vasconcelos a la cabeza, como veremos ahora, lanzaron a la danza a una tarea pedagógica que reflejaría la épica de la Revolución y el nuevo credo nacional.

Parte II: La danza de Nellie Campobello: Entre "bailes y balas"³².

Los años treinta

II.1. De la frivolidad finisecular a la virilidad nacional

No quiero
manos pálidas
que pidan
perdón.

Las quiero
rojas,
para derribar
cerros
("Mi pobre grandeza",
Yo, por Francisca).

En México, la Revolución trajo una profunda renovación ideológica, cultural y política de la sociedad. Entre 1920 y 1924, José Vasconcelos encabezó el "proyecto de civilización" y de redención "más ambicioso jamás conocido en México". Héctor Aguilar Camín resume el impulso en los términos siguientes: "[...] la estimulación desde arriba, la salvación del país por las luces de la civilización, la extensión de los propósitos y los cerebros ilustrados de la cúspide de una base piramidal retraída y distante" (En torno 96-98).

Una de las bases de este proyecto civilizatorio fue la ruptura con el porfiriato y con una vida cultural que parecía inmovilizada en moldes obsoletos e inauténticos. No sólo se trataba de reformar la cultura en un sentido "nuevo", revolucionario, auténtico y democrático sino también de reformar toda una vida social. Así lo señala Víctor Díaz Arciniega:

[...] se puede observar la lucha por establecer una cultura nueva, que sea síntesis de la sensibilidad colectiva, de la expresión artística y de la reglamentación jurídica de la sociedad. Simultáneamente, la demanda de una literatura y un derecho "revolucionarios" indican no sólo la búsqueda de un contenido artístico nuevo y una disposición legal nueva, sino más en una perspectiva a futuro, la formación de toda una vida social nueva (22)³³.

Esta era la idea que compartieron los intelectuales y los artistas más divergentes aglutinados en la Secretaria de Educación Pública unidos en una misma "cruzada" educativa. La "reconstrucción nacional" llamaba a la participación activa y desinteresada de todos y de todas. Sin embargo, hacia 1924, esta posición era vacilante; el ambiente intelectual distaba de reflejar la cohesión que había manifestado durante la campaña de alfabetización y que conoció su punto culminante en 1923. Se hicieron visible profundas fracturas en el campo cultural. Los intelectuales parecían carecer ya de un mensaje social común, y quizás no lo hubieran tenido si no hubiera sido por el carismático Maestro de la Juventud (Vasconcelos) y su capacidad en encabezar y orientar al grupo de jóvenes que lo acompañó devotamente. Por otro lado la subida de Calles al poder en 1924 marcó de manera definitiva "el ocaso" del reinado del filósofo. El vacío dejado por Vasconcelos en la Secretaria, pronto llenado por el Estado, acentuó el desasosiego en la intelectualidad y multiplicó los enfrentamientos. Sugieron una serie de polémicas que afectó el campo cultural entero con las cuales se hizo necesario "definir la orientación política", "precisar la pertenencia grupal o generacional", "borrar las incertidumbres respecto a la identidad" (Díaz Arciniega 37).

De los debates que polarizaron intelectuales en 1925 y se prolongaron en la década siguiente, de allí su pertinencia para nuestro trabajo, uno resulta importante: fue la demanda de hacer una literatura "viril" y "mexicana". Como consecuencia de esta problemática, la revisión del pasado y la postulación de una lectura que tomara en cuenta las circunstancias sociales, políticas e históricas se convirtieron en imperativos. Acerca de la polémica sobre "el afeminamiento en la literatura", comenta Díaz Arciniega:

Es evidente que la polémica no es de índole rigurosamente estética literaria. El calificativo de "afeminamiento" devela intereses individuales y prejuicios homofóbicos; estas cualidades animan acaloradamente la discusión. Asimismo, la demanda de hacer una literatura "viril" y "mexicana" entraña la necesidad de crear una obra acorde con las circunstancias sociales, políticas e históricas (16).

La interpretación que se haría del quehacer intelectual en 1925 no cambiaría mucho de la que se haría a principios de los años treinta, solo que sucedería en una tensión bastante más radical. Recordamos que en 1925 la discusión se centró en qué debía entenderse por cultura "revolucionaria". La polémica en apariencia tenía poco interés. La pugna opuso al grupo de los Contemporáneos contra los "revolucionarios". Empezó con un artículo de Julio Jiménez Rueda, publicado en los últimos meses de 1924, bajo el título de "El afeminamiento en la literatura" en El Universal. En él, su autor atacaba a cierto tipo de intelectual, "afeminado", empeñado en mantenerse aislado en una torre de marfil y en no crear obras de combate al estilo de los escritores de la Rusia revolucionaria. El ataque personalista, entre quienes se hallaban homosexuales

como Salvador Novo, reflejaba los prejuicios homofóbicos hacia un intelectual “degenerado” que “ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”.

Era evidente que la polémica no se limitaba a su ámbito literario sino que en ella se cuestionaba al tipo de intelectual que hasta ahora había dominado el escenario cultural y daba muestras de querer seguir dominándolo. Era inconcebible que una nueva cultura que se planteaba para varios como “revolucionaria” no mantuviera relaciones estrechas con el entorno político o con la realidad inmediata (Schneider, Ruptura 184). Así lo subraya Víctor Díaz Arciniega en su libro sobre la polémica:

La cultura que se plantea como “revolucionaria” no se concibe como una abstracción desligada del entorno político ni de la realidad inmediata. Se trata de una cultura que busca crear una institución de vida nueva, un modo de sentir nuevo y una manera de ser nueva dentro de la dinámica social del México nuevo. Por eso los polemistas pretenden erigir, sin proponérselo directamente, una institución social denominada Cultura de la Revolución, cuyo único sostenido es el lenguaje (22).

El debate literario proponía una reforma de la cultura en un sentido más orteguiano, “terre à terre”, que no espiritual, capaz de suplantarse el pasado para construir una cultura “nueva”, con raíces propias y auténticas. Si bien Luis Mario Schneider prefirió evitar “congelar” la discusión en una apreciación puramente ideológica de sus términos, el “incidente” trazaba profundas e ineludibles divisiones sociales y políticas, aún cuando fueran “rígidas”. A no dudar estas divisiones eran señales de fuertes luchas de poder, luchas que la Revolución y la

llegada de nuevos hombres a la cultura bajo el estandarte del nacionalismo y de la rebelión habían puesto al descubierto.

Al igual que en la literatura, los revolucionarios emitieron preceptos idénticos para crear la nueva danza. La polémica literaria se trasladó al campo de la danza. Si había una manera de pensar, de actuar revolucionaria, también habría de crearse una danza "revolucionaria"³⁴, o, como lo pidieron los abogados por una literatura "viril" en 1925, una danza "con sexo". No se trataba de una mera propuesta de cenáculo literario, aunque sí fuera dominado por hombres. Con ella llegaron a identificarse artistas e intelectuales deseosos de emprender una renovación radical de la cultura. Esta renovación, mediante la virilidad, tomó en la década de los treinta un giro cada vez más político y panfletario. En este debate sobresalió Nellie Campobello al convertirse en "pieza" simbólica y quizás estratégica del nuevo México.

En la base de la nueva danza se encontraba un argumento que reprodujo con fidelidad el debate literario. A la danza "frívola" y "sin cuerpo" del porfiriato debía corresponder una danza "viril", auténtica y popular. Si en las letras de la posrevolución los círculos "ultraintelectuales" y "afeminados" se convirtieron en el principal blanco de los ataques de la nueva generación revolucionaria, la danza de la Belle Epoque con su individualismo burgués, su exhibicionismo y su decidido aire cosmopolita fueron sancionados por el "espíritu" de la Revolución.

Muy diferente de la etérea bailarina romántica o de la "mata-hari" de la segunda mitad del siglo pasado, encorsetada y enmarcada por el cortísimo tutú "italiano", la bailarina que surgió de la Revolución buscaba situarse en el límite de

lo biológico y de lo ético. La danza de la Revolución, oficial y por lo tanto la única legítima, nacionalista y mexicana, irreconciliable con la frivolidad finisecular que condenaba o con el romanticismo de un ballet que consideraba obsoleto, se dirigió hacia el cultivo de un arte social y de acción política. El cuerpo femenino, idolatrado o corrupto, marcado por los "códigos" dobles³⁵ de la sociedad porfiriana cambió también de signo después de la Revolución al convertirse en el cuerpo "viril", "puro y limpio de pecado" exigido por la Nación. Para entender esta primera "conversión", a raíz de una discusión de la cual paradójicamente parecía ser excluido el otro femenino, nos proponemos estudiar la parte más visible y teatral del debate en el paso de la frivolidad finisecular a la virilidad nacional y sus efectos para la danza y Nellie Campobello.

El porfiriato (1876-1910) fue un momento en la historia de México en el que el estilo de la codificación sexual fue sumamente cerrado. En la sociedad porfiriana todos los actos estaban marcados y regulados y sus acciones rigurosamente apegados a la norma. El poder, señaló Foucault, entra directamente por el cuerpo. Ante un individuo sujeto a un código estricto "no hay ningún proceso de apropiación ni problematización de la propia corporeidad" (citad. en *Islas* 172). O sílfide pura e inaccesible o salomé embrujadora, la bailarina del siglo pasado reprodujo fielmente la moral vigente: asexual y antisexual u obsesiva e hipócrita.

Pero en el crepúsculo de la era porfiriana, en particular en el periodo corto que va de 1905 a 1910, la danza teatral adquirió un matiz transgresor y liberador. Si bien la popularización del teatro y de la danza no logró liquidar jerarquías, que

tampoco lograría liquidar la Revolución, la irreverencia de ciertos espectáculos abrió momentáneamente una relación más libre dentro del espacio convencional del porfiriato. Al igual que en otras antiguas manifestaciones populares como el carnaval, había en las danzas “excéntricas” o “bailes descocados” de estos últimos años, así llamados por su carácter heterogéneo e iconoclasta, el sabor anticipado de una futura liberación, la semilla de una transgresión, en palabras de Bajtín, “a temporary liberation from the prevailing truth of the established order” (citad. en Stallybrass, Politics 7). La interrelación entre formas, el nacimiento de nuevas tendencias y habilidades hicieron que las fronteras y las jerarquías entre las diversas formas de danza se volvieran cada vez más tenues y flexibles.

Despojada de su antiguo aura de prestigio que le había concedido el romanticismo, la danza, bajo las formas más extravagantes era percibida como cualquier otra “diversión”, encontrada en los circos y los teatros de variedades. Su éxito entre las clases populares radicaba, según la investigadora Maya Ramos Smith, no solamente en su extraordinaria variedad y su gran vitalidad sino, factor importante en una época de descontento social y de fuerte represión sexual, “en su decidido carácter anti-establishment” (Teatro 32-33). El cancán en particular, la danza que definió la Belle Epoque, rompía con todos los cánones coreográficos. Era la danza espontánea por excelencia, sin reglas fijas, extrovertida, exhibicionista y erótica. Al lado de estas danzas “frívolas”, la aparición en 1880 de teatros populares y de jacalones, “teatruchos” provisionales dedicados a presentar obras no menos “frívolas, reveló a una clase imposibilitada para mantener la exclusividad de su vida cultural. Figuraban con prominencia las artistas

“excéntricas” o “transformistas”, prestidigitadores, mimos, luchadores, títeres y acróbatas. La danza se hizo cada vez más exótica, mezcla heterogénea de cake walk, de cancan, de tangos españoles y de danzas voluptuosas “fin de siècle”. El cuerpo social empezó a lucirse públicamente a través de una estética femenina ostentosa y deshinbidora: cuerpos robustos, casi obesos, bustos amplios y protuberantes, cinturas brevísimas de “avispa”, piernas muy cortas, caderas y muslos generosos; los escotes dejaban “a pleno aire los pechos y las espaldas” (490) ejerciendo una poderosa y ambivalente atracción en el público porfiriano. El carácter inoficial y “grotesco” de este tipo de espectáculo introdujo un elemento de parodia social o de burla dentro del teatro más culto de la época. Sin llegar a representar una ruptura con el orden establecido, la ruidosa presencia del “pelado”, señala Susan E. Bryan en su artículo sobre el teatro popular durante el porfiriato, constituyó un franco desafío social a las reglas establecidas de la cultura dominante (Cultura 210).

El incipiente y popular “género chico” mexicano conoció su apogeo en los últimos años del porfiriato con gran escándalo de la sociedad burguesa que vio en esas manifestaciones populares “comprometido su reposo, su decoro y la tranquilidad de sus hogares. Al frecuentar de manera asidua sus salones y sus burdeles, la burguesía del porfiriato expresó un pecaminoso deseo por el otro. Este sentimiento ambiguo se perpetuaría en la acción redentora de una buena parte de la burguesía posrevolucionaria al asumir actitudes paternalistas y devaluatorias en torno al arte popular y a una cultura vinculada al porfiriato y a una Belle Epoque libertina.

La Revolución anula y aplaza brevemente todo proyecto cultural de redención. Ante los ojos asustados de la burguesía se evidenció una multiplicidad deslumbrante de realidades biológicas, sociales y geográficas, soterradas y reprimidas. Para los espíritus timoratos de la época, su presencia engendraba el caos y la licencia de los elementos más ocultos y marginales de la sociedad. Esta indisciplina y la violencia dieron margen a una nueva concepción del cuerpo en su dimensión más concreta y más particularizante en la cual cobrarán inminencia los imperativos vitales de nuevas generaciones.

No por mera casualidad empezó a surgir la danza moderna cuando las guerras y las revoluciones sacudieron al continente, asestando un golpe de muerte al romanticismo para orientarse cada vez más hacia el realismo y la modernidad. Estos trastornos marcaron la entrada de nuevas mujeres en la danza, las grandes visionarias y reformadoras de la danza moderna: Isadora Duncan, Maud Allan, Ruth Saint Denis. Estas pioneras de la modernidad empezaron a deshacerse de las redes que solían apresar a la bailarina y a la mujer. Isadora Duncan (1878-1927) bailaba descalza, sus pies grandes y vigorosos plantados en la tierra. El cuerpo suelto de atadura, sólo cubierto de largas telas, se desplazaba con desenvoltura. Había allí un mensaje conmovedor, diferente y lleno de promesas sobre la manera de aprender la "corporeidad" y claro la femineidad. Su cuerpo le pertenecía y esa individualidad fisiológica, ética, era una pieza fundamental de su danza anticipándose a futuras revoluciones. La modernidad y las revoluciones se adelantaron en el trabajo de esas mujeres. No tenían la condición etérea, frágil o vulnerable que sus padres se les suponía, una imagen que habían perpetuado el

ballet. Al iniciarse la destrucción de una época, México también se inserta en ese movimiento de liberación y de emancipación hacia la modernidad anunciado por la danza de Loie Fuller y de Isadora Duncan y los bailes “descocados” de la Belle Epoque. Para las generaciones surgidas de la Revolución, formadas en el credo nacionalista de los años veinte y de los treinta, el cambio iba a simbolizar un arte comprometido con la realidad y lo periférico.

El realismo imperaba ahora en las letras, en la pintura, en la música y también en la danza. En 1920 el ballet, poco menos que muerto en los escenarios de México, carecía de interés artístico para una cultura que se planteaba como revolucionaria, ya no como abstracción desligada del entorno político o de la realidad inmediata. El estigma del imaginario finisecular marcado por una sexualidad irreverente recayó sobre la danza, en particular en el ballet clásico, un arte considerado “afeminado”, impropio para representar la revolución y la nación moderna que México se había prometido ser.

A diferencia de Gloria, la danza no fue la primera vocación de Nellie³⁶. La escritura lo fue. No había suficiente vulnerabilidad en esta mujer de la cual decían que era demasiado “oscura” y “brusca” (“Yo”, Yo por Francisca) para tener alma de “prima ballerina”. Nellie Campobello había quedado atada al lugar de nacimiento, un lugar de fronteras, de montañas y de grandes espacios marcado por el estigma de la “barbarie” y de la guerra³⁷. La suya fue una identidad nacional construida por referencia a lo propio: la Revolución, la madre, el norte, preferiblemente en su dimensión periférica y beligerante: comanche, tarahumara, tejana, “bárbara”. Esa imagen, inflexiblemente independiente, de “virilidad” y de

combatividad enraizaba en la experiencia de la Revolución y dejaría su huella en la obra de Nellie Campobello y en la cultura.

El ballet clásico, arte de élites, de gente acomodada y de iniciados vapuleado por Vasconcelos y los medios revolucionarios, no podía corresponder a la imagen que se hacían los revolucionarios de una sociedad posrevolucionaria. Parecía convertir a la mujer que lo encarnaba en una inválida, en una estatua expuesta al deseo masculino. A diferencia de Gloria, trece años menor que la hermana y enamorada del ballet, Nellie Campobello había llegado ya tarde a una disciplina que exige de cuerpos apenas formados una entrega total y una disciplina feroz, a la cual demasiado rebelde, no quiso plegarse. En ese entrenamiento sostenido y sumamente desgastador que constituye el aprendizaje de la danza clásica, toda huella de espontaneidad debe borrarse para que el cuerpo femenino se vuelva estéticamente aceptable. El ballet clásico pone en escena un mundo idealizado que se realiza dentro de un marco técnico preestablecido y altamente codificado. Elizabeth Dempster define este mundo de la manera siguiente:

it is an overtly synthetic construct, utilizing a system of precisely coded, highly patterned abstract movement and incorporating the stylized gesture and deportment of the sixteenth-century French court. All traces of the "natural", the unschooled, the mundane or contemporary gesture are erased from the body, in a lengthy and rigorous training which begins in childhood. The classical dancer's body is defined by achievement of the greatest degree of frontal legibility as established in the turn-out, by a commitment to the vertical, to lightness and speed and, in the words of Lincoln Kirstein, by a commitment to "the conquest against gravity of aerial space ("Women" 26).

A través de la ligereza y de la incorporeidad, el ballet clásico exalta a un ser más cerca del mito y de la metáfora que de la realidad. La mujer de carne y hueso desaparece para dejar lugar a un objeto de belleza etérea y sin voluntad soportado y guiado por manos expertas. Desde muy temprano el ballet procura borrar todas las imperfecciones de la naturaleza y sublimar el origen profano del cuerpo humano; lo moldea, lo somete a un ritmo de iniciación extenuante y a un escrutinio intenso: "there is no residuum, no veil. The human body is purged of atmosphere. All is shown" (26 sub. nuestro).

El ballet clásico, precisa Ann Daly, "is one of our culture's most powerful models of patriarchal ceremony" ("The Balanchine" 8). La bailarina, sílfida, princesa o hada, es producto de un romanticismo exacerbado y la expresión de los deseos y fantasmas de una sociedad masculina. Su virtuosismo queda subordinado a un mero espectáculo, una ceremonia que reproduce los esquemas patriarcales y de los cuales depende el ballet. Este ilumina con mayor nitidez los mecanismos ideológicos de toda sociedad patriarcal y refuerza los papeles tradicionales asignados al hombre y a la mujer. El verdadero agente aquí es el hombre: éste dirige, manipula, imprime, dispone y finalmente controla el cuerpo de la bailarina³⁸. En otras palabras, el ballet es un espectáculo de apariencias y de paradojas: la fuerza, el vigor de la bailarina permanecen al servicio de un discurso representativo de la pasividad femenina.

Nellie Campobello no cultivó la pasividad y menos aún en el ambiente radical de los años treinta. Los artistas surgidos o identificados con "la bola" sabían que tenían que irse con tiento, que debían ofrecer su nuevo producto

artístico tras la militancia y el compromiso. El arte revolucionario implicaba el cambio, la sustitución y la superación del arte anterior. Las luchas de masas, comenta Victoria Lerner, "debían ser el tema de obras de teatro, novelas, bailes, y en los libros de texto se intentan reivindicar al campesino que vive más sanamente alejado de la civilización, y al obrero explotado en las fábricas" (Historia 17.97-98).

Los primeros visos del arte dancístico mexicano de los años veinte y treinta fueron nacionalistas y revolucionarios. Se entiende que en este contexto "el arte clásico", que para los medios revolucionarios "carecía de mensaje" y se reducía a "una finalidad estética", no cumpliera con los nuevos de "salud" nacional, de autenticidad y de socialización. La danza de la Revolución cultivaría un arte "natural", "sin ninguna violencia", "viril", en un sentido biológico, terrenal y nacional contrapuesto a uno espiritual, afeminado y cosmopolita. Los artistas de la Revolución buscaron erigir un arte nuevo capaz de expresar las preocupaciones humanas, al estilo de la danza de Isadora Duncan, hecha con todo el cuerpo y sólo con el cuerpo como visión real de la realidad propia y circundante, libre de las viejas influencias.

Ahora, lo que trataba de exponerse por medio de la "virilidad", a través de la danza y de las letras, era una idiosincracia muy fuerte con raíces en la Revolución y en la madre geográfica, no la endeble conciencia nacional heredada del siglo XIX. La fisonomía cultural de Nellie Campobello exhibió todos los rasgos de la nueva identidad nacional, irreductible a la palidez, segura y orgullosa. Esta fuerza se transparenta en las fotos de la época donde suele aparecer en el papel del hombre³⁹, vestida de boxeador, de marinero, de dios Pan, de jinete o de charro. La

vemos sosteniendo a la hermana, de ojos grandes y claros, más cerca de la bailarina romántica que de la soldadera. Gloria era “la mariposa silenciosa”; Nellie, que sobresalió muy pronto en los círculos revolucionarios, “un caballo en el desierto corriendo”⁴⁰. Como bailarina lucía una masculinidad “natural”, casi violenta a través de una danza que se quería vigorosa y de espíritu telúrico. La “transgresión es virilización”, señala Octavio Paz al hablar de Sor Juana Inés de la Cruz que de niña se cortaba el pelo y quería vestirse de hombre (Sor Juana 122)⁴¹. De la misma manera, la “virilización” en Nellie Campobello fue también de origen social: vestirse de hombre o identificarse con guerreros como Villa o Gengis Khan, era una manera de apoderarse de la cultura, de participar en ella y a la vez transgredir una circunstancia impuesta a la mujer por la índole de la sociedad en la que vivía.

Inmersa en la Revolución, profundamente afectada por la violencia de sus estímulos y de sus aspiraciones, la cultura se hizo “viril” y la danza, el espejo y el modelo de una nueva movilidad transgresora de la identidad. “Brusca” y “oscura”, Nellie exhibió una identidad sexual inhabitual y destabilizadora para una mujer pero natural en quien hubiera querido ser un Pancho Villa o un Gengis Khan. Con la Revolución y la popularidad creciente de un discurso radical aunado a un fenómeno de creciente “virilización” de la cultura, Nellie pudo reconciliarse brevemente con la naturaleza “masculina” de su otro ser. La bailarina era, al decir del escritor Carlos Noriega Hope, el prototipo de la nueva “Eva moderna” nacional (“El ballet” 38) “viril”, terrenal y atlética. Encarnaba el espíritu revolucionario anheladamente buscado por el ala más radical de la intelectualidad

mexicana y la nueva identidad nacional. Su "gusto por la aventura", según Carlos del Río, crítico de la danza, su silueta "masculina", su "recio sentido varonil de la danza" (del Río, Revista 38-39)⁴² fueron muy apreciados en los medios radicales de la Revolución ansiosos de elevar la danza a la altura de un arte "viril" y revolucionario. Al ver a Nellie Campobello bailar en 1930 un Jarabe en el papel del hombre, el crítico la comparó al "hombre admirable que cerca, persigue, vence a la mujer, la domina en una final alegría" (38-39).

Es evidente que Nellie Campobello era percibida como la expresión artística de una nueva sensibilidad colectiva. La demanda de una danza "viril" y "revolucionaria", a la cual se le daba preferiblemente categoría de gimnasia, no indicaba únicamente la búsqueda de un nuevo contenido artístico. Los intelectuales que cultivaron y propagaron a través de la bailarina una imagen de "hombría", de fortaleza y de compromiso vieron allí la manera de agredir y descalificar a sus enemigos, académicos, "aburguesados" y "afeminados"⁴³. A sus ojos, la esencia popular de la Revolución y la nueva idiosincracia nacional se manifestaban mejor a través de una coronela disfrazada de varón en pie de lucha que de una pálida y etérea bailarina. El deslizamiento de la virilidad literaria a la virilización del cuerpo femenino --visto aquí como cuerpo social-- manifestaba el deseo de "encauzar y consolidar un proyecto cultural, en su más amplia acepción" (Díaz Arciniega 23). Así lo señaló el pintor David Álfaro Siqueiros: "El movimiento en la danza es igual al lenguaje en la literatura. Si el movimiento, como el idioma, no tiene raíces en la conciencia nacional, no se puede crear un arte con validez estética [...]" (citad. en Luna Arroyo Ana Mérida). Concretamente, este

proyecto político encarnó en el ballet masivo y del cual Nellie Campobello fue una de las pioneras en México.

El criterio revolucionario, la toma de conciencia y el intenso clima de expectación social en los años que siguieron a la Revolución llevarían a más de uno a decidirse por la "virilidad". De sus contactos con la intelectualidad radical de los años treinta, Nellie Campobello salió quizás más "viril" y más conciente de "sus nuevos deberes" de lo originalmente deseado. No es difícil imaginar que para la mujer de la época, bailarina o literata, la sobrevivencia fuera tributaria de ciertas alianzas. En el ambiente polémico de los treinta, fuertemente polarizado, se formaron "alianzas" y compromisos que no tanto obedecieron a "tradiciones literarias" o estéticas --inexistentes en Nellie Campobello-- como a necesidades materiales y profesionales. Si bien la relación entre revolución y arte, analizada en la segunda parte del trabajo, no permite dudar de las convicciones éticas de Nellie Campobello, también sirvió para consolidar las ambiciones de algunos, las suyas propias incluídas. La decisión de forjar una nueva ética "más amplia, viril y humana" a partir del callismo valió también para la danza y cristalizó en el "descubrimiento" de Nellie Campobello cuyo paralelo literario será Cartucho en 1931.

Sin embargo el exceso del "otro" masculino en ciertas mujeres puede constituir un disturbio, un desafío y una seria amenaza para el orden vigente y para el imaginario masculino, una figura sexual ambivalente cerca de lo grotesco y de la locura. Señala Mary Russo: "women and their bodies, certain bodies, in certain public framings, in certain public spaces, are always already transgressive

--dangerous and in danger" ("Female" 217). La imagen de mujer "en exceso" reflejada en el concepto de Julia Kristeva acerca de "lo femenino-monstruoso" suele provocar reacciones negativas en el sexo opuesto. Si en un primer momento la mujer "vestida" de hombre fue admitida y hasta aplaudida en el contexto radical de los treinta, un papel plenamente asumido por Nellie Campobello, el carácter transgresivo de esa imagen fue progresivamente neutralizado y caricaturizado en un discurso que buscó restablecer el antiguo orden patriarcal y su perspectiva maniqueista en contra de una sexualidad plural, difusa y múltiple en la década siguiente. Esto lo veremos al estudiar la segunda época de la danza de Nellie Campobello, cuando la danza regresó a formas más clásicas y definitivamente menos revolucionarias.

Por otro lado, lo que buscaba cierto público masculino en la mujer "hombruna" de la época era un espejo de sí mismo, una imagen masculina, sana y vencedora que volveremos a encontrar en la narrativa. La mujer "viril", aún cuando colma los deseos de hombría del otro suele quedarse en el reino de la ficción: viste como hombre sin asumir los privilegios y las prerogativas de su "otro" sexo. Al final, el deseo legítimo de ganar presencia y "respetabilidad" intelectual en la cultura nacionalista de la época, exaltándose la masculinidad en contra de la pasividad y del afeminamiento, respondió a una estrategia que recurre casi punto por punto en el campo de las letras.

Luego, la rebelión, ¿rebelión de los sexos?, se diluyó en un discurso nacional estancado en la legalización mitificante de cierta imagen de la mujer en la Revolución: la soldadera admirable y sacrificada o la madre heroica indispensable

para la cohesión nacional. Como veremos este retroceso se observa en la danza y en las letras, entre una danza de inspiración moderna y de función social en los treinta a un ballet modernista más de acuerdo con las nuevas aspiraciones de la nueva burguesía nacional a partir de los cuarenta y con la cual desapareció la mujer "viril". Este cambio debía influir también en la percepción de la mujer a través de la danza.

II.2. El ballet masivo: una nueva experiencia

Invasor el paso en
 danza abierta,
 abrazando mi anhelo,
 voy rompiendo la
 obsidiana
 del duro corazón del
 suelo
 ("Estadios", Abra en la
 roca).

Las polémicas literarias son importantes para nuestro trabajo en la medida que se desplazaron al campo de la danza. Desde los primeros días de su formación, hubo en el seno de la danza pugnas y querellas, entre quienes como Carlos Chávez, abogaban por una danza social en contra del pintoresquismo⁴⁴ y otros que, como Carlos Mérida, proponían una perspectiva más abierta y artística dentro del nacionalismo⁴⁵. Mientras Chávez atendió a exigencias político-ideológicas y Mérida, a estéticas y universalistas, Nellie Campobello parece haber buscado "una realización personal" dentro de la tendencia nacionalista de la época. Desde su entrada a la Secretaría de Educación Pública en 1931, se planteó para la coreógrafa el problema de su legitimidad cultural, de difícil acceso para una mujer, a menos de "allegarse" a algún alto funcionario y de producir en estrecha relación al discurso cultural oficial, que daba entrada a un campo intelectual en "pie de igualdad" con los intelectuales que allí dominaban. La dependencia hacia las instituciones culturales y sus representantes --necesaria para permanecer o, simplemente subsistir-- tuvo sus riesgos. La falta de autonomía y la inautenticidad fue uno, la falta de unidad y continuidad de la obra

artística, otro. En estas condiciones, la relación entre Nellie Campobello y el Estado prometía volverse agria muy pronto⁴⁶. Tendremos la oportunidad de comprobarlo en los próximos capítulos.

En el capítulo anterior, empezamos a estudiar el proyecto estético y político surgido de la Revolución a través de la danza tal como se planteó en las polémicas de la década anterior. La consolidación del Estado-Nación en el periodo callista mediante la edificación de un aparato burocrático rígido, luego el énfasis en una educación "activa" en los años veinte vuelta "socialista" en los treinta, dieron otro contenido al proyecto cultural elaborado por Vasconcelos. El fin de la danza ya no era la vocación estética definida tiempo atrás sino el cumplimiento de una misión social. Los intelectuales que sucedieron a Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública a partir de 1924 tuvieron una visión bastante diferente de la educación y de la cultura. Si para Vasconcelos la educación era inseparable del libro y del saber, en hombres como Moisés Sáenz y Narciso Bassols, el libro tuvo una importancia menor, una subordinada a la salud, otra a la cuestión social. En todo caso, la educación, "estética", "activa" o "socialista", tuvo casi siempre un carácter instrumental de "redención" y de "desfanatización" y así reflejó la realidad política de mantener a través de la educación y de la cultura la dirección centralizada del gobierno, reforzar las instituciones y asegurar la continuidad del poder.

Esa realidad cristalizó de manera definitiva en los ballets masivos del periodo cardenista, etapa conocida como de luchas de masas. El baile masivo remonta a los primeros espectáculos colectivos del periodo vasconcelista, pero

floreció en la década de los treinta, al ser involucrado en una serie de factores sociales y políticos. Al incluir en su ejercicio a grandes sectores de la población el ballet masivo fue el primer tipo de danza oficial y nacionalista que respondió al proyecto específico de crear en el pueblo un sentimiento de solidaridad y más tarde de una unión ideal entre las masas y el Estado.

En este capítulo analizaremos la genealogía fundacional del ballet masivo en la historia de la danza en México, para finalmente enfocarnos en Nellie Campobello y su participación en este género, entre 1931 y 1940. La trascendencia del género masivo se halla en su contenido social y político como la fiel y disciplinada imagen de la voluntad oficial de convertir las masas en principal sostén del Estado. El ballet masivo 30-30 de Nellie Campobello servirá de enlace entre un periodo y otro. Permitirá entender cómo se recurrió a la danza para transmitir un modelo de sociedad y de hombre programado por el Estado. Al mismo tiempo intentaremos recuperar otra imagen del ballet masivo, más personal y original, una que trate de salir de las tipologías y de las polarizaciones programáticas en las cuales quedaron trabadas la danza, la cultura y hasta cierto punto Nellie Campobello.

La Revolución Mexicana había creado a un nuevo tipo de intelectual comprometido con la realidad social. En 1920, el postulado cultural de Vasconcelos había sido reflejar y encauzar la realidad nacional y no permanecer en una torre de marfil. La propuesta se reiteró con más urgencia y agresividad hasta volverse decisión terminante en el periodo callista debido a una creciente identificación de la nación con el Estado. Esa identificación a la cual deben

añadirse otras causas fundamentales como la radicalización del ambiente social y la rápida politización de una parte importante de la intelectualidad mexicana en los años treinta agudizaron las diferencias y los enfrentamientos entre intelectuales y sus proyectos. A finales de los años veinte, las discusiones dejaron de girar sobre el postulado de "forjar patria" a través del arte para enfocarse en el papel social del arte mediante un compromiso artístico más en un sentido sartriano de militancia que vasconcelista. El escritor Carlos Gutiérrez Cruz, uno de sus principales exponentes, señaló sus términos en 1929:

[...] afirmo que el arte debe asumir un papel eminentemente social y que solamente debe ser portador de asuntos y sentimientos interesantes para la colectividad [...] cuando no está al servicio de ningún sentimiento general o personal sencillamente no es arte; podrá ser ejercicio lingüístico, ensayo literario, hasta filigrana admirable por la maestría con que fue ejecutada, pero si una obra carece de sentimiento, no puede ser obra de arte ("Arte" 29).

Creemos tener allí resumidos los principales ingredientes del debate ideológico y político que afectó el campo intelectual y el dancístico, entre 1928 y 1934. Las polémicas literarias, en las cuales se discutieron "el afeminamiento de la literatura" en 1925, el clasicismo y el nacionalismo en las artes, el marxismo y el liberalismo en la enseñanza en 1932, indican un mismo deseo de "desliteraturizar"⁴⁷ la cultura y de romper con la tradición del intelectual individualista, "cosmopolita" y "estético" condenado por "escapista" y con el cual ya no quería ni podía identificarse una nueva generación de intelectuales nacionalistas y radicales⁴⁸. Dentro de este contexto, anticonformista y radical, empezó a definirse a un nuevo tipo de intelectual, polemista, deseoso de llenar una

función esencialmente política⁴⁹. Varios intelectuales destacaron por el radicalismo de sus proyectos y de sus manifiestos. Efémeras rebeliones literarias como la del movimiento estridentista con Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide introdujeron en la cultura de la posrevolución una nota iconoclasta. Atacaron una cultura académica, aburguesada y los valores individuales de ciertos grupos, el grupo "enemigo" siendo todavía el de los Contemporáneos en los años treinta, contagiados por "ideologías extrañas". La "querrela" cultural, además de revelar un profundo antagonismo entre intelectuales que prefirieron acatar "lo nuestro" político antes de "lo nuestro" estético, mostró un intenso deseo de legitimidad intelectual por parte de quien esperaba "dejar sus huellas en la historia".

Intelectuales que no pertenecían, como Nellie Campobello, al patriarcado intelectual de México ni a su tradición cultural, por razones que estudiamos en la segunda parte del trabajo, encontraron en el clima social agitado de los treinta un acceso "natural" al campo cultural. Escribir sobre la Revolución, bailar para las masas, reivindicar una identidad indígena dieron legitimidad a quien no la tuvo antes y quizás, no la habría tenido de no haber coincidido --y en la medida de lo posible correspondido-- con los intelectuales de la época. Entre 1928 y 1934, revolución y nacionalismo fueron la marca ideológica del ala radical de la intelectualidad mexicana que aspiraba a imponerse en la cultura.

En la conyuntura particular de los treinta, hubo un acuerdo genuino entre intelectuales radicales y nacionalistas, aunque no todos, y el Estado cuando la ideología nacional, y con ella el gobierno, adquirió un fuerte matiz radical ante la

subida ominosa del imperialismo y del fascismo (Hobsbawm, Nations 148) Un clima de fe desbordada y de optimismo febril, del cual no estaban exentos el romanticismo y cierta demagogia, se prestó a la asociación. A través de la imagen gremial, se podía construir un "nosotros" utópico, legítimo, al cual debía contribuir generosamente el intelectual con su incorporación a la obra social. Al contrario se transformaría en "mero adorno de parásitos" que estorbaba el programa colectivo (citad. en Tortajada 88)⁵⁰. Como lo expresa Díaz Arciniega en referencia a un fenómeno de burocratización que ya existía en la década anterior:

El espíritu y la organización burocrática resultantes comienzan a perfilarse más nítidamente a partir de la búsqueda del poder, monopolizado a través de las organizaciones sociales, políticas o gremiales, como es la voluntad de algunos respecto a los intelectuales (115).

El presidente Plutarco Elías Calles y sus aliados de la CROM, (Confederación Regional de Obreros Mexicanos), una poderosa organización laboral que constituyó la base de poder del gobierno callista en los años veinte, fueron los primeros constructores de la unidad nacional y del estado mexicano, un estado que se apoyó cada vez que lo necesitó "en la ordenada pirámide" de los obreros. Comenzó el "empaquetamiento" de las demandas obreras mediante leyes, la costumbre de evitar conflictos y paros, la centralización sindical, etc.. Este tipo de alianza paradójica, un estado capitalista respaldado por sus "colaboradores" obreros, se vio siempre reforzado por un nacionalismo oportuno, antiimperialista, xenófobo inclusive, eficaz en "disolver" la influencia de los Estados Unidos o los antagonismos de clase. El fenómeno, subraya Jean Meyer, impidió la "integración

de las masas y enmascaró los verdaderos propósitos de quien se benefició directamente de la política institucionalizadora: "el capital comercial y financiero internacional mediante contratos y adjudicaciones" (Historia 11.343)⁵¹.

En los años del maximato (de 1929 a mediados de 1935), época cuando Calles reinó en "amo absoluto"⁵², se precipitó un cambio en las relaciones entre la CROM y Calles. El movimiento obrero se encontraba en una crisis. El viraje de Calles a la derecha, la pérdida de influencia de la CROM, la manipulación abierta y descarada de las masas, los estragos de la crisis mundial de 1929, trajeron la quiebra y el desprestigio de la política personalista que había mantenido Calles hacia las masas y dio lugar a una nueva reorganización del movimiento sindical. En 1933, Vicente Lombardo Toledano, ex militante de la CROM de tendencia marxista, formó la CGOCM (Confederación General de Obreros y Campesinos de México) con la nueva meta de "una conciencia realmente proletaria a fin de iniciar la verdadera lucha contra el orden capitalista ya establecido" (Meyer, Historia 13.145). Las declaraciones de Lombardo Toledano dieron la pauta de lo que iba a seguir en los próximos años al manifestarse plenamente en el régimen cardenista a partir de 1934: la formación de un frente único y disciplinado a través de una innovadora política de masas, útil para imponer la unidad y el respeto hacia la autoridad gubernamental.

Ante las divisiones de "la familia de la Revolución" y de los trabajadores, Lázaro Cárdenas, presidente de México a partir de 1935, se percató de la importancia de organizar un amplio movimiento de trabajadores, capaz de sostener el Estado. La incorporación de las masas y de los funcionarios al aparato

político era la condición para que se sintieran dispuestos "a defender como suyo al régimen establecido" (Córdova 124). Paradójicamente, la incorporación, indispensable para asegurarse de la fidelidad de quien podía tornarse un peor enemigo, llevó a la sujeción de los trabajadores e impidió la formación de una oposición efectiva y democrática. En la base de esta contradicción se hallaba un sindicalismo rígido que no dejaba mucho espacio al individualismo. Si bien algunos intelectuales se identificaron plenamente con los intereses del Estado, otros, víctimas de la burocratización del juego político a la cual obligaba la carencia de promotores privados en la danza, fueron llevados a avalar o exhibir los caracteres determinados y homogéneos de propaganda.

El Estado se convirtió en el poder rector, soberano y aceptado por todos mediante la creación de un frente único. Una vez más, las autoridades contaron con la juventud y con los hombres concientes de su papel histórico que "sinceramente sentían la Revolución" y verdadero cariño a las masas proletarias. Sin ideología común y sin disciplina, "llevarían indiscutiblemente al fracaso a la mejor de las ideas y al más bien meditado plan de gestión" (52).

Los llamados de Cárdenas a la juventud reactivaron el fuego de las pasiones y de los enfrentamientos al poner nuevamente en crisis el concepto de artista "escapista". Los artistas, los creadores verdaderamente sinceros, los auténticos nacionalistas, debían ir hacia las instancias más explotadas y culturalmente olvidadas del pueblo: el campesinado, sector en el que de lleno se hallaban los indígenas, el proletariado. La sinceridad de las masas y la responsabilidad del intelectual pasaban por su "disciplina gremial". En la línea de

la política de masas del cardenismo, el sindicato, la liga, la fábrica, la asociación, el Partido eran la solución a una sociedad anárquica y desunida. A través de ella, Cárdenas retomó la idea surgida de la Revolución y del nacionalismo del trabajo en conjunto, colectivamente, al amparo del gobierno, en contacto directo con la idiosincracia del indígena, el campesino, el proletariado. Una política que había dado buenos resultados en los años veinte a través de la acción de las misiones culturales y de la "cruzada" educativa que involucró voluntaria o desinteresadamente a muchos jóvenes y maestros entusiastas deseosos de participar. Cárdenas, al igual que Vasconcelos en los años veinte, pidió pasión, solidaridad, pero con tal que se manifestaran dentro de los rangos de una burocracia organizada y disciplinada, necesaria para que se desarrollara México. La pasión sin freno era, para él, sinónimo de anarquía. Encontramos aquí la antigua oposición, nacida de un primer choque entre el intelectual y el Estado en 1924, entre la visión individualista vasconceliana y la del gremio anónimo impulsado por el Estado. Para Cárdenas, la organización colectiva obligaba a hacer caracteres; el individualismo, la política personalista llevaban al caos y a la desunión: "El abandono atrofía, matando la fuerza individual" (38). La voluntad popular era superior, menos a la del Estado.

Posiblemente el sentimiento nacionalista unido a una ideología de izquierda resultó más provechoso y eficaz para la consolidación del Estado-Nación que para el intelectual movilizado por la Nación y recuperado por un Estado que amenazaba aplastar su personalidad⁵³. La lealtad civil del intelectual-funcionario,

el apoyo de las masas fueron necesarios para la conquista del poder. Comenta Arnaldo Córdova:

La Revolución había sido ante todo una gigantesca movilización de las masas trabajadoras, un movimiento que, sin renunciar a los principios de la sociedad individualista, se había propuesto del modo más claro la conquista del poder con el apoyo de los trabajadores (13).

El espíritu gremial y la burocracia, incipientes en el callismo, alcanzaron proporciones inigualables en la década siguiente, en particular durante el periodo cardenista. A principios de los treinta, apareció una multitud de organizaciones, ligas y sindicatos en los cuales intelectuales y artistas se enlistaron con ánimo populista. En 1931, Siqueiros, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada fundaron LIP, Lucha Intelectual Proletaria; se creó en 1934 la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; luego apareció la FEAR, Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios; se fundó el sindicato SER, Sindicato de Escritores Revolucionarios que luego se incorporó al Partido Nacional Revolucionario, etc.. Sin embargo, los intelectuales, aún organizados, no siempre dieron la imagen de un "frente único". En el fondo, hubo escepticismo, desunión, anarquía y confusión como lo demostraron los debates, los ataques verbales, las destituciones y las sustituciones de intelectuales en el seno de las organizaciones⁵⁴. Con todo, se proporcionó dar en la cultura nacional la imagen de un país unido y solidarizado con el pueblo. Para cumplir la misión de acercamiento a las masas, el Departamento de Bellas Artes bajo la dirección de José Muñoz Cota (1934), llevó a cabo acciones concretas: se modificó el contenido de las canciones para coros

socialistas, se difundió la música folklórica por respeto a la tradición, se estimuló la literatura proletaria, se favorecieron obras de tendencia socialista, se fundaron escuelas para los trabajadores y se dio un nuevo impulso al ballet masivo. El arte no era un fenómeno aislado, su función iba orientada hacia "la conciencia revolucionaria de las masas a base de propaganda profusa, bien orientada y en consecuencia eficaz" (Tortajada 94). Esta orientación le dio a la danza un matiz diferente al de los primeros espectáculos estéticos del vasconcelismo lleno de tonos rojos y voces altas.

La burocracia cultural del cardenismo privilegió la danza que lograría dar movimiento al nuevo modelo de nación, donde se reflejarían lo social y lo moderno. El género masivo fue la danza predilecta de la Revolución, el modelo ideal de sociedad "civil" en la cual convivían en armonía todas las clases sociales. El gigantismo, la masificación, se volvieron una rica elaboración ideológica de la tendencia incorporacionista oficial durante el periodo cardenista. Dos de las características más importantes del nacionalismo en la danza a partir de los años veinte fueron el rescate y la reconstrucción de las raíces indígenas y folklóricas para la creación de una escuela de danza mexicana⁵⁵. La otra, fue la participación masiva del pueblo en grandes espectáculos al aire libre. Es en esta última manifestación donde se encierra todo un simbolismo ideológico relacionado primero con la visión del Estadio Nacional, la Revolución y la nación. En otra variación, acabó exaltándose el poder del Estado.

El ballet masivo, desde finales de los veinte hasta finales de los treinta, llegó a ser una de las expresiones más destacadas del nacionalismo cultural

posrevolucionario y ha sido tradicionalmente asociado con el estallido revolucionario. Pero se lo asocia en particular con los años del periodo cardenista cuando la actividad obrera era muy agitada. En la conyuntura social y política particular del cardenismo, el ballet masivo fue utilizado por el estado mexicano y las diferentes asociaciones obreras como un instrumento eficaz de difusión, apoyo y movilización. Existe en este sentido, cierto parentesco entre el baile masivo y el incipiente teatro obrero que se desarrolló en México en el seno de las asociaciones mutualistas en el siglo pasado. Estas asociaciones obreras en el porfiriato y luego en el cardenismo utilizaron los teatros para sus reuniones sociales en las que se daban discursos, tocaba música, leía poesía y bailaba (Bryan 184-185). Al igual que el teatro obrero que proclama desterrar vicios y "reeducar" a la gente, el género masivo contribuyó a dar contenido dinámico a la propaganda oficial que prometía la construcción de una democracia de trabajadores.

Por su dinamismo y el espacio cubierto, el genero masivo inspiraba a la acción y tenía, como la pintura mural, la elocuencia de una arenga de alto tono, inteligible, abierta a todos, agresiva y sugeridora. Este tipo de danza encontró su fórmula idónea y quizás más original en el periodo vasconcelista, grandilocuente y popular a la altura de la Revolución y de sus impulsos. El rechazo de la primera generación de intelectuales nacionalistas hacia la danza de salón, un arte que Vasconcelos en 1924 tachó de "arte burgués", "mediocre" y "servil" (Fell, José Vasconcelos 418). fue determinante para la creación de grandes espectáculos y para los cuales Vasconcelos creó un Departamento de Cultura Estética. El arte mural y en grado menor el espectáculo masivo llenaron las aspiraciones de aquel

primer mesianismo. En la pintura como en la danza, el propósito de Vasconcelos fue redimir, no en el sentido “biológico” y “terrenal” que se le daría después al arte sino espiritual: es decir, crear para los muchos “con el propósito de elevarlos” (418). Siguiendo el modelo de Isadora Duncan sobre las virtudes eugenésicas de la estatuaria grecorromana, se percató de la capacidad redentora de la danza. La danza tuvo para el filósofo del “eros” platónico un propósito sagrado que debía librar al hombre “de la dinámica de la tierra” [...] a fin de instalarlo en “la dinámica de la vida que es la antesala de la dinámica del alma” (“Danza” 1.19).

Era significativo que para la generación de Vasconcelos cultura fuera sinónimo de espíritu y civilización de cuerpo: la civilización era “cosa del cuerpo y de su poder sobre las cosas”, la cultura, “concreción y eclosión del alma en su despliegue hacia lo absoluto” (Bolivarismo 2.1354)⁵⁶. Esto explica que en 1920, Vasconcelos lanzara al baile, lo mismo que a la música con Manuel M. Ponce y que a la pintura con Diego Rivera, a una tarea pedagógica y estética de “regeneración” nacional en la cual el pintor, el músico o la bailarina fueran capaces de transmitir no tanto la épica de una Revolución popular como expresar y enseñar cierto “misticismo auditivo y visual” (Monismo 4.11). La brecha entre cuerpo y espíritu continuó abriéndose en los años siguientes a través de dos visiones opuestas del arte pero en “cierta” relación de complementariedad en los primeros años del periodo vasconcelista. La escisión de Vasconcelos con los muralistas en 1924 ilustra el inicio de una polarización en la cultura. Diego Rivera con el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores pidió “producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público; [...] materializar un arte valioso

para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual; producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella" (Orozco, Autobiografía 66-67).

La generación que siguió a la de Vasconcelos, más terrenal y menos "estética", no siempre compartió el horror a la guerra del antiguo secretario ni su disgusto por los "ritmos preestéticos" de la raza. A diferencia de Vasconcelos, Nellie Campobello no aspiró "a educar el alma". Un nacionalismo más vinculado a la tierra y a la Revolución que a los padres de Grecia o a la India de Tagore, la orientó muy pronto hacia el cultivo de una danza celosamente mexicana. El amor a la patria chica y la devoción a la Revolución fueron los límites, para algunos estrechos, de su horizonte nacional y espiritual. Hubo por lo tanto "afinidades" y vínculos, quizás más sentimentales que políticos, otros oportunos, con la generación siguiente. Estos vínculos contaron en el inicio de la pugna burocrática al marcar simpatías y obligar filiaciones. Perfilados los rasgos, muy acusados en el periodo cardenista, la coreógrafa fue llamada a condensar en la danza las luchas y las aspiraciones de las masas y a participar en la creación de producciones masivas inspiradas de marchas militares y danzas populares como La marcha de Zacatecas, La Valentina, La Adelita y La Cucaracha, terreno fértil, luego hartamente transitado por "la familia revolucionaria".

Se entiende que el ballet masivo haya sido la danza predilecta de Nellie Campobello. Su poesía "Estadios" es el único testimonio de una experiencia sacudidora en los estadios de la nación y del impulso dado a la danza masiva en estos años. El "ballet" masivo fue una experiencia colectiva impactante para sus participantes y, en sus inicios, una de las manifestaciones más espontáneas del

nacionalismo posrevolucionario. Siguiendo el ejemplo del muralismo el contenido de la forma era la forma misma: grandes frescos hechos de movimiento, de círculos y de pasos espontáneos. Este tipo de danza constituyó para sus creadores, la oportunidad única de manifestar mensajes y de proyectar un fuerte aura de mexicanidad. Era danza multidinaria que por excelencia rompió con todas las barreras, en particular la entre el espectador y el actor. El ballet masivo, que de ballet muy poco tenía, quería ser espejo y modelo de la nueva sociedad, descentralizador y plural, afín al espíritu democrático de las primeras tandas donde empezó a disolverse la antigua división entre lo culto y lo popular⁵⁷. De su experiencia en los estadios, Nellie Campobello recordó sobre todo el aspecto colectivo del baile masivo: "Torrentes de alma, cientos y miles" que la absorbieron y participaron con ella en un baile colectivo⁵⁸. Su vitalidad y su originalidad, todavía vividas en los cambios sociales de los años treinta, dramatizó la visión de Vasconcelos de una fusión entre las masas y la nación. En la danza, Nellie Campobello fue quien mejor encarnó la "llama roja de la rebeldía" (Segura, "Charla" 17).

Uno de los ballets masivos más notados de la época posrevolucionaria fue el 30-30, estrenado el 20 de noviembre de 1931 en el Estadio Nacional para conmemorar la Revolución mexicana⁵⁹. Nellie Lo concibió con otros artistas y lo bailó en medio de cientos de participantes. El 30-30 era un híbrido de música, de danza y de teatro en el cual dominó el impulso multidinario de los treinta y su espíritu didáctico. 30-30, en alusión a las armas de los villistas, era un canto alegórico a la Revolución, "una marcha guerrera" ("Estadios") simbólica, hecha de

tres grandes cuadros revolucionarios: "Revolución", "Siembra" y "Liberación". Obra monumental, con trasfondo eufórico de ánimo populista y de fe desbordada en el futuro, se asemejó en fuerza y grandeza al arte mural de un Orozco, de un Rivera o de un Siqueiros. En los años treinta el color rojo era de rigor, la emoción vital, la técnica aleatoria:

Todo era rojo:
 las antorchas y los arcos,
 rojo nuestro atavío,
 nuestra sangre, nuestras manos,
 los relámpagos del cielo
 y la procesión de flores,
 lazo de nuestros cabellos ("Estadios", Abra en la roca).

La danza, recuerda Felipe Segura, debía sentirse con todo el cuerpo y traducirse en algo "grandioso, fuerte e impactante", "irracional" ("Gloria" 8). Las fotos de la época representan a Nellie Campobello rodeada de soldados, "obreros" y "campesinos", sencillamente vestida, con túnica roja y falda, sin ropa ajustada, tal como lo fuera una soldadera, erguida, la mirada estática, el gesto amplio, el pisar rítmico y seguro, su cuerpo rodeado y soportado por el cuerpo colectivo de la nación, sus manos enlazadas en un ademán de comunión fraternal, "tratando de levantar a las caídas que se resisten, temen y acaban por quedar en pie" ("Revolución", 30-30). Sin la Revolución Nellie Campobello no se habría expresado, asimismo sin el ballet masivo "la Revolución no habría sido lo que fue"⁶⁰.

Encontramos en la poesía sobre la danza del Estadio una perspectiva de la Revolución todavía entusiasta y conmovida que Nellie Campobello expresó con el

candor y la frescura de la espontaneidad. Esta espontaneidad se pierde cuando el Estado le imprime un "marxismo" populista y vago, más demagógico que real. Para los partidarios de un "académico nacionalismo ideológico", a la danza debía moverla una idea doctrinaria. Nuevamente, nos encontramos con el deseo de forjar una ética cada vez más cerrada a través de normas y códigos poco flexibles en un campo que mostró creciente dependencia y subordinación hacia las instituciones culturales y por lo tanto hacia el Estado. La danza, difícilmente pudo escapar del engranaje burocrático y canonizador. Para 1937 el 30-30 pertenecía ya con el Estadio Nacional y los corridos de la Revolución a la iconografía oficial de los símbolos consagrados del Poder Político.

En el cardenismo, el ballet de masas se volvió esencialmente arte de propaganda. El movimiento tenía ahora su justificación perfecta en la ideología del ballet que lo animaba. Su amplitud, el espacio cubierto, la reunión de grandes masas anónimas constituyeron su principal atractivo. El Estado, a través del ballet masivo tenía la oportunidad única de reflejar un cuerpo social cohesivo y disciplinado, de agrupar a todos y de movilizar a las masas. Uno de los efectos de esa movilización a gran escala fue la masificación de la danza; llegaron así a participar en el ballet 30-30, 400 mujeres de rojo, 200 sembradores, 200 campesinos y 200 obreros (Tortajada 100-107) logrando dar la visión utópica de una humanidad ígnea en marcha, un "frente único" en defensa de su clase contra la explotación. En la última fase del ballet, bajo el título de "Liberación", Obreros y campesinos aparecen "mantenidos por la flama revolucionaria":

[...]que llega al campo con ellos y los dejara transitoriamente para volver cuando con su conciencia de clase vayan de nuevo a la lucha para la última liberación. Lo que fue energía en la guerra es ahora tesón en el trabajo. En el fondo quedan grandes círculos que semejan las ruedas de una máquina y mujeres con ganderas van simulando los movimientos de una polea. Al centro las sembradoras forman un cuadro y dentro de él una HOZ formada por campesinos y un MARTILLO por obreros. Las campesinas cantan desgranando maíz a los acordes de su himno de libertad (Archivo Nellie Campobello)⁶¹.

Las coreografías del periodo cardenista están permeadas de una gruesa capa de ideología "sovietizada" como lo indican las líneas arriba citadas extraídas de un 30-30 del año de 1936. Entre las coreografías más conocidas de Nellie Campobello de esa época figuran Bandera (1937), Columnas (1937), Clarín (1935), Barricada, (1935), Simiente (1935) y Tierra (1936), seis obras que expresaron muy claramente el arte promovido por el régimen y la ideología de la época. Barricada (1935), con libreto de José Muñoz Cota, fue quizás, el más representativo de una época altisonante y de cierto "caos" pedagógico en el cual había caído la danza. La coreografía de Nellie Campobello, ancilar del argumento y por lo tanto fuertemente orientada por éste, se inspiraba en la nueva danza rusa, en sus masas corales y su dinamismo, expresado a través de ritmos sincopados y de un eclecticismo peripatético, tomado de técnicas circenses, gimnásticas y teatrales. Métodos rítmicos como el de Dalcroze⁶², hicieron a numerosos adeptos en la burocracia cardenista, seducida por la idea de crear en el "pueblo" un sentimiento colectivo de disciplina y de fomentar una danza capaz de "regenerar" el tejido social de la nación. Educar el cuerpo nacional, prepararlo para la modernidad había sido, desde la época de Vasconcelos, uno de los "leit motiv" de los gobiernos nacionales. Huelga decir que el estilo acrobático, más cerca de la cultura física que

de la danza, reforzaba la acción persuasiva dentro de la ideología del ballet de masas. Hubo sin duda innovaciones atrevidas, deseo de renovación, pero casi siempre supeditado al "compromiso" y a una estética cerrada que amenazaba caer "en automatismos deshumanizadores" (Mendoza 139)⁶³ y, como parece haberse percatado Carlos Mérida, convertir la danza en "una pantomina bailable", monótona y aburrida.

Si bien existió desde el principio una estrecha vinculación entre el proyecto político del Estado y la danza, al cual sirvió de instrumento, no se debe por lo tanto descartar los hallazgos de la danza nacionalista. La danza del Estadio fue una de las conquistas genuinas de la Revolución. Evocó en sus participantes y sus espectadores fuertes sentimientos ligados a la idea de Revolución y de libertad y llenó por un momento sus anhelos de participación y de justicia social. El ballet masivo simbolizó un nuevo espacio político en el cual todos y todas iban a poder participar⁶⁴: participación en los asuntos públicos con la admisión posible de la mujer en el dominio público, comienzo de autonomía y de liberación femeninas.

La Revolución abría nuevas puertas para la mujer; de la lucha armada surgieron mujeres combativas con otras metas que el matrimonio, las tareas hogareñas o la maternidad. Apoyadas en su participación igualitaria en la Revolución, demandaron igualdad de oportunidades y mayor participación⁶⁵. El punto de encuentro entre danza y revolución sin duda constituye un desafío interesante a la idea del "locus" y con ella a la de mujer. En una reflexión acerca de la mujer relacionada a la danza --tomada aquí en un sentido metafórico de disturbio y de desplazamiento y luego de revolución-- Jacques Derrida delineó la

posibilidad de una nueva topografía para la mujer, ajena a la visión tradicional del "ángel en la casa": "The most innocent of dance would thwart the "assignment a résidence", escape those residences under surveillance; the dance changes place and above all changes places. In its wake they can no longer be recognized" ("Choreographies" 69).

La danza del Estadio ofrece la metáfora de un interesante desplazamiento (68) encarna en la visión del ballet masivo, descentralizado, polisexual, sin "assignment a résidence". También está ligada a la idea de revolución, de libertad y de autonomía en una cultura dispuesta a "concederle" al otro un nuevo lugar, otro espacio. Para las mujeres que quisieron "derribar cerros" ("Mi pobre grandeza", Yo, por Francisca (1931), cuyas vidas se vieron atravesadas por la Revolución y una cultura que logró aglutinar a una fuerte participación femenina, existió la misma posibilidad. Sin embargo la condición de "ciudadana de primera", una seria turbulencia para el patriarcado, y que Nellie Campobello describió como una "invasión" en la poesía ("Estadios") no le fue concedida a la mujer sino dentro de ciertos límites y siempre bajo vigilancia. La frustración de aquellos antiguos "anhelos" se manifiesta en la repetición de una danza estancada en los sempiternos aniversarios y homenajes y que llevaron a Nellie Campobello en preguntarse por qué tuvo que bailar "en estos estadios enormes" donde se sofoca el aliento: Era la Patria; ella lo quería así (Mis libros 31).

Le dolió la falsificación del impulso, su abandono y agotamiento en "el mapa infernal de la nación" (31). Lamentó el conformismo exigido por la Nación, la abdicación de la personalidad ante los señores presidentes. Al igual que las

masas movilizadas por el Estado, se encontró con que el Estado se la había realmente engullido y lo que antes había sido una lucha reivindicativa como acción libre en el espacio despejado del Estadio Nacional, ahora se convertía en acción prescrita dentro de un campo limitado en el corazón mismo del Estado. Encontramos allí el mismo molde corporativista impuesto por el Estado. La anonimía es uno de los efectos visibles de una sociedad de masas. El individuo, subraya Rafael Segovia, deja de tener valor, en sí no es nada; todo se lo debe a su organización:

L'anomie est un des premiers effets visibles: la société de masse est une société atomisée, où les individus sont liés entre eux par des symboles extérieurs et lointains, à travers des organisations sociales secondaires (l'usine, et non l'atelier, le parti, le syndicat et, en dernière instance, la nation). Les symboles utilisés par des organisations secondaires sont généralisateurs et globaux car ils doivent couvrir une gamme de groupes socio-économiques variés et, souvent, opposés et antagoniques. Le groupe le plus vaste est, évidemment la nation (21).

La anonimía, la atomización de la sociedad, la primacia del Estado sobre la familia, el individuo y los grupos, al final convierten la organización dependiente en una prisión como se convirtió en una prisión la experiencia del Estadio, impuesta y burocratizada. Como resultado, la danza empezó a perder personalidad, autonomía y espacio.

Una solución a la falta de autonomía podría hallarse en la iniciativa privada, el mecenazgo, casi inexistente en México. Por eso había debido ser el Estado quien financiara la danza. Sin embargo, a finales de los años treinta, Nellie Campobello tuvo la oportunidad de "independizarse" y de montar la primera

compañía de ballet en México organizada por mexicanos. Martín Luis Guzmán representó esa oportunidad. Al igual que José Vasconcelos, el mecenazgo cultural de Martín Luis Guzmán estaba alentado por el espíritu civilizador de un Rodó y por la preocupación de la Historia de Justo Sierra. Concientizar al pueblo era la función principal del educador. Esta fue la función que desempeñó en la cultura nacional, en la danza como en las letras. Su presencia en la danza, por razones que nos proponemos estudiar ahora, tendría un efecto retroactivo al restaurarse una visión fosilizada en el pasado.

Esa visión estancada se mantenía viva en un grupo ecléctico de hombres que, por razones ideológicas o económicas, no habían tenido o habían dejado de tener acceso al poder, los cuales manifestaron su resentimiento y descontento hacia el gobierno cardenista. Se incriminaban el cardenismo, los "estragos" de una política nacionalista a ultranzas en la vida social, política y cultural del país. En el cardenismo, la Revolución había alcanzado, desde el punto de vista de realización de un programa inspirado en viejos ideales de justicia social que se remontaban a 1917, un momento culminante. Sin embargo, las reformas económicas, el impulso a grandes grupos de obreros y campesinos, el desplazamiento de los callistas y la muy controvertida educación "socialista" contribuyeron a lastimar una serie de elementos heterogéneos, y poderosos intereses creados. "El latifundista, observa Luis Medina, el empresario, el hombre medio de acentuado catolicismo, todos acudieron a combatir la nueva orientación, escudándose en el liberalismo económico, la teoría clásica de la democracia y en el individualismo a ultranza" (13).

En la cultura, la vertiente de este "individualismo a ultranza" se encontraba en un regreso al "distingo" intelectual y a la forma. En grupos como el de los Contemporáneos, el distingo se había traducido por una concepción estética centrada en la forma. Esa prioridad dada a la forma, no al fondo, restableció un marco de producción cultural interrumpido en el periodo anterior. Sus efectos van a ser un distanciamiento progresivo con el movimiento revolucionario y la repudiación de una cultura "local" y estéticamente "pobre". En el sexenio siguiente, con Ávila Camacho, la cultura oficial sintetizaría la nueva actitud requerida: una "disposición" al cambio y una "sensibilidad más educada", ambas necesarias para aquilatar el valor de un intelectual y de su obra. Esto, como veremos ahora, además de constituir la reinserción política, estética o ideológica de un grupo que en la década anterior no había podido afianzarse en el poder contribuyó a una nueva reconfiguración del arte. Nos proponemos estudiar sus efectos en la danza.

Parte III: Entre bailes y princesas. Los años cuarenta.

III.1. El Ballet de la Ciudad de México: alianzas explosivas

Pero pálidas después,
pidieron perdón
por su audacia
("Mi pobre grandeza",
Yo, por Francisca).

En el capítulo anterior hemos visto que las circunstancias políticas y sociales en el periodo cardenista pidieron el compromiso con las mayorías. Si bien existió la voluntad de que las masas salieran privilegiadas, la justicia social se aplicó en nombre de "los intereses generales", "que sólo el Estado encarnaba y que inopidamente venían a favorecer por completo a los empresarios [...]" (Córdova, La ideología 195). Esa ambivalente filosofía, propia de los populismos nacionales y reflejada en la política de masas del cardenismo, aseguró para México un continuo proceso de desarrollo industrial en el cual el país se había encaminado desde el gobierno de Álvaro Obregón y que continuó sin interrupción en los años siguientes. Arnaldo Córdova resume la situación en los términos siguientes:

Al terminar el periodo cardenista, el Estado era un potente sistema económico puesto al servicio del desarrollo capitalista de México con la empresa privada como la base de ese desarrollo y con el Estado desbrozándole el camino e interviniendo oportunamente para corregir sus desviaciones (190).

Sin embargo, México se encontraba en una difícil conyuntura interna. Esta, como hemos dicho, se manifestó en la división de la sociedad y en la formación de dos grupos políticos, “uno interesado en mantener lo ganado hasta entonces y otro dispuesto a cambiarlo” (Medina, Historia 18.42). La división adquirió un matiz ideológico muy pronunciado y violento en ciertas organizaciones opuestas al régimen como la Unión Nacional Sinarquista que sostenía ideas fascistas. La izquierda, por otra parte, se encontraba en un dilema: “Sabía que si apoyaba el continuismo cardenista, si procuraba llevar adelante las reformas sociales inauguradas por Cárdenas, la división interna sería irreparable” (46). Ante el peligro de una guerra civil, que podría precipitar una intervención norteamericana, la izquierda del movimiento oficial, siempre “con Vicente Lombardo Toledano a la cabeza, decidió emprender el camino de la conciliación” (46). Confrontado con una situación interior sumamente volátil, y de la cual existían signos muy visibles⁶⁶, Cárdenas decidió aflojar las riendas en nombre de los “intereses generales”: “Las agitaciones se paralizaron, se impuso un alto a la movilización de las masas, empezó un periodo de normalización [...]” (Córdova 194-195). Para algunos, la “normalización” se tradujo por una profunda crisis moral.

Las circunstancias imponían una “razón política”, que al ser aceptada por la izquierda como por la derecha, sentó las bases para un importante cambio en la historia política y cultural de México. El cambio veía las metas de la Revolución agotarse y con ellas la capacidad creadora de sus participantes. La política de “conciliación”, el paso de la “lucha de clases” a la “justicia social” tendrían

profundos efectos en la cultura y en la danza. Nos proponemos ahora ver por qué y cómo.

A finales de los treinta, la perspectiva cultural para la danza era todavía la misma que antes, hacer de la danza un arma de lucha. Sin embargo, allí también, había señal de desunión. Entre 1934 y 1940 empezó a surgir en México una danza con lenguaje propio y técnicas modernas que hablaba de la vida contemporánea. En 1939, ese lenguaje moderno, experimental, cautivó a una parte importante de la vanguardia y a una burocracia cultural más receptiva al "universalismo". Según esto, La coronela (1940), una obra de Waldeen, bailarina norteamericana llegada a México en 1934, "especie de encarnación del espíritu revolucionario" (Perucho, La danza) "abría las posibilidades reales de la creación y recreación de la cultura popular" (Tortajada 117) en la danza mexicana. ¿Por qué, de repente, Nellie Campobello, quien poco antes había encarnado "el espíritu revolucionario", no Waldeen, entró en conflicto con el ala radical de la intelectualidad mexicana asistida en su proyecto por las autoridades culturales?

La respuesta se hallaba en una danza de signo ideológico contrario al que había caracterizado los ballets masivos de Nellie Campobello y que en ciertos círculos intelectuales fue interpretado como una regresión de su danza, una concesión a la "reacción" y por lo tanto una traición⁶⁷. Estos alegatos de "traición" aparecen en varios poemas de Nellie Campobello bajo la tradicional dicotomía mar-viento. Constituyen con la narrativa, el único testimonio simbólico de una búsqueda angustiada de la fidelidad en un momento de cambios y de

transacciones en la cultura y en la vida de la coreógrafa. Regresaremos a esto más adelante.

La danza académica, vía en la cual se había dirigido Nellie Campobello desde su nombramiento al puesto de directora de la Escuela de Danza en 1937, luego Escuela de Danza Nacional, por una asociación ideológica evidente que asimilaba la danza clásica a un discurso conservador tradicionalmente antinorteamericano --lo cual era cierto-- siempre había sido considerada "limitada para crear la danza mexicana y expresar la realidad nacional" (Tortajada 121). En 1940, a raíz de conflictos entre Celestino Gorostiza, jefe de Bellas Artes entre 1937 y 1940 y Nellie Campobello, se presentó muy claramente la cuestión de saber qué debía efectivamente entenderse por ballet mexicano: ¿una renovación estética a partir del aprovechamiento de la riqueza tradicional autóctona en la danza clásica hacia la cual apuntaban Nellie Campobello y la Escuela Nacional de Danza o una más radical, vanguardista y politizada con la aplicación de una técnica importada? En otras palabras ¿quién encabezaría y orientaría el proceso de transformación que se deseaba para la danza a partir de 1940?

La pregunta, formulada por José Barros Sierra el 15 de noviembre de 1940 desde la Revista Romance, dirigida por Martín Luis Guzmán⁶⁸, dejó de tener relevancia a partir de diciembre, mes en el cual se dio por terminado el gobierno de Cárdenas así como dejaron de tener relevancia las propuestas culturales definidas antes por la Revolución y el cardenismo. Problemas formales pasaron a ocupar el primer plano de las discusiones. Luis Villoro resume el cambio sutil de la manera siguiente: "En la etapa anterior, se proponía la inteligencia la liberación

de los elementos extraños de nuestra cultura y política, ahora buscará la liberación de nosotros mismos" (249).

En "la etapa anterior", el arte debía cumplir con un fin práctico y social, tener contacto con la vida "exterior", es decir con las masas. Por razones que determinaron la Revolución en 1910, que parecían obvias en los años veinte y en los treinta pero dejaron de serlo después, la liberación, antes de pasar por uno mismo debía empezar por la del otro. La "liberalización de uno mismo" a la cual se refiere Villoro, llevó a una revalorización importante de la cultura empezando por la literatura. Se le reprochó a la literatura su carácter "anecdótico" y "provincial", la ausencia de "mensaje profundo" (Abreu Gómez, "La tragedia"), se lamentó "la casi insuperable dificultad de asociar en una sola entidad intelectual y sensitiva, al escritor de calidad y al revolucionario de conciencia" (Martínez, "Rafael F. Muñoz" 8)⁶⁹. Este distanciamiento con el movimiento revolucionario, su cultura y varios de sus intelectuales, degeneró en la censura sistemática. Las consecuencias de esta censura fueron fatales, disiparon la imagen al provocar en ciertos intelectuales el silencio y para algunos su retiro definitivo del mundo de las letras.

El primer paso hacia la "normalización" pasaba por una etapa de conciliación entre fuerzas sociales, pero, casi siempre, en detrimento de la militancia y la combatividad. En lo exterior, una situación de emergencia internacional en 1940 propició un discurso patriótico y de unidad nacional con el fin de combatir ahora al fascismo. En lo profundo, la consolidación de "la familia revolucionaria" durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)

dependería sobre todo de una serie de reformas y de medidas destinadas a disminuir las reivindicaciones obreras, la militancia sindical en beneficio de una burguesía nacional cuyo destino era ya definitivamente ligado al del Estado. La unión de poderosos intereses procuraría evitar el tipo de militancia que había caracterizado la época anterior y así mitigar una mística que, según Adalbert Dessau, había inspirado a varias generaciones (La Novela 58). La ideología de la "prudencia" y de "la concordia" acabó por diluir la facundia de la cultura anterior. La verdadera cultura era la que fomentaría la unidad, formaría la nacionalidad y rechazaría cualquier ideología. La danza, campo donde había más componendas y transacciones, debía procurar reflejar la nueva "armonía social", ilusoria pero eficaz mientras diera una imagen lo suficientemente "entretenedora" y "ornamentada" de la nación. Entre 1940 y 1947, la danza académica se volvió esta "realidad brillante".

En 1940 la propuesta de la Escuela Nacional de Danza, y de Nellie Campobello, su directora, reflejaba muy claramente las nuevas aspiraciones nacionales. El regreso a una tradición estética pero dentro de una corriente nacionalista diluida expresaba las nuevas aspiraciones del gobierno: entre otros, aprovechar y encauzar la "emotividad artística del pueblo mexicano", conservar "la pureza y vigor del temperamento, características e ideales auténticamente mexicanos, sin que por ello se disocie del arte y de la cultura universal", "inculcar el sentimiento de unión nacional" (58).

El departamento de Educación Estética volvió a recibir toda la atención de la burocracia cultural⁷⁰ que, haciendo arma de solidaridad, adoptó la posición

oficial. En el nuevo sexenio, el arte sería factor de tolerancia humana, no de desunión. Así lo había expresado Vasconcelos, así lo volvía a decir su discípulo Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública en 1943, en un proyecto ahora estancado en una prosa burocrática y autosatisfecha:

[el hombre] iluminado el horizonte de su conciencia, siente robustecidos los lazos de su solidaridad con todos los hombres y ahoga en sí mismo esa actitud que juzgamos tan conveniente: la adhesión a lo universal. [...] [El arte] consolida y afina las mejores cualidades del alma y crea un espíritu de armonía que en lo social, acrisola la tolerancia y compensa las limitaciones originadas por la especialización de las técnicas ("Educación" 37-40)⁷¹.

Las reconsideraciones de Torres Bodet trazaron una última distinción entre una época y otra en los términos de una vieja polémica que dibujó una línea rígida entre arte e ideología, pasado y futuro. La tradición, para Torres Bodet, del antiguo grupo de los Contemporáneos, debía desvincularse de un nacionalismo estrecho, intolerante y por lo tanto "feo" y antihumanista, revincularse al universalismo mediante una reflexión estética. Al lado de la tesis universalista propugnada por Jaime Torres Bodet y los intelectuales de similar sensibilidad estética, convivieron otros proyectos que no siempre compartieron las categorías universales del secretario. La compañía de ballet clásico, formada en 1942 por Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán, sin duda más cercana del humanismo de Torres Bodet que del realismo social anterior, era sin embargo otra alternativa que no representaba ni un adelanto ni una liberalización sino la restauración de un antiguo orden.

Martín Luis Guzmán era la persona ideal, uno de los pocos capaces de impulsar la cultura y la danza hacia "una meta superior". El intelectual era ya considerado un viejo mecenas de la cultura, entregado a la formación de "la nacionalidad de tipo superior", y, como José Vasconcelos, un prestigioso patriarca de la cultura criolla en México barrido por la Revolución al volverse el Estado revolucionario el nuevo y único patrocinador cultural. Sin embargo a su llegada de España en 1936, donde un largo exilio lo había mantenido alejado de la patria, el intelectual reanudó con la fructífera labor editorial y periodística empezada en los albores de la Revolución. A su lado, Nellie Campobello logró negociar su "autonomía" dentro de Bellas Artes. Guzmán mantenía entonces estrechas relaciones con las instituciones culturales gubernamentales. Antiguo miembro del Ateneo, escritor y autor de numerosos ensayos de "caracterología mexicana", hombre de letras, propietario de revistas y de casas editoriales, no tuvo que disciplinarse a las instituciones culturales gubernamentales por ser, según Gabriel Zaid, "uno de los hombres más vendidos de México". Para Nellie Campobello, "privilegiada entre las privilegiadas", una alianza con un "maestro verdadero de jóvenes" (Mis libros 42), permitiría la realización de un antiguo sueño: la creación de la primera compañía profesional de ballet clásico organizada en México por "artistas netamente mexicanos" (Tiempo, 12 de diciembre de 1959). La empresa se concretizó cuando Martín Luis Guzmán consiguió el apoyo oficial y los créditos necesarios para la formación de la compañía⁷². Pidió a Benito Coquet, director general de Educación Estética, que le diera un subsidio de \$ 5,000.00 pesos en una apuesta que ambos hicieron.

Bajo estos buenos auspicios, el Ballet de la Ciudad de México fue consagrado en el Palacio de Bellas Artes el 27 de junio de 1943. Lo formó un quatuor prestigioso: Martín Luis Guzmán en la presidencia, Nellie Campobello de directora general, tesorera del consejo directivo y coreógrafa, Gloria Campobello de secretaria y "prima ballerina", y el pintor José Clemente Orozco, vocal imprescindible para el éxito de la empresa. Según Salvador Novo, testigo de la época y de sus adelantos, una concurrencia nutrida e ilustre aseguró el éxito clamoroso de la compañía⁷³. Sin embargo, este principio de "autonomía" para Nellie Campobello y "su" compañía se vio fuertemente comprometido por la presencia de una tradición con la cual tuvo que acomodarse. Esta tradición se enraizaba en el Ateneo, en lecturas clásicas y en maestros como Justo Sierra (1848-1912) y Gabino Barreda (1818-1881). Sierra en particular conformó un modelo de patriotismo intelectual ideal para Martín Luis Guzmán; al igual que su antiguo maestro "soñaba con una ciencia nacional, vigorosa y adulta, que con la verdad nos diera la conciencia de la patria y con el saber, la paz, el orden, la armonía" ("Justo Sierra" 1.113).

Antiguo secretario de Instrucción Pública en los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz, fundador de la Universidad Nacional, Sierra, aunque sin duda en menor grado que otros de sus colegas científicos⁷⁴, fue sin embargo espenceriano y porfirista, atacó al liberalismo por utópico, al postular éste la libertad individual en una sociedad que consideraba caótica e ingobernable si no fuera por la acción redentorista de un grupo de hombres escogidos para guiar al país. Para esa generación y sus discípulos, el primer requisito fue siempre "la disciplina social"

sin la cual no habría libertad posible. En la cultura, en la danza, Martín Luis Guzmán se propuso renovar el ambiente espiritual de México, muy "rebajado" por la influencia de una cultura "sin cuerpo", irracional e irreflexiva. La idea no era nueva. Sus raíces se encontraban en una larga tradición paternalista que veía en los pueblos un cuerpo "bárbaro", y que sólo un espíritu cristiano podría redimir. En México, después de la Revolución, esta tradición fue continuada por varios discípulos del Ateneo. Samuel Ramos, en particular, hizo en su libro El perfil del hombre y la cultura en México (1934) un llamado al retorno al humanismo ateneísta. No es sorprendente que el libro mostrara cierto desafecto y hasta desprecio hacia el tipo de cultura y de intelectual que para entonces dominaban en México en la década de los treinta. Se recordará que su publicación coincidió con la llegada de Cárdenas en el poder y con el clima de agitación social creado alrededor de la educación socialista. La postura criolla y humanista de Ramos era la que había postulado antes el Ateneo. La tesis de Ramos consistió en declarar que "la civilización moderna" había empujado al hombre "hacia abajo", "hacia un nivel de infrahumanidad" (18), que sólo un nuevo humanismo podría erradicar. Este discurso retomaba punto por punto los argumentos y las estructuras arquetípicas del liberalismo romántico en América; una tenía que ver con el cuerpo humano, otra con el crecimiento infantil. Esta visión, claramente instrumental, se conformaba en una visión del mundo en que la satisfacción, el mantenimiento y el desarrollo social de acuerdo con un cierto liderato de clase tuviera "status de naturalidad, normalidad y logicidad irremplazables e intranferibles" (Vidal 19). El liderato ejercido por Martín Luis Guzmán, en la danza

y en las letras, seguiría ejerciéndose a la luz de esta visión: México era el cuerpo juvenil e irracional que debía ser guiado por una minoría educada; y “sólo cuando a la comunidad le sea accesible la ilustración media, fluirá por todas sus partes el alma de la minoría culta, y la moverá como el sistema nervioso mueve los miembros de un organismo” (El perfil 81).

Lo dicho revela una actitud elitista y paternalista. Esta se reforzó al desempeñar las masas y el Estado un papel cada vez más importante en la vida política y cultural del país. En una sociedad donde las masas, consideradas en términos de “impulsos primarios y elementales” (84), habían sido colocadas en la delantera de la vida pública, el instinto, lo “biológico” habrían prevalecido sobre el espíritu y las humanidades. En 1934, cuando se publica El perfil del hombre, la burguesía y numerosos intelectuales, entre ellos Samuel Ramos, vieron con preocupación intensificarse la lucha sindical. El cuerpo, Calibán, parecía dominar y la consecuencia directa era una cultura sumida en la pasión y la anarquía. Esta visión derivaba en obvia censura contra el tipo de intelectual, nacionalista y politizado, que dominaba el escenario cultural y lo dominaría hasta finales del periodo cardenista. Las razones de esta censura intelectual y social, por parte de quien no iba a recuperar un papel dirigente en la cultura sino hasta finales de los años treinta, se encontraban en los orígenes “provincianos” de los hombres que habían dominado el escenario cultural y político de México durante dos décadas. A su contacto, la cultura nacional había abandonado el cultivo de las humanidades. Toda era incultura, imperfección y producto de una estrecha circunstancialidad que los hacía creer “que lo mexicano era el “color local” (84). El

otro grupo, el de los Contemporáneos, tampoco había demostrado suficiente cordura cultural (98); una cultura "sin raíces" no era la respuesta para México. Era claro que para Ramos --o para Guzmán-- la nacionalidad no se lograría únicamente por el lado "provincial" y "radical" ni únicamente por el "universal". La cultura nacional era asunto demasiado serio para dejarlo en manos de jóvenes "impulsivos" o "torremarfilistas". Esa misión requería experiencia y madurez. El pueblo guiado por sus élites volvería las espaldas a la historia caduca, de sumisión al colonialismo --norteamericano-- y al caudillismo. Para Ramos, la "sustancia" de la cultura todavía se hallaba en el ideal cristiano, humanista y criollo propugando por la generación del Ateneo, a pesar de que fuera "cuantitativamente una minoría" (68):

En esta clase, los conceptos de familia, religión, moral, amor, etc., conservaban el cuño europeo modificado, aun empobrecido si se quiere, pero actuando como realidades vitales, de suerte que es justo considerarlos como una cultura media, asimilada a nuestra ubicación geográfica, que denominaremos "cultura criolla" (68).

El criollismo espiritual, "única tradición de alta cultura" en México y fuente de auténtica nacionalidad (68), tenía sus raíces en un ideal nacional que se había transmitido desde la Colonia hasta la Reforma. Pero esta tradición se había perdido luego al ser abandonada y reemplazada por lo que se consideraba el pragmatismo "vulgar" de un gobierno mestizo sin raíces abocado a un desarrollismo irracional; es decir por un tipo humano moldeado por la realidad capitalista a desprecio de la "civilización superior".

El libro de Ramos apuntaba hacia la posibilidad de recuperar una cultura humanista con raíces ateneistas. El hombre faústico, "educador" y "cura de almas" (113) descrito por Ramos, corresponde al perfil de un José Vasconcelos o de un Martín Luis Guzmán. Para numerosos intelectuales, Vasconcelos seguía siendo punto de referencia importante. Sin lugar a dudas, el Ateneo formó una generación aparte y brillante de pensadores acostumbrados a presentarse como la única "rigurosa" en un país de "improvisados". Elevar el nivel de la cultura mexicana, "reanudar con la tradición" ("Justo Sierra" 1.111), sobre todo después de una revolución que provocaría un profundo hiato en la cultura nacional⁷⁵, fueron los objetivos del nacionalismo guzmaniano. Su intervención en la danza y en las letras se haría sobre las bases de un nacionalismo espiritual poco flexible y conservador, con énfasis obsesivo en el rigor y el método. Samuel Ramos nunca se aleja de este nacionalismo espiritual y "del apuro de afirmarse de la pequeña burguesía creada por la Revolución" (Cardoza y Aragón 427). El intelectual, por superioridad intelectual, procuraría reorientar la pasión "hacia adentro y no hacia afuera", una pasión, observa Ramos, que representa para la vida social "una fuerza negativa y destructora" (121). En Guzmán, como en Vasconcelos, el pensamiento se volvió rígido y cada vez más espenceriano cuando se perdieron las ilusiones de construir un mundo a su imagen. Para esa generación de intelectuales civiles, la Revolución no llenó su promesa. Su decepción y su amargura al no ver realizarse un ideal clasista de sociedad y por lo tanto de no poder llenar aspiraciones personales se manifestaron en el retorno a una tradición mítica y prerevolucionaria, porfiriana para Martín Luis Guzmán o colonial para José

Vasconcelos. El proceso mitológico operó sobre todo en el espacio de los textos pero también a través de distintas empresas culturales destinadas al rescate, a la preservación y a la difusión de una tradición finisecular en el caso de Martín Luis Guzmán. La aparición del Ballet de la Ciudad de México hizo posible recobrarla brevemente.

Martín Luis Guzmán tuvo en la danza una intervención muy directa, artística y organizadora. Privilegió una expresión estética y pulida, fiel al espíritu de un Diaghilev o de un Marius Petipa y quiso realizar en México lo que el Ballet Ruso había logrado en España: vaciar en los moldes del ballet académico “las más intensas expresiones de la vida de un pueblo” (“España” 1.192). México era, según él, “suelo mejor para que el Ballet Ruso dejara allí “retoños y frutos”:

Tiene cuánto necesita para crear un ballet de grandes proporciones: tiene la inagotable mina de los temas; tiene los artistas de la danza; tiene los pintores, y tiene, aunque en menor escala que otros países, los músicos. Sólo parecen faltar la imaginación audaz que sienta juntos estos materiales, y la capacidad técnica de acoplarlos con buen éxito. ¿Habrá quién pueda y se decida? (193).

Martín Luis Guzmán tuvo “la imaginación audaz” y Nellie Campobello, “la capacidad técnica” para que se realizara el “acoplamiento”. Una breve ojeada a los títulos del repertorio de la compañía revela la mutación artística e ideológica de la danza nacional. Los programas de mano incluyeron a clásicos como Las sílfides, La siesta de un fauno, El espectro de la rosa, Vespertina, escenas folklóricas y pintorescas como Fuensanta, Ixtepec, Umbral, Alameda 1900, Feria, Circo Orrín. Los argumentos, con ambiente finisecular como Alameda 1900, Feria, Circo Orrín,

escritos por Martín Luis Guzmán, retrataron los goces de la vida porfiriana y del bajo pueblo mexicano ("Ángel del Campo" 1.195) en base a una reconstrucción mitológica ciega al proceso histórico. Los argumentos eran tomados por lo general de un repertorio clásico con trasfondo espiritual: "un delirio donde el color el dibujo y la música se entrelazan y llevan al límite las combinaciones extremas de lo grotesco y lo fuerte" ("España" 1.192). La danza se llenó de tipos ideales y sentimentales, "diablos cojuelos y polichinelas", "coquetas y catrines, brujos y hechizos"; de estampas coloristas, de amoríos y de intrigas. Al estancarse en una visión nostálgica y pre revolucionaria del pasado, la danza dejó de expresar el cuerpo social para volverse reiteración modernista.

Martín Luis Guzmán fue "clasista" en lo ideológico y también lo fue en sus obras. Tendremos la oportunidad de demostrarlo al estudiar sus novelas en la segunda parte del trabajo. Sus orígenes porfirianos, evocados con nostalgia porfiriana resucitaron al México de la Belle Époque con sus "petimetres" y sus "damiselas", sus payasos, sus charros y sus novias, "enzarzados en ingenuas andanzas amorosas" (*Tiempo*, 1945, 47). Los argumentos tipificaban la lucha bien/mal del drama decimonónico. Como extensión de la dicotomía luz/sombra del ballet romántico se dio cabida a una serie de "tipos" inocentes, unos malignos, otros bienhechores en una lectura conservadora y restauradora del pasado que se hacía a contrapelo de un discurso "moderno" que se quería ahora más "integrador", "democrático", "modernizador" y "cosmopolita". La danza, bajo la dirección de Martín Luis Guzmán claramente reflejaba la pérdida de un antiguo impulso y la imposibilidad de crear nuevos proyectos.

Al subordinarse a la tradición arcádica de un pueblo lleno de “paz y beatitud”, de “ingenuidad sana y modesta” y de “tradición noble y añeja” (“Claridad y tinieblas” 1.122), Nellie Campobello dio señal de similar agotamiento. No era ésta la tradición que había descrito antes en Cartucho en 1931, ni la del ballet masivo. Su “conversión” a formas dancísticas más tradicionales tuvo implicaciones importantes. Controlada y guiada se convirtió en el ente estéticamente “aceptable” soñado por su nuevo director de conciencia. La responsabilidad del argumento, un privilegio por lo general masculino, recayó casi completamente en la persona de Martín Luis Guzmán⁷⁶, el Autor, un patriarca. La noción de autoría, señala Edward Said, encierra casi siempre la de paternidad, “the power to enforce obedience”, “to influence action, “to inspire belief”:

[...] the power of an individual to initiate, institute, establish --in short, to begin; that this power and its product are an increase over what had been there previously; that the individual wielding this power controls its issue and what is derived therefrom; that authority maintains the continuity of its course (Beginnings 83).

Esa definición se aplica a la función desempeñada por Martín Luis Guzmán y a su visión de un mundo en el cual dominaron siempre figuras autoritarias⁷⁷. La presencia del Maestro pudo ser aplastadora tanto que Nellie Campobello se puso a “vestir de oropeles” el mundo muerto de su director y Gloria, para que lo luciera.

A medida que cambiaba la ideología de la danza, se transformaba también la imagen de la mujer. Muy diferente de la bailarina atlética y “masculina” de los treinta, la bailarina guzmaniana, encarnada por Gloria, personificaba ahora una femineidad insinuante, graciosa y pícaro. Lujosa y copiosamente vestida, aparece

en las fotos de la época sostenida por un aparatoso y numeroso cuerpo de baile varonil, en el papel tradicional de "coquette" porfiriana o de campesina humilde. La mujer, inocentada, como la mayoría de los personajes femeninos que pueblan las novelas de Martín Luis Guzmán, habita un espacio estético y por lo tanto mítico. Corresponde a una estética que demanda de la mujer la copia simbólica de una actitud "mexicana", que no fuera la de la soldadera combativa de la inmediata posrevolución, ni la de la "femme fatale" de la nueva modernidad. La ruptura con la imagen de la soldadera al estilo del 30-30 y la antigua concepción revolucionaria de "virilidad" era marcada y definitiva. La danza, y con ella la mujer, regresaron a lo que nunca debería haber dejado de ser: un espectáculo complacido y ensoñador, dirigido al espectador y al hombre.

Bajo la exhortación nacionalista y del respeto a la tradición, la danza difundió una ontología sentimental de un México pre-revolucionario bajo el escudo de la tradición y de la mítica "gracia" popular. Dominó el "color local" en la evocación nostálgica de "cuadros típicos" y de alegres escenas provincianas en un ambiente bonachón, ligeramente modernista. Ixtepec (1945), uno de los pocos ballets que escribió Nellie Campobello para la compañía, proyectó una visión mimética de absoluta estetización a través de la "dulce doncella melancólica" que sufre "por amor" y llora "junto al mar"⁷⁸. Este tipo de danza llenaba las aspiraciones nacionalistas de una generación fatalmente enraizada en el pasado y en el mito. La creación de un ballet nacional con "todo el desbordamiento de color y carácter" del ser mexicano ("España" 1.193) ofrecía pocas oportunidades de conocer a este ser, indio, mujer o proletariado.

Del 30-30 a Ixtepec, Martín Luis Guzmán reorganizaría los espacios perdidos por la "barbarie" revolucionaria o derrotados por los nuevos amos mestizos de México. Este siglo ya no tenía nada que ofrecer a una generación que veía y condenaba en los nuevos tiempos inmoralidad e incultura. Martín Luis Guzmán, en particular, parecía haberse quedado en una etapa histórica anterior a 1910 al ser, también, como José Vasconcelos, expulsado de los proyectos de Nación y de Estado. Claramente la visión ofrecida a través del Ballet de la Ciudad de México iba a contrapelo de otro México posrevolucionario, éste real y visible en la nueva y ostentatoria burguesía que acudía a ver sus representaciones. Martín Luis Guzmán, propietario y promotor del Ballet de la Ciudad de México, y por lo tanto con intereses personales y comerciales en la empresa, necesitó y dependió del público avilacamachista. Esto quizás, reflejaba la situación ambigua de una élite colocada entre una burguesía capitalista e "inculta" a la cual despreciaba y sus aspiraciones de éxito personal y comercial.

Guiada por el conocimiento íntimo y más viable de la cultura y de la política del Maestro, Nellie Campobello dejó atrás una época de "improvisación" y de incertidumbre profesional. Al mismo tiempo se despidió de una parte de sí misma, posiblemente irreconciliable con el aire de conservadurismo que emanaba de la nueva empresa. Con el ballet Obertura Republicana, última concesión a la memoria lejana de la Revolución, y con argumento de Martín Luis Guzmán, se cerró un capítulo importante de la historia de la danza y, quizás, de la Revolución.

La evolución de la danza permite pensar que la cultura se puede constituir, y de hecho, observa Néstor García Canclini se constituye, a partir de "procesos

híbridos" (Culturas 205). Sin embargo, este proceso si resulta beneficioso profesional y comercialmente puede volverse autodestructivo si quien lo sufre no lo asume. El resentimiento, la resignación o una actitud ambivalente son a veces los resultados de cruces culturales que causan verdaderos dilemas de la conciencia. Como veremos, este dilema afloja en el espacio de los textos, en la poesía y en la narrativa de Nellie Campobello. La existencia de un texto, poco conocido, escrito en referencia a la danza en 1940 con su hermana, puso en evidencia los conflictos y los dilemas originados en "la abdicación". Este temor cristalizó en un texto autodefensivo y agresivo en el cual Nellie Campobello expresó su angustia y su resentimiento ante un mundo que se hundía y una situación cultural con la cual no lograba reconciliarse. En el texto que vamos a estudiar en el siguiente capítulo, este resentimiento se manifestó a través de un nacionalismo rígido opuesto a un parentesco patrilineal, mestizo e impuro. Sin embargo, al desplazar al mestizo, Nellie Campobello se hizo "hija adoptiva" de un criollo quien asumió e impuso en la cultura un "nosotros" muy reducido en el cual es dudoso que se haya reconocido. La angustia de la pérdida de la identidad se revela en el regreso a un "nosotros" de referencia indígena pero que no logró disipar la sombra fantasmal del "padre" criollo.

III.2. Ritmos indígenas: una nueva tradición

Si bien no vamos a abordar por ahora la narrativa, es preciso, dentro de la danza, introducir un texto fundamental, escrito por Nellie Campobello y su hermana en 1940. Este texto puso en evidencia la posibilidad ya no tanto de participar en la "reconstrucción nacional" --para entonces se había perdido la mística-- como la de conservar reconocimiento y poder en un campo en creciente disputa. En el capítulo anterior, hemos visto que la danza fue campo disputado por el Estado. Martín Luis Guzmán permitió remediar esto. Sin embargo, este mecenazgo, si logró "liberar" la danza de la tutela oficial, fue una liberación bajo condiciones que al traer prestigio causó extrañeza. Esta experiencia aunada a la de una nueva dependencia hacia un padre prestigioso pero imposible encierra una incertidumbre de identidad que provocó la angustia y respuestas autodefensivas en la "hija".

Ritmos indígenas de México (1940) refleja y anticipa una situación que volveremos a encontrar en la narrativa y en la poesía donde se dio con más claridad y fidelidad el trauma de una identidad naufragada. La práctica de un nacionalismo por vía maternal en Las manos de mamá (1937) o por vía indígena en Ritmos indígenas, le sirvió de refugio a Nellie. El juego de oposiciones entre tradición y modernidad, indio y mestizo en la narrativa manifiesta con claridad un deseo por recuperar las "tradiciones" del pasado con el fin de sustentar, y de ocultar, las del presente amenazadas por los múltiples avances de "lo moderno" y los coloniajes culturales. En este capítulo vamos a ver por qué y cómo Nellie

Campobello reivindicó al indio y desplazó al mestizo con el deseo de sacudirse de tuteladas "impuras" asociadas con lo híbrido y lo impuro. Un primer análisis consistirá en analizar cómo se reestructuran las oposiciones indio/mestizo, popular/moderno en vista de los cambios ocurridos en la danza durante la época de la posrevolución. Luego veremos que las polarizaciones tienden a reflejar una dependencia que al no reconocerse llevó a Nellie Campobello a un racismo idéntico al expresado por Martín Luis Guzmán.

Al finalizar el sexenio cardenista, se planteó nuevamente para varios intelectuales, el problema de la legitimidad que pensaban haber encontrado en la Revolución o en el nacionalismo y para algunos en el Estado cardenista y sus instituciones culturales. En 1934, un nuevo dilema se presentaba para la danza y para Nellie Campobello. La llegada de formas innovadoras, las políticas culturales erráticas, luego la reconfiguración de la cultura en términos estéticos y universales a partir de 1940, más afín al espíritu del nuevo gobierno y de intelectuales deseosos de fomentar el arte no la lucha sindical, hicieron necesaria una mezcla oportuna de tradiciones. Este cruce promovido por Martín Luis Guzmán, un intelectual criollo cuya prestigiosa tradición cultural le daba un ascendiente paterno sobre Nellie Campobello, provocó un conflicto interior cuyas consecuencias, creemos, fueron decisivas para la obra y su creatividad.

El conflicto es particularmente bien definido en el libro Ritmos indígenas, donde "lo indio" aparece como modelo "construido" en oposición a "lo moderno" y a una figura mestiza, fundamentalmente híbrida y por lo tanto impura, asimilada a la nación y a la cultura. La aprehensión de lo indio en el discurso

Campobello reivindicó al indio y desplazó al mestizo con el deseo de sacudirse de tuteladas "impuras" asociadas con lo híbrido y lo impuro. Un primer análisis consistirá en analizar cómo se reestructuran las oposiciones indio/mestizo, popular/moderno en vista de los cambios ocurridos en la danza durante la época de la posrevolución. Luego veremos que las polarizaciones tienden a reflejar una dependencia que al no reconocerse llevó a Nellie Campobello a un racismo idéntico al expresado por Martín Luis Guzmán.

Al finalizar el sexenio cardenista, se planteó nuevamente para varios intelectuales, el problema de la legitimidad que pensaban haber encontrado en la Revolución o en el nacionalismo y para algunos en el Estado cardenista y sus instituciones culturales. En 1934, un nuevo dilema se presentaba para la danza y para Nellie Campobello. La llegada de formas innovadoras, las políticas culturales erráticas, luego la reconfiguración de la cultura en términos estéticos y universales a partir de 1940, más afín al espíritu del nuevo gobierno y de intelectuales deseosos de fomentar el arte no la lucha sindical, hicieron necesaria una mezcla oportuna de tradiciones. Este cruce promovido por Martín Luis Guzmán, un intelectual criollo cuya prestigiosa tradición cultural le daba un ascendiente paterno sobre Nellie Campobello, provocó un conflicto interior cuyas consecuencias, creemos, fueron decisivas para la obra y su creatividad.

El conflicto es particularmente bien definido en el libro Ritmos indígenas, donde "lo indio" aparece como modelo "construido" en oposición a "lo moderno" y a una figura mestiza, fundamentalmente híbrida y por lo tanto impura, asimilada a la nación y a la cultura. La aprehensión de lo indio en el discurso

nacionalista de la posrevolución como tradición inalterable, que se contamina al contacto de lo moderno y de lo híbrido corresponde aquí a una técnica de supervivencia, de autoafirmación y que para Néstor García Canclini constituye una réplica a la primera industrialización de la cultura:

es casi siempre un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva, fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación, custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas (198-199).

Si bien el Estado utilizó el espectáculo masivo como el espejo de un nuevo país que se estaba formando, democrático y unido con sus masas pujantes, privilegió "lo indio" como principio fundador del nacionalismo. Lo indio era lo singular, la marca de una diferencia y también de una nueva "autenticidad" nacional. Después de la Revolución, la visión acerca del indio ya no era la tradicional postura autodenigratoria de una "masa desnuda, miserable, taciturna" (Guzmán, "La inconciencia" 1.12-14). Parte de la política indigenista a partir de los veinte consistió en emular las virtudes de la civilización indígena para su mayor integración nacional. A la vieja fórmula de "incorporar al indio a la civilización mediante su "desindianización" sucedió la de "mexicanización" para fortalecer el espíritu patrio en quien apenas sabía que existía México⁷⁹. Por lo general, la filosofía propugnada por el Estado a través del Instituto Nacional Indigenista fue la del mestizaje⁸⁰. Al instar de Vasconcelos pero quizás más de indigenistas como Manuel Gamio y Lázaro Cárdenas, México sería una sociedad homogénea al reconocerse en la confluencia enriquecedora de dos razas y de dos culturas: la

mestiza y la india. En realidad, apunta Luis Villoro, era el mestizo quien se reconocía a sí mismo a través del indio y no el indio que se reconocía a través del mestizo (Los grandes 181). El indigenismo fue un movimiento de autoafirmación nacional pero del cual no parece haberse beneficiado mucho el indio. Si en su momento, el ideal del "mestizaje", elevado a universalidad por Vasconcelos, reivindicó una circunstancia, pronto se hizo evidente que ésta se había desprestigiado al contacto de los caudillos y de la política. Para muchos, mestizo empezó a significar corrupción. Fue por lo menos el significado que le dio Nellie Campobello para quien "lo indio" se volvió sinónimo de pureza y de autenticidad.

Esta imagen corresponde a la visión que surgió con la Revolución, a la búsqueda de raíces y a la cual se le dio plena legitimidad en el arte en los años treinta. En la danza en particular, se otorgó autoridad cultural a quien fuera capaz de expresar mayor "pureza" aborígen y por lo tanto espíritu patrio⁸¹. Desde sus primeros dúos folklóricos, Gloria de china, Nellie de charro, Nellie Campobello se lanzó al rescate del patrimonio nacional con un sentido cutáneo de la herencia y de la tradición⁸². Un mesianismo romántico desarrollado en las Misiones Culturales en los años treinta, cierta inocencia derivada de la perspectiva nacionalista visible en la igualación de términos pueblo/bien, extranjero/mal, la llevaron como el resto de su generación a considerarse los últimos guardianes de un mundo en vía de desaparición. La comercialización de la danza y su transformación en un espectáculo turístico la hizo dirigirse hacia una concepción más integrista de su arte. Por otra parte, el deseo de dar al folklore categoría "intelectual" y no simplemente "pintoresca" dentro de la cultura nacional, llevó a numerosos

intelectuales y artistas a desarrollar un discurso "científico", para lo cual el archivo y el catálogo se volvieron sus principales instrumentos. Varios intelectuales, Nellie Campobello incluida, pudieron así reafirmarse profesional e intelectualmente dentro de un sistema del cual antes estaban excluidos así como mejorar una imagen "artesanal" y "subalterna" que solía asimilarse a lo popular.

Lo vernacular constituyó la base de un discurso importante para expresar una situación periférica; lo "indio", la frontera, Pancho Villa, temas asociados a la conciencia regional, fueron recursos simbólicos que le permitieron reivindicar su "otredad" y una "pureza" que encontraba en un pasado idealizado. Se reconoció a través del indio y lo rescató para sí misma. Al igual que otros intelectuales "indianizados" de la época, el pintor Atl, la bailarina Yol Itzma o la poeta Nahui Olín, asumió plenamente su pasado "indio". Se declaró tarahumara, comanche, apache y tejana, este último adjetivo por su obvia calidad fronteriza. Esta vinculación histórica con supuestas raíces indígenas (Nellie era blanca como mucha gente nortehña) no era una imagen pintoresca para atraer a turistas sino que le permitió rescatar la parte local y "aborigen" y que consideraba la rama más auténtica en la formación de la nacionalidad mexicana. El libro que vamos a estudiar refleja esta situación.

En él Nellie Campobello abogó por una danza indígena sin mestizajes viendo allí la manera de oponerse a un discurso en el cual "lo moderno", un fenómeno urbano asociado con lo mestizo, aparece en contraposición con una tradición no tanto indígena como criolla. Gabriel Zaid hubiera visto allí un caso

interesante de "coloniaje disfrazado de admiración" (167) aplicado al indio no por vía mestiza, aquí ilegítima, sino criolla. Expliquemos por qué.

En el prólogo, a quien por el tono se le debe la autoría a Nellie, la coreógrafa estableció las pautas para la creación de una futura coreografía mexicana. El libro es un catálogo de las características coreográficas de las etnias más importantes del país, sus aspectos antropológicos, etnográficos, sociológicos y culturales. Figuras sencillas acompañan un texto breve en el estilo depurado y dramatizado del indigenismo posrevolucionario; se subraya el hieratismo, la sobriedad, la inquietud, la solemnidad, el silencio, el mutismo, la lejanía, el recato, del indio. A pesar de un esfuerzo por capturar y comprenderse con la "forma esencial anímica" del movimiento del pueblo tarahumara, maya o yaqui, el texto es poco explicativo. Pero el objeto del libro no es tanto el rescate del mundo indígena como el de Nellie Campobello y quizás de Martín Luis Guzmán por persona intermediaria. El discurso de la pureza por vía indígena constituyó un recurso simbólico útil precisamente cuando hizo crisis esta noción. En lo superficial, Ritmos indígenas es un alegato en pro de una cultura de la cual sólo pueden tomar conciencia algunos expertos capaces de expresar una condición periférica; en lo profundo, refleja el temor de alguien que siente su identidad perderse. Los indios, observa Nellie Campobello:

nos han revelado lo que es más de ellos, lo que hay siempre en las razas que no pueden vivir su vida propia: secretos de una belleza y de un dolor que se recatan. De este modo, sin saberlo, ellos nos han comunicado con su sólo ritmo grandes posibilidades estéticas y expresiones de un dolor que se acentúa al no querer formular. Hemos comprendido así lo que ellos no se hubieran atrevido a decir de otro modo (Ritmos 13).

Nellie Campobello privilegia aquí una imagen del indio que no se podía dar en bailes “exóticos” donde “lo autóctono” se vendía como producto pintoresco. Su sensibilidad ante lo periférico le permite comprender y asimilar lo que sólo pueden asimilar mexicanos lo suficientemente sensibles a la estética y al lenguaje sagrado del indio. Sólo el que ha vivido entre indígenas, “en su intimidad” puede expresarlo:

Si alguien quiere conocerlos, entrever lo que hay en ellos de profundamente humano -lo que son en la intimidad, lo que hacen en su vida común y en su soledad, lo que valen, lo que su existencia tiene de aspiración o de impulso - debe acercarse a verlos caminar, a ver cómo mueven sus cuerpos en el reposo o en el trabajo, y, sobretodo a verlos bailar, o mejor dicho, a verlos en sus bailes (13).

La necesidad de legitimar su danza, y su presencia, en una cultura que no reconocía más a “los suyos”, de diferenciarse de sus rivales de la danza moderna y folklórica y de reforzar una posición cada vez más disputada por Bellas Artes, llevó a Nellie Campobello a escoger la vía de una dudosa “pureza” y de una “mexicanidad” intachable. Lo “mexicano” a través de “lo indio”, a pesar de la opacidad epistemológica del fenómeno, era propiedad intelectual así como la fuente de la legitimidad cultural de varios intelectuales en necesidad de ella:

[...] señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias: ofrecemos aquí las líneas elementales, el principio y raíz de nuestras futuras disciplinas coreográficas; presentamos de un modo orgánico y técnico, y perfectamente depurados en una escrupulosa investigación, los materiales de que se puede disponer para la creación de un nuevo valor coreográfico auténtico (7 sub. nuestros).

“Auténticamente mexicanos” son los ritmos más antiguos de la civilización indígena, “el de las danzas paganas, de ritual o ceremonial aborígen” (10). “Por lo indiscutible de su nacimiento” (8), constituye “una de las dos ramas de que se forma nuestra nacionalidad” (10). La otra rama, la mestiza, menos pura, no tenía “nada de autóctono”:

Son mexicanos, absolutamente mexicanos, en el sentido de nuestra nacionalidad actual, pues México es, en cierto modo, la expresión americana de España, pero no hay nada en ellos que les haga hincar la raíz en nuestro suelo (9).

A raíz de esto, Nellie Campobello dictaminó que los Jarabes, las Zandungas, los Huapangos o las Tehuanas, por su calidad de sospechoso mestizaje y por lo tanto comercializable, no debían considerarse puras. Pertenecían a una tradición “equivocada y sin sentido”. Su origen castizo, doblemente pervertido por su contacto con los repertorios de compañías internacionales, anulaba su derecho a la mexicanidad ya que sólo eran emanaciones estilizadas de un folklore fácilmente comercializable. Sólo debían considerarse puras “las danzas paganas, de ritual o ceremonial aborígen” por ser inalterables, inimitables y únicamente discernibles por ojos mexicanos:

no se encuentran en ninguna otra danza del mundo. Esto es lo que a los mexicanos nos interesa ver y saber ver. Esto es lo que debemos entender y organizar para presentarlo como obra de arte propio y para extraer de allí los elementos que enriquezcan el patrimonio coreográfico heredado de una de las dos ramas de que se forma nuestra nacionalidad (10 sub. nuestro).

El texto refleja un deseo obsesivo de establecer un origen indiscutible y quizás por eso precario. Al definirse por la referencia indígena, Nellie Campobello estableció una nacionalidad que claramente tenía la ventaja de excluir a mexicanos y a no mexicanos. Resentida en contra de una cultura que no supo apreciar a los suyos, manifestó su frustración al verse desplazada por otro, un otro aquí asimilado a lo mestizo. Esta mentalidad, más cerca de la sensibilidad guzmaniana que de la suya propia, debe leerse a la luz de su relación conflictiva con el intelectual. Nellie Campobello sintió toda la amargura de quien había preparado la escenografía cultural para que otros, modernos o mestizos, se sintieran luego "los dueños de la casa". Esta frustración, compartida por Guzmán, hizo identificarla con figuras minoritarias y víctimas. Aparecen en la poesía y en la narrativa. Aquejada luego por la sombra agobiante del padre cultural cuya mentalidad parecía "deseñir" sobre la hija, la situación se volvió aún más embrollada.

La vida y la obra de Nellie Campobello, como empezamos a verlo están rodeadas de padres simbólicos, algunos positivos, otros negativos: Villa, Martín Luis Guzmán, la Nación, el Estado y con los cuales lidió constantemente la mujer, la coreógrafa y la escritora. Si bien una paternidad prestigiosa como la de Martín Luis Guzmán era deseable cultural y comercialmente, una integración de tradiciones culturales opuestas y como veremos antagónicas podía ser sumamente riesgosa. La integración en México nunca fue un proceso fácil. Gabriel Zaid lo demostró en su ensayo clásico sobre "Los problemas de una cultura matriotera" y de una continua pugna entre nacionalismos matrioteros y patrioteros. Atribuirse padres fabulosos para desplazar a otro menos prestigiosos, mestizos, "vulgares",

“ignorantes” (9), ejemplifica lo que Zaid llamó “el trauma del nacimiento” (170). En Nellie Campobello tuvo por efecto crear identidades irreconciliadas.

Sin embargo, distinguirse de los demás fue para Nellie Campobello existir por cuenta propia. Ser, comenta Fabienne Bradu al hablar de identidades femeninas amenazadas por semejante fragmentación, es “separarse de los demás, estar aislado de los demás sin correr el riesgo de confundirse con otro” (Señas 82). En Nellie Campobello, diferenciarse significó no tanto distinguirse del otro, totalmente confundida con él, como no confundirse con lo otro. La fijación en una mítica pureza étnica expresa este deseo y a la vez revela su verdadero sentimiento hacia el padre cultural, mestizo o guzmaniano.

Nellie, al declarar que lo más puro de la cultura residía en su fidelidad a un pasado rural, se cegó a los cambios que iban redefiniendo su danza y su narrativa. La imagen no era fiel, ni inmóvil y la pureza, dudosa y ambivalente. Existen en la prosa las huellas de una ambivalencia similar donde la voluntad de la escritora de permanecer intacta, pura y auténtica se volverá aún más tensa y desesperada.

III.3. A modo de conclusión y de enlace: nacionalismo maternal y nacionalismo paternal

Era la Patria; ella lo
quería así
(Prólogo, Mis libros).

Martín Luis Guzmán ganó su apuesta: entre 1943 y 1947 el Ballet de la Ciudad de México fue el orgullo del régimen y un motivo de satisfacción personal para la Dirección General de Educación Estética. Sin embargo la empresa no sobrevivió al sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). La compañía se desintegró en 1947 al establecerse de manera definitiva la danza moderna. El país se volvió otro, cambiaron las ciudades, la forma de vivir, el lenguaje y nuevamente la manera de bailar. En su contexto mexicano sometido al cambio sexenal, José Emilio Pacheco reconoció el carácter efímero de todo éxito, un fenómeno trágico para quien pasa "al olvido":

Unos hombres conocen el carácter vano y efímero del triunfo, la nostalgia del éxito y la adulación que ya han perdido. De modo explícito o implícito - subterráneo, bajo cuerda, "a la mexicana"- el nuevo régimen se ejerce, en primer termino, contra el anterior. No importa cuán influyente pueda ser el que se va: el que llegó hará sentir su estilo, el anuncio de que (ahora sí) van a cumplirse las promesas de años atrás. Signo, símbolo de hasta qué punto resultan precarias y no perduran las glorias nacionales; adusta, teológica advertencia de que polvo somos y en polvo nos disiparemos, como te ves yo me vi, como me ves te verás dentro de seis años, nuestra historia ya no se mide por siglos ni por décadas: nuestro sistema es el métrico sexenal. Con ritmo y exactitud al desbordamiento sucede la medida, a la ostentación, la austeridad ("Prólogo", Novo La vida 11)⁸³.

El gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) representó una nueva generación de políticos ambiciosos con ya muy distantes vínculos con la Revolución, tan sólo ocupados en modernizar el país y enriquecerse. Si el Maximato, el cardenismo y el avilacamachismo habían sido proyectos políticos que suponían la transacción, el combate y la cooperación entre fuerzas y grupos de diferentes orientaciones ideológicas, pero que coincidían en el seno del régimen, el alemanismo iba a ser lo contrario. Lo aclara de la manera siguiente, Luis Medina; el nuevo régimen "definiría un nuevo perfil que excluiría por principio todo lo que no fuera idéntico a sí mismo, a lo que el presidente, allegados y colaboradores consideraban la interpretación ortodoxa de la Revolución Mexicana a la cual ellos personificaban y encarnaban (93).

Este fenómeno, conocido como "la modernización del autoritarismo", se soldaría por tres postulados:

reafirmar la heredada ascendencia del Poder Ejecutivo, y sobretudo del presidente de la República; eliminar los saldos ideológicos y grupales del pasado reciente, es decir tanto los "ismos" personalistas como los ideológicos; y finalmente, afinar el áspero nacionalismo que se recibiera de anteriores ejercicios gubernamentales y asociarlo con el anticomunismo, gran tema del momento (93).

El nuevo régimen requería de un lenguaje moderno capaz de expresar el espíritu emprendedor del grupo de técnicos que gobernaba ahora el país. El nacionalismo, ya fuertemente entibiado, se manifestó a través de un folklore capitalizable para el consumo turístico. En este panorama, la danza de puntas quedó relegada a un pasado brillante pero caduco, y las hermanas Campobello

confinadas a la docencia y a ritos oficiales. La modernización de la cultura se llevó a cabo sin ellas y en contra ellas. En 1946 en un homenaje al presidente Ávila Camacho y al secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet, se volvía a reconocer a Waldeen como “la iniciadora en la creación de un verdadero ballet mexicano” (Tortajada 175). Mientras tanto las últimas presentaciones del Ballet de la Ciudad de México en 1951 se hicieron en una ruta simbólica que llevó a Nellie Campobello de la ciudad al campo, del centro al norte, por las ciudades familiares de Chihuahua, Parral, Ciudad Juárez, Villa Ocampo y Ciudad Camargo con el fin de apoyar una campaña de construcción de escuelas.

En la primera parte de este trabajo, hemos procurado trazar el itinerario tomado por Nellie Campobello a través de la danza, en el cual se trenzaron otras biografías y los hitos de una etapa crítica del nacionalismo posrevolucionario. Quizás más que en las letras, medio todavía hermético para la mujer, Nellie Campobello encontró en la danza un modo de ascensión social y de “mejoramiento” cultural, un campo donde la preponderancia de bailarinas internacionales hacía urgente la llegada de talentos nacionales.

El nacionalismo agregó “sentido y destino” a quien llegaba de una frontera “primitiva” y de una cultura elemental elaborada al descampado de toda guía educativa durante siglos, pero recuperada por y para la patria mientras pudiera contribuir a su esencia. Hemos visto que muy pronto se impuso la voluntad del “Señor Presidente”: protegió la nación, preservó el “valor” local de sus danzas más auténticas reclutadas por la cultura oficial para la defensa de la patria.

La recuperación y la transformación de la periferia y también de una revolución popular en un amplio movimiento nacional exigió de sus participantes y de sus mujeres el desarrollo de una conciencia cultural ligada al culto de sus símbolos y de sus héroes. Esa participación se había dado desde la época de José Vasconcelos cuando batallones de mujeres fueron llamados a participar en su cruzada educativa. Esas mujeres, señala Francine Masiello en su libro Between Civilization and Barbary: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina, encarnaron un mito: la grandeza de una nación concebida por el hombre (Between 4). Sus virtudes, maternidad, amor patrio, fueron ensalzadas por la escritora chilena Gabriela Mistral invitada a México por Vasconcelos en 1922 a participar en la cruzada. De su breve estación en México (1922-1924), nació Lecturas para mujeres (1923), un libro destinado a servirle de guía a la maestra y a la mujer mexicana.

Sensible al llamado de Vasconcelos, un número muy importante de mujeres participó en la campaña de alfabetización. Para muchas, el magisterio constituyó una de las primeras vías de acceso a su emancipación, la oportunidad de transmitir sus ideas fuera del hogar, algo que ya había empezado a cultivarse a través de periódicos, diarios o semanarios. Sin embargo, las maestras de las primeras décadas del siglo no fueron revolucionarias ni feministas sino reformadoras. La mayoría de las veces se contentaron con la ideología de la época. En los años veinte, esa ideología se centraba en una tradición liberal y romántica dictada en su mayoría por un apostolado masculino. Después de la madre y de la familia, piezas fundamentales para la creación de una identidad nacional, la

maestra era el lazo de unión ideal entre la familia y la nación, la familia y el estado. Lo resume Beatriz Sarlo de la manera siguiente en "Women, History and Ideology":

[teachers] defined their role in an ideological semisecularized mode, according to which women in that profession participated in the virtues, qualities and respect of the mothers: They not only educated the mind but responded to the ideal of forming the character and instilling moral principles (Women's 234).

Gabriela Mistral constituyó el primer modelo importante de feminismo patrio en América y un ejemplo de humanismo para sus primeras normalistas entusiastas. Su posición coincidió con la visión pedagógica de Vasconcelos y con su iberoamericanismo; creía en la unidad de América Latina, de la cual dependía la de sus mujeres. Sus fuentes eran las mismas: Bello, Martí, Bolívar, Sarmiento, Rodó. Muy al estilo de la época, su espiritualismo y su idealismo en la raza se combinaron con una pedagogía positivista. En su manual de Lecturas para mujeres, abogó para una "literatura del hogar" redentora, dirigida a fomentar en la mujer latina, ante todo una madre, "la forma del patriotismo femenino" (15)⁸⁴. Toda una "literatura educativa" empezó a circular: no únicamente bajo la forma "humilde" de tradicionales canciones de cuna y de comentarios caseros; lo "superior" debía también educar a la mujer (ibidem), la geografía, la historia, letras patrias abocadas a desarrollar un patriotismo femenino sentimental fundado en la grandeza de ser madre y esposa, los privilegios del amor en el hogar, la dulzura de las faenas caseras. El libro tuvo mucho éxito y contribuyó a la difusión de una imagen femenina redimida por toda una genealogía intelectual romántica: Walt

Whitman, Romain Rolland, Lugones, María Enriqueta, Tagore, Vasconcelos, Rodó. A pesar del interludio cardenista durante el cual la imagen de comparsa y de compañera cambiaría por la de "actuante" al darle a la mujer un papel cada vez más activo en la vida social y política del país, mucho quedó de la visión anterior: una imagen al servicio de la nación ampliamente difundida por los medios de comunicación, el cine y la radio.

Después de la Revolución, la mujer tuvo que conformarse con ese patriotismo femenino más "suave", poco amigo de las descripciones de batallas y de los relatos heroicos. Se intuye que el desafío era antifemenino, la rebeldía antipatriótica. Tranquilizar al patriarcado, granjearse su estima y apoyo, confirmar sus inquietudes, respetar sus prerogativas parecen haber sido la precondition para todo discurso femenino y el acceso siempre demorado de la mujer a la cultura. Toda una estrategia vejatoria a la cual tendría que recurrir también Nellie Campobello.

Al igual que las mujeres dedicadas del primer vasconcelismo, Nellie contribuyó al nacionalismo y a la cultura en los tres oficios que mejor supo desempeñar: la danza, el magisterio y la escritura. Coreógrafa oficial de la nación participó, sin interrupción y siempre con éxito, en una danza en honor de la patria y de sus héroes. Para 1936 sus primeros ballets ejecutados magistralmente en todos los estadios de la República se habían convertido en unos de los rituales más apreciados del patrimonio nacional. Estos ritos dancísticos en la forma de espectáculos masivos y folklóricos en los estadios de la Nación tomaron carácter de Ley incontrovertible. La "Madre Patria" lo exigía:

Era la Patria; ella lo quería así. Los hombres que tenían la ley ordenaban que fuéramos por todos los estadios [...] Ellos decían que el Señor Presidente pedía a los más jóvenes que regaláramos nuestro aliento fresco y sano. ¿Sería cierto? ¡Quién lo sabía! (Mis libros 24).

Claramente al reflexionar años después con cierta amargura sobre sus obras pasadas la coreógrafa llegó a dudar de la legitimidad de los mitos que le habían dado unidad a la Nación. Buscó disociarse de la “Madre Patria” inhibidora e ingrata. La Patria fue, además, madre exclusiva. De los participantes en la reconstrucción nacional esperaba todo: entrega, sumisión y silencio⁸⁵. La bailarina reconoció en ella un parentesco patrilíneal y autoritario asociado con “los hombres que tenían la ley”.

El nacionalismo de Nellie Campobello fue básicamente matriotero, anclado en la patria chica. Aparecen en la obra narrativa las asociaciones obsesivas con la infancia. Pero como hemos visto una cultura únicamente matriotera si bien resultó conflictiva en la reconstrucción de la imagen, pudo “aclimatarse” a los deseos y a los estereotipos de la intelectualidad mexicana. Sus huellas se encuentran en todo un lenguaje metafórico sobre el alma de la raza y que Nellie Campobello a lo largo de varios años parece haber internalizado. Al contacto con sus instituciones y con sus hombres, los fundadores de la mexicanidad, ella adoptó su lenguaje, se apropió de las imágenes consagratorias y sus lugares comunes: la nación era una y su alma, “el alma de mi raza.” En este momento de ambivalente “aclimatación” cultural, Nellie Campobello sintió con bastante amargura todo el peso de la pérdida de identidad:

En todos los estadios
 donde para ti he danzado,
 he ido sumisa a prosternarme ante tu imagen,
 y entre luceros y nardos, tú, patria,
 forjada con devoción,
 me hiciste estatua en silencio,
 estatua en paso de danza,
 que humilde toca tu suelo,
 suelo en que estoy engarzada ("Estadios", Tres poemas).

Dentro de la experiencia poética de Nellie Campobello, el poema autobiográfico "Estadios"⁸⁶ es fundamental para entender la relación ambigua que unió a la bailarina a la Patria y a sus representantes. En este poema de 46 estrofas, de metro irregular, inusualmente largo para la escritora sobria que fue Nellie Campobello, dedicado a la patria y a su danza en los estadios de la República, se ve reflejado el difícil equilibrio que tuvo que mantener entre la entrega y el rechazo, lo ajeno y lo propio.

Escrito en los años cincuenta, junto con "Ella" y "Río florido", dedicados a la madre y a la patria chica, "Estadios" engaña por su aparente "sencillez" y por lo que se creyó afirmación de un genuino patriotismo. El poema da la imagen de una ambivalente lealtad nacional y de una mexicanidad paradójica a través de una serie de oposiciones que se repiten en el poema y hacen patentes las divisiones: "y entre luceros y nardos,/tú, patria,/forjada con devoción,/me hiciste estatua en silencio, [...]".

Dirigido hacia una madre tiránica a la cual la unió una larga carrera en la secretaría de Educación Pública, los contrastes mitigan el amor a la patria y

empañan la visión de una mexicanidad intachable. Nellie Campobello denuncia la imposición de una filiación paterna artificial dissociada de la propia identidad. De “erguida” y “soberbia” en las primeras estrofas, la bailarina se presenta como víctima, en la última, sumisa y dócil. Al imponerse la voluntad del “Señor presidente”, o de “otro”, el ambiente del Estadio se volvió sofocante, el suelo árido, la danza solemne y ceremoniosa, el aliento de sus participantes “agrio” y “marchito”⁸⁷. La bailarina, “prisionera” de la nación, asumió su papel de bailarina “sacrificada”. Este destino, no enteramente sacrificado, fue compartido por otras mujeres “rebeldes” de la época como Antonieta Rivas Mercado o Frida Khalo y Nellie Campobello vinculadas al destino de hombres prestigiosos. Si bien compartieron el destino nacional de sus hombres, no fueron sino sus “compañeras”, sus émulas, las amantes instrumentales de un destino superior a ellas, en palabras de Jean Franco, “the territory over which the quest for (male) identity passed, or, at best, as in Juan Rulfo’s Pedro Páramo (1955), the space of loss and of all that lies outside the male games of rivalry and revenge” (131).

A pesar de toda su vitalidad desgobernada y de sus deseos de independencia fueron esas mujeres las primeras “víctimas” de una época demasiado generosa en profetas y maestros. Engarzadas en los destinos legendarios de “sus hombres”, Nellie Campobello, y otras, se hicieron “estatuas en silencio”, repitiendo “con dolor” sus profecías. Para simbolizar la violencia del himeneo, Nellie Campobello acudió a la imagen del metal que engarza alguna cosa, generalmente una piedra preciosa. La bailarina fue piedra engarzada en la nación para que ésta luciera mejor, “estatua” forjada en el “marmól rojo” de la

Patria, "negro y duro como la obsidiana". No fue éste un proceso fácil sino largo y doloroso: la nación rompió sus pies, absorbió su vida y cortó su impulso ("Estadios"). Todo parece indicar una violenta y progresiva subyugación que culmina en la recuperación de un impulso y su inmovilización definitiva.

Al igual que Ritmos indígenas, "Estadios" es el poema del desencanto y del reproche hacia aquellos que utilizaron la danza de Nellie Campobello para su propio beneficio y luego olvidaron a la coreógrafa. Sin lugar a dudas, un patriotismo ambiguo empaña la visión arcádica de una patria unida, transfigurada por la danza. En las figuras antinómicas de los últimos versos, precisamente el lugar de una ambigua ideología, la escritora expresa una unión ambivalente y fraudulenta con la patria, una ficción sincera, resultado de un largo compromiso, de un engarce no suficientemente consolidado. Atrapada en la maraña de un nacionalismo declamatorio, en un sistema de constante ritualización que la hizo "estatua en silencio", polea "girando igual" (Mis libros 31). Nellie Campobello reconoció que el descubrimiento de la patria sólo había resultado "una invención, una proyección publicitaria, una función política del Estado mexicano" (Monsiváis, En torno 350).

No cabe duda que la identificación con las víctimas impotentes estorbó a Nellie Campobello para enfrentarse con la realidad. Al caracterizarse como una minoría en el poder de una ideología dominante, y hasta cierto punto lo fue, pero que habitaba su cultura, usaba su lenguaje, como acabamos de verlo en "Estadios" y en Ritmos indígenas, se condenó a quedar anegada en un nosotros de referencia materna, en el cual siguió siendo una minoría. Esto será particularmente

verdadero en la prosa, donde, la escritora, incapaz de consumar una ruptura ni con la madre ni con el padre, no logrará destruir una dependencia que la estorbó para realizarse plenamente. De allí ciertas fijaciones en la obra y, quizás, una identificación improductiva con las víctimas.

Sin duda la coreógrafa tuvo el sentimiento de ser hija abandonada, y lo fue doblemente: por el padre carnal y por el cultural. Del padre biológico sabemos poco, del otro más y con ninguno de los dos logró reconciliarse. La salida cultural por el "desarraigo" puede resultar utópica y hasta improductiva. Lo es cuando ésta se vuelve inmovilizadora como lo fue para Nellie Campobello al perder ésta legitimidad. También es cierto que para finales de los treinta, principios de los cuarenta, muchas cosas ya habían perdido relevancia: la Revolución, el nacionalismo, el ballet masivo.

Entre una época que ya había terminado y otra que empezaba Nellie sintió la soledad de quien vió un mundo acabarse. Fue cuando Nellie Campobello empezó a "viajar por su propia casa" (Mis libros 45), abrazada a sus recuerdos, a su danza y a sus libros "como se abraza a un niño, a un hijo, cuya piel se frota sobre nuestras mejillas" (45). Su "retiro" se manifestó de manera más dolorosa en el abandono de la escritura. Un ensimismamiento prolongado perceptible en un extraño fenómeno de afasia literaria a partir de los cincuenta reflejó el desamparo y el abandono de una generación desechada e inútil.

El abandono de la voz narrativa sustituido y quizás devorado por el magisterio, responde claramente a "técnicas y estrategias de domesticación". Fue la escritura la otra y oculta vocación de Nellie Campobello. Con fuerza y

terquedad escribirá Cartucho (1931), su primer relato sobre la Revolución en el norte y prelude a su 30-30. Con este primer libro sobre la revolución, comprobaremos con Rosario Castellanos que la mujer en Nellie Campobello alcanzó “a conciliar su conducta con sus apetencias más secretas” y “sus estructuras más verdaderas” (Mujer 19). Como vamos a verlo en la segunda parte dedicada a la poesía y a la narrativa, la escritura en Nellie Campobello es el lugar tangible donde se dan las dos caras de un itinerario perseguido en la danza con sus contracaras y sus divisiones al manifestarse con más ambivalencia un deseo y una tortura, una rebeldía y una dependencia.

Como escritora constituye un fenómeno singular puesto que es la única mujer incluida en la clásica Antología (1960) de Antonio Castro Leal sobre la Novela de la Revolución⁸⁸. El crítico la incluyó en el primer tomo de la Antología, al lado de distinguidas personalidades literarias como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos, pioneros del género y hasta cierto punto representativos de un “canon” literario en las letras de la Revolución. Es cierto que también hubiera podido integrarla a la época literaria siguiente, por lo general más radical y menos “letrada”, al lado de Gregorio López y Fuentes (1897-1967), José Rubén Romero (1890-1952) o Rafael F. Muñoz (1899-1972). Este último, en particular, presentaba rasgos comunes con la narrativa de Nellie Campobello: en la caracterización de personajes y situaciones, en la violencia de las descripciones como rasgo esencial de la concreción de una historia profunda que los unía. Carecían de antecedentes en la literatura nacional salvo, quizás, por la novela de Azuela, Los de abajo, cuya publicación en El Universal Gráfico había dejado “una

huella permanente en los jóvenes intelectuales que buscaban una nueva literatura mexicana" (Dessau 266)⁸⁹ capaz de rescatar la lengua hablada. Hablar de una novela de la Revolución era en sí un "contrasentido" y tendía a la homogeneización de un género que se buscaba nacional y unido cuando no lo era. Así lo observó Max Aub:

Hubo novela y revolución porque no fue una revolución sino varias, al mismo tiempo y sucesivas [...]. De todos modos la expresión novela de la Revolución Mexicana, inventada por un norteamericano no aparecerá hasta que se consolide el partido mayoritario y se agrupen todas las facciones que llevaron a cabo, separadas y solidariamente, la Revolución (La crítica 63).

Esta agrupación de todas las facciones en un todo más o menos cohesivo cristaliza en la Antología de 1960, en una tendencia narrativa conocida como Novela de la Revolución y que "nace" años antes, en 1924 y 1925 con Mariano Azuela y Los de abajo, "descubrimiento" programático necesario para forjar la "conciencia nacional"⁹⁰. "Ignorante" de tempranas y decisivas filiaciones en la obra y la vida de la escritora, Castro Leal prefirió situar a Nellie Campobello al comienzo de la narrativa, en su fase testimonial, descriptiva e intuitiva.

Común a los escritores de la primera época fue el haber captado la circunstancia tal como fue vivida por el hombre y la mujer en la Revolución en una serie de cuadros intensos. Sin embargo, ningún otro autor tuvo una visión semejante a la de Nellie Campobello puesto que fue la única en haber descrito la Revolución desde una perspectiva femenina. A los treinta años de edad llegó a la escritura con un pasado hecho, insustituible. En plena Revolución adquirió la

precocidad y la seguridad de quien había convivido en plena adolescencia con soldados y fusilados, perdido al amigo, a la madre y al único hijo⁹¹, el “angelote rubio” de dos años cuya muerte se narra en Las manos de mamá (1937). Quizás más que en otros, la rebelión dejó impreso en ella y en la obra la tragedia de la Revolución y su cuota de muertos, de odios y de pasiones. No se ha reparado suficientemente en la violencia inaudita de las visiones de la muerte en Cartucho, violencia acentuada por la ilusión del relato de la infancia. El hecho de que la muerte fuera descubierta tan temprano por una mujer y de manera tan brutal no podía dejarla indiferente.

Sin embargo no fueron “les liens du sang” los que se tomaron en cuenta en la Antología de 1960 sino otros vínculos, menos personales y superiores, directamente ligados al destino nacional y al de sus representantes. La presencia de Cartucho (1931) y de Las manos de mamá (1937) al lado de narraciones maestras como Los de abajo, (1915) La sombra del caudillo (1929) y Ulises Criollo (1935) parece reforzar otros lazos que no son los evocados en Cartucho y que originalmente fueron los de la guerra, de la rebelión y de filiaciones ilegítimas. A quien se reconoce y finalmente legitima en 1960 es a la escritora de la segunda época, a la mujer “interior” y madura, “sensible y “tierna” (Castro Leal, La Novela 925) de Las manos de mamá. A quien se condena es a la “niña” de Cartucho, “insensible” y capaz de recrear con “asombrosa” y censurable precocidad “visiones de crueldades y de violencias” (925). A quien se recuerda y alaba es a la escritora “buena mexicana que prefirió la “paz” y el “amor” (925), a la guerra y la desunión, la civilización a la barbarie, la madurez a la infancia, la madre a la

mujer. Las palabras hábilmente escogidas por Antonio Castro Leal absuelven a la escritora de su pasado violento y de la “impudicia” revolucionaria, cierran y coronan un largo proceso de rectificación histórica y de recuperación intelectual empezado años atrás y tema de nuestro estudio.

En esta segunda parte, delinearemos una trayectoria sacando a luz los hitos de la formación intelectual de Nellie Campobello, en relación con su medio cultural, primero con los intelectuales de la década de los treinta y luego con Martín Luis Guzmán, relación que se inicia en el ocaso del sexenio cardenista. Señalamos un itinerario idéntico en la narrativa al de la danza, desde la relativa “plenitud” de autonomía creadora de Cartucho y de los poemas adolescentes de ¡Yo!, por Francisca (1929) hasta una franca situación de coloniaje cultural en Las manos de mamá. Esta transición refleja un periodo de gestación difícil y embarazoso para la escritora y la mujer al cabo del cual y a fuerza de sacrificios, Nellie Campobello parece haber descubierto la figura que le correspondió encarnar.

La narrativa de Nellie Campobello, al igual que la danza, está poblada de paradojas y de caras ocultas. Una de las más enigmáticas es sin duda la relación dual y oscura que mantuvo la escritora con Martín Luis Guzmán a lo largo de su vida. Es en la escritura, la prosa y la poesía, donde uno encuentra las huellas más explícitas de esa tortuosa relación. La poesía, menos conocida, testimonia de serios conflictos entre la mujer “que canta con el viento, pero que escucha al mar” (“El viento y el mar”, Abra en la roca), la mujer “de brazos caídos” (“Tristeza”) y la que quiso “derribar cerros” (“Mi pobre grandeza”, ¡Yo!). Dividida, no totalmente

reconciliada con el viento, Nellie Campobello, vivió una permanente contradicción. En Las manos de mamá, en particular, se autorretrató a través de la madre en lucha contra los mitos y los arquetipos, pero se vió condenada a no superarlos. Más aún: en el transcurso de nuestro análisis veremos que la escritora realiza una operación ideológica mediante la cual, al rechazar los tiempos modernos y cierta idea de la nación, sus valores materiales y sus códigos, se refugia en una fuga hacia un pasado idealizado, que ya anticipamos a través de Ritmos indígenas.

Siguiendo el modelo sincrónico utilizado para la danza, se tomarán como límites temporales los años de 1931 a 1937. Entre la publicación de Cartucho en 1931 y de Las manos de mamá en 1937 ocurre una ruptura fundamental entre una concepción de la historia directamente ligada a los cambios estudiados en la primera parte del trabajo. Este quiebre afectó la narrativa puesto que en la escritura se formaliza una suerte de regresión histórica antes hallada en la danza. Dividiremos esta segunda sección en dos partes. En la primera sección, establecemos la genealogía fundacional de Cartucho, en la segunda parte, la de Las manos de mamá.

La Revolución creó un país y a una mujer distintos. La vida social y cultural, pujante de juventud, estaba en plena ebullición y también sus mujeres "desgovernadas". Su búsqueda de libertad, que atiende obviamente a su emancipación, las impulsaron a romper con los viejos moldes. Cartucho, una de las obras más controvertidas de la época, era todo lo contrario de la debilidad femenina y del recato materno. Nellie Campobello plasmó allí visiones de una

increíble audacia sobre la guerra, sus hombres y sus mujeres; celebró la rebelión y a sus "pelados", descubrió bellezas ignoradas en la muerte, acudió a los fusilamientos, admiró a Villa y tuvo un hijo.

El país no estaba listo para tanta libertad y tanta honestidad. La mentalidad tiránica de la época con sus caudillos, el fanatismo religioso, el ascenso del capitalismo y la consolidación de la burguesía arrullaron y derribaron las ilusiones de muchas. Después de las visiones audaces de Cartucho, el universo simbólico, y literal de la escritora se llenó de "fieras", de "hienas" y de "buitres" ("Río florido", Abra en la roca). A partir de 1937 y en adelante, Nellie Campobello se autorretrató a través de la prosa y de la poesía como a una víctima empeñada en mirar el pasado como "un imposible" y en el cual deseó "sepultarse" para olvidar ("Olvidar").

El lector intuye que entre 1931 y 1937 se quebró "algo precioso" ("Y el silencio", Abra en la roca): la juventud, el pasado, una hermosa imagen de sí misma, ahora tan sólo un "punto azul en el decorado de la mentira" ("Curiosidad"). Junto a la narrativa, la poesía testimonia de un tránsito irreversible contra el cual Nellie Campobello intentaría protegerse en la idealización nostálgica del pasado y la fuga. Al lado de Martín Luis Guzmán, quien además de la coreográfica asumiría la paternidad literaria de la narrativa, empezó la época del "éxito" comercial pero también de las componendas y de las renunciaciones. Esta paternidad demostrará toda su eficacia a través de una labor editorial cuya función preventiva y retributiva llevó a Nellie Campobello a cambiar discretamente de registro cultural. La presencia de varias ediciones de

Cartucho y de Las manos de mamá demuestra toda su eficacia. Reconsideramos la obra de Nellie Campobello a la luz de sus reediciones para fijar una evolución decisiva entre la época que separa la publicación de Cartucho en 1931, de su segunda en 1940 y luego de su tercera y última en 1960. Procederemos de la misma manera con las tres ediciones de Las manos de mamá (1937, 1949 y la de 1960). Los textos de las varias ediciones podrán así confrontarse para ver las divergencias cuando las hubiera y tuvieran relevancia para nuestro estudio. Esta parte del trabajo considerará que los cambios observados en la primera parte sobre la danza entre 1931 y 1940 causaron también una ruptura importante dentro de la narrativa. Del 30-30 a Alameda 1900, de Cartucho a Las manos de mamá ocurre una lucha soterrada entre padres e hijas, en la cual la noción de "jerarquía", de "posesión" y de "reclamo" es aquí de vital importancia para entender la relación entre Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán.

Parte IV: Cartucho o el tiempo de la oscuridad.

IV.1. Francisca, una mujer brusca que mira de frente.

Brusca porque miro de
frente;
brusca porque soy
fuerte
("Yo", ¡Yo! por
Francisca).

Fuera del carácter "autobiográfico" de las narraciones de la primera época y de su esencia nacionalista, Nellie Campobello compartió poco con las bellas letras de su país⁹². Entre la prosa depurada y pulcra de Martín Luis Guzmán o el desahogo íntimo de José Vasconcelos, ambos representantes de la corriente académica dentro de la Novela, y "la imprecisión sintáctica" (Robles, La sombra 169)⁹³ de Nellie Campobello mediaba un abismo difícilmente franqueable. La escritora, carente de la cultura literaria de los primeros y de sus aspiraciones nacionales, no consideró la escritura como un ejercicio lingüístico, ni una reflexión edificante sobre los seres sino como un útil para dar cuenta de los hechos. Sin embargo, su relación con uno de los caudillos culturales más prestigiosos de la Revolución y de sus letras afectaría esa visión.

Naturalmente Nellie Campobello se opuso siempre a ser clasificada, asimilada a un grupo específico. Se quiso "auténtica" y "verdadera" (Carballo 328), "dueña" de sus pisadas", "cristalina" y "pura" (Las manos 972)⁹⁴ como su madre, su modelo en la vida. Lo mismo deseó para su obra: insistió en su autonomía intelectual al considerar sus libros, "un documento para la historia"

(Mis libros 24) desligado de toda tradición académica y sin antecedentes. Esta visión insistente de total independencia fue la que acabó por dominar entre la crítica. Todavía en 1965, en una entrevista con Emmanuel Carballo, el crítico la describía como una “figura aislada”, sin antecedentes, semejanzas o punto posible de comparación en la literatura mexicana contemporánea: “Lo peculiar de su sensibilidad y de su estilo la instalan en un sitio aparte. Su obra no entronca, visiblemente por lo menos, con nuestras obvias corrientes mexicanas” (327). Esa imagen de autonomía, hasta cierto punto alimentada por la escritora, creó un espejo ideal y del que toda mujer quisiera disponer cuando se degrada la visión de sí misma. Este espejo, señala Fabienne Bradu, es “el espejo del deseo cuya permanencia, a pesar de la vejez y del olvido, conserva intacta e inmutable la seducción de la hermosura del diablo” (22).

Aún dentro de su propia coherencia, libertad, inconformidad, inocencia, la transparencia del espejo resulta engañosa. Hoy apenas empieza a conocerse la historia de Nellie Campobello y la de otros “enigmas” femeninos como Frida Khalo (1907-1954), Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), Lupe Marín (1897-1981), Nahui Olín (1893-1978). Volver los ojos a su pasado, ayuda a conocernos, a recuperar lo que el tiempo y la crítica convirtió en estatua. De manera tal que, para recuperar este pasado, será necesario ahora acercarnos a él a través de las mujeres que lo caracterizaron y de la obra poética.

La vida con sus heridas respira por la poesía de Nellie Campobello. Quizás más que en la narrativa, se da en el campo simbólico de la poesía una visión más coherente de la búsqueda con sus dobles caras de una realización de un ideal de la

identidad amenazado. El proceso de renovación que emergió de la Revolución, la búsqueda de los orígenes, el enjuiciamiento de las formas de dominio, en particular en contra de la mujer, constituyeron un primer paso hacia la emancipación. Este proceso comenzó a manifestarse a través de la escritura, en la poesía y la narrativa y de otras manifestaciones artísticas como la pintura o la danza. Pero este proceso en la posrevolución es una tentativa todavía riesgosa e imprudente. En casos como el de Nellie Campobello, la escritura reprodujo “el drama del colonizado”, drama que hasta cierto punto repite en otro contexto el de Sor Juana Inés de la Cruz. En ambos casos, el saber bajo todas sus formas, pasivas o activas, representa una transgresión y “el saber como transgresión, señala Paz, implica el castigo del saber” (Sor Juana 123)⁹⁵. Paradojicamente, ese castigo fue también “una consagración” para Nellie Campobello.

Como las raras intelectuales de la época, Nellie Campobello anheló furiosamente ser y pertenecer. Su vida y su obra reflejan el ansia, a veces frustrada, de asociarse y de participar en la vida intelectual y cultural de México. Nellie Campobello, Antonieta Rivas Mercado, Frida Khalo, Nahui Olín, Tina Modotti, Lupe Marín son mujeres que definen una época; el escritor Andrés Henestrosa, uno de sus testigos, las recuerda:

Al llegar a México me interné en la Escuela Normal para Maestros, que compartía el edificio con Educación Pública, en la esquina de Argentina, Luis González Obregón y Venezuela. Pero debo decirle que México, todo México, estaba en Educación Pública con José Vasconcelos. Ahi estaba la cultura, la renovación, los planes de redención colectiva mediante la alfabetización, el libro, el aula, el arte, la pintura, la literatura, el grabado, el dibujo [...]. Aquellos veintes constituyen una etapa que define a México y lo caracteriza, y sus personajes, independientemente de todo prejuicio de

orden moral o religioso, son de otras dimensiones, de otras medidas. Gente como Tina, Frida, Lupe Marín, Nellie Campobello o Nahui empiezan a brillar en los veinte, tiempos de Calles, Obregón, Martín Luis Guzmán, Vasconcelos y Alfonso Reyes. Son nombres y acontecimientos que nos anteceden, y hay que ponerles atención y oponerlos a lo que se nos viene encima [...] Aquellas mujeres, Tina, Frida, Lupe, Nahui, son en su tiempo lo que Sor Juana Inés de la Cruz fue en el suyo: son las que rompen con la tradición femenina. Sor Juana es hija bastarda, pero Antonieta, que es de una clase social tan cerrada, logra romper con las normas. Con ella, con Lupe Marín y con Nahui comienza la mujer moderna. Ellas son las primeras liberadas, y no hablo de la mujer liberada para ser jefa o presidenta; me refiero a la libertad del comportamiento humano, de la pelea contra los prejuicios, las tradiciones, las preocupaciones (citad. en Malvido, Nahui 88).

Todas desempeñaron un papel relevante en la cultura de los veinte y de los treinta: rompieron moldes, algunas, como Nahui Olín o Frida Khalo, fueron francamente irreverentes, no estudiaron El Carreño, no se casaron, algunas intentaron divorciarse, otras prefirieron la vida en común al matrimonio, pintaron, escribieron, tomaron fotografías, bailaron, enseñaron, participaron políticamente y nutrieron el ambiente cultural de su época. En el caso de Nellie Campobello, una educación informal y sin trabas durante los años críticos y a menudo traumáticos de la adolescencia⁶, le permitió cobrar el sentido de una libertad inestimable. Pero esa nueva y frágil independencia, se vio frenada por los viejos moldes patriarcales que apenas empezaron a romperse. A pesar de la Revolución, el imperio del machismo seguía vivo, la represión sexual era muy fuerte, el estigma asociado con el oficio de bailarina combinada con el de “literata” real y su “muerte civil” asegurada (Mis libros 33). Para la mujer conciente de sus “carencias”, la necesidad de asociarse con los intelectuales de la época fue imperativa. El deseo tenaz de aprender y de escribir al lado de estos nuevos padres espirituales, poseedores de lo

que Sandra Gilbert y Susan Gubar llamaron "the mystical estate of fatherhood" (The Madwoman 10), hizo de algunas alumnas-modelos. El hombre de letras, que acumula las funciones y las responsabilidades, las de padre, maestro y propietario, abundó en México, especialmente en el contexto mesiánico de la posrevolución, cuando hubo necesidad de nuevos padres fundadores para la creación de una identidad nacional y de musas para su realización. En un libro que desentraña los misterios de varias alianzas explosivas entre los padres y las "hijas" incestuosas de la época posrevolucionaria, Jean Franco demostró la casi imposibilidad para la mujer de crearse un espacio que no fuera a la sombra de alguna figura patriarcal⁹⁷. La identidad nacional y el heroísmo eran simplemente masculinos (21), el heroísmo femenino, como lo explicó Vasconcelos, y luego difundieron Gabriela Mistral y Antonieta Rivas Mercado, limitado al magisterio o a una maternidad redentorista⁹⁸.

Nellie Campobello, también, "sublimó su origen profano" a través de varios mediadores ungidos por la Nación y la Cultura. Sólo así pudo esperar abrirse brecha en los espacios herméticos de las letras. A la tranquilidad impuesta de una vida hogareña, y para la cual se necesitaba de un pasado ejemplar, prefirió la dificultad y los azares del "celibato" en el medio agitado de la danza. La relación matrimonial y reproductiva fue por necesidad sustituida por otra no menos carnal, erótica, pero tan exigente como la primera ya que el esposo tuvo que ser reemplazado por el obligado "mentor-guía". La relación padre-hija, maestro-alumna fue particularmente enredada en el caso de Nellie Campobello y de Martín Luis Guzmán. Hija natural y abandonada, un doble estigma para la sociedad

puritana de entonces y que por eso prefirió callar y ocultar, Guzmán encarnó al padre que no había conocido y al maestro que tampoco había tenido. Su autoría, un hombre de letras, su autoridad, director de casas editoriales de revistas y de librerías, y luego su sexo, le permitieron gozar de numerosos privilegios.

Las primeras décadas de la posrevolución fueron desde luego una época estimulante pero exigente para la mujer que empezó a participar activamente en ella. La escritura era por necesidad el apéndice humilde de carreras menos "masculinas" y más "femeninas" como el magisterio, la danza o la maternidad. Fue, además, practicada como un ocio sospechoso. El menosprecio generalizado en el ambiente antiintelectual de los veinte y de los treinta entre quienes consideraba el arte un "pasatiempo" de "torremarfilistas" subió varios grados en estos años de total entrega a la Revolución. Por otra parte, la escritura, propiedad masculina dominada por el signo fálico en estos años de intensa virilización del discurso, era la fruta prohibida a la cual la mujer se acercaba con anhelo, temor y frustración no siempre colmados. La falta de público, la necesidad de "conectarse" para poder publicar y los innumerables prejuicios contra la "literata", según Rosario Castellanos "una contradicción en los términos" en México (Album 71), lo hacían prácticamente imposible. Fuera de algunas raras y trágicas excepciones como Antonieta Rivas Mercado, Nellie Campobello representa un caso único en una época calificada de "oscura" para la escritura femenina. Lo suyo no fue repetido, ni siquiera recuperado sino hasta la década de los cincuenta y de los sesenta con Rosario Castellanos y Elena Garro, primeras profesionales de la escritura quienes, sin embargo, repitieron al lado de sus mentores, la primera con

Ricardo Guerra y la segunda con Octavio Paz, el triste patrón del maestro que estimula y reprime a la vez⁹⁹.

Era natural que en esas condiciones encontráramos en el centro de la poesía de Nellie Campobello la búsqueda de la realización de un ideal de la identidad. Ese ideal se resume en la invulnerabilidad ("ser fuerte") y la incorruptibilidad ("mirar de frente"). A pesar de esa promesa, el mundo simbólico de la mujer demuestra un frágil equilibrio ante las presiones del mundo. Estas presiones se hicieron evidentes desde los primeros poemas escritos por Nellie Campobello a finales de los años veinte en los cuales hace eclosión un deseo transgresivo.

En oposición a una poesía existencial y de inseguridades, con la cual tuvo pocos contactos Nellie Campobello ("me oigo, me sigo [...] pero no me encuentro." Jaime Torres Bodet, "Dédalo"), los primeros poemas de Yo, por Francisca, parecen hechos de seguridades y de claridades como lo indica el título en el cual la poetisa se presenta bajo su verdadero nombre. El ideal narcisista que aparece en Yo busca ser triunfante, sin embargo ese ideal es también la proyección compensatoria de un deseo amenazado. Al hablar de escrituras femeninas amenazadas de "disolución permanente", Fabienne Bradu observa que la página --un espejo-- es "a la vez un deseo y una tortura; provoca a un tiempo una dependencia y una rebeldía, y la literatura es un lugar tangible donde se reúnen y se expresan estas dos vertientes" (11). En la escritura de Nellie Campobello, una mujer que se definió por la rebeldía, la escritura expresa estas dos vertientes de manera muy nítida: una dependencia hacia el exterior y una rebeldía que toma el carácter de una venganza contra esa dependencia.

Escritos en los años veinte, los quince poemas en versos libres de ¡Yo!¹⁰⁰ manifiestan una sed de libertad ya templada por la vida en la mujer que los publica a los casi treinta años de edad, un continuo y frustrado deseo de vivir sin barreras, de “derribar montañas y cerros”, de “correr”, de “jugar” y de “gritar” (“Invitación”), de “besar el sol, no con el alma, sí con la boca” (“Arrebato”). Sin embargo esa imagen, llena y segura, se vuelve un ideal o una compensación de una identidad amenazada por el exterior.

Los veinte son los años de la desfachatez y del juego. Hay en la poesía de Yo un sentimiento ingenuo de exhibirse para que el mundo viera y descubriera a una mujer tal como se sentía y se quería a sí misma: brusca y sincera:

Dicen que soy brusca,
que no sé lo que digo
porque vine de allá.

Ellos dicen
que de la montaña oscura.

Yo sé que vine
de una claridad.
Brusca porque miro de frente;
brusca porque soy fuerte.

Que soy montaraz ...
¡Cuántas cosas dicen porque vine de allá,
de un rincón oscuro de la montaña!
Mas yo sé que vine
de una claridad (“Yo”, ¡Yo!, por Francisca).

La poesía de Yo es un desnudamiento público cargado de sinceridad aun cuando la mujer que allí se dice ya no es la adolescente que ríe “como una loca” y corre “con los pies descalzos” (“Arrebato”). El espíritu de rebelión que recorre la poesía

de Nellie Campobello la lleva a depurar aún más la imagen como forma de compensación y de corrección de una realidad estorbosa. La escritura funciona aquí como la confirmación de la existencia ante las amenazas del exterior. Al buscar reconocimiento, no extrañeza, encierra una incertidumbre que conforme avance el tiempo se confirmaría en la poesía de la madurez. Poder y rebelión son la idea que mueve la representación del mundo de la mujer y de la escritora. Contra el poder se rebelan Nellie Campobello y los personajes protagónicos de sus novelas, a través del desafío y de la profanación:

Haremos mucho ruido,
 estruendo de mil cosas.
 Tirando piedras
 arrugaremos los botes;
 con fuerza golpearemos las banquetas,
 y partiendo tallos
 y rompiendo macetas
 destrozaremos las flores ("Juego").

La profanación es un recurso simbólico y compensatorio que Nellie Campobello utiliza para construirse a sí misma y a sus personajes. Con obvio deseo satírico, se venga de una tradición literaria que sitúa a la mujer en un más allá mítico con sus metáforas cursis y dulces y a las cuales contesta con la exaltación y el desdoro. Partir tallos, romper macetas, destrozarse flores, gritarles a los pájaros son las imágenes drásticas y escandalosas del escape frente a la recatada fragilidad con la cual se ha domesticado a la mujer en las letras. Aunque Nellie Campobello no participó en una forma decidida en la lucha que llevó a cabo un buen número de escritores desde finales de 1924 puede decirse que de alguna manera compartió el

espíritu anticonformista de la rebeldía vanguardista en México. En su caso, el antecedente más atrevido había sido la propia Revolución cuya violencia física y espiritual heredó Nellie Campobello y propiciara cambios en la narrativa. Hay en la poesía de Yo la propuesta de una voluntad de transformación de una concepción de la mujer y con ella de la escritura, en acorde con el deseo de emancipación asimilado al bullicio de la nueva sociedad (“cosas”, “botes”, “banquetas” son los tópicos de la ciudad y de la vanguardia). Fue sin embargo una propuesta incómoda para las sensibilidades acostumbradas a leer en la poesía sobre la mujer (el obvio punto de referencia es María Enriqueta) versos románticos, sensiblerías pintorescas y amables. La extrañeza, observa Rosario Castellanos se encuentra justamente en un retrato ideal, sin asperezas, en una perspectiva desde la que debe contemplarse el mundo, de una idea que sustenta acerca de lo que debe ser una mujer, de una moral a la que debe aspirar, de las ambiciones que merecen aprobación y de los tabúes que deben respetarse:

Y si fuera pálida
 me pondría coronas
 de rosas en flor;
 haría rosarios
 de cuentas azules
 y diría al viento:
 Mírame como soy, amor,
 ... y tengo coronas de rosas
 pero no tengo corazón
 porque no soy pálida
 ... y no tengo cuentas azules,
 no tengo rosas
 ni soy flor.
 El viento no es mío
 tal vez tenga corazón (“Mi novio”).

En la poesía de Yo emerge una primera crítica hacia las instituciones, una denuncia de la hipocresía social, de ciertas costumbres y de valores a los cuales se contesta con una fuerza inaudita: “derribar montañas”, “echar abajo los árboles y volverlos pedazos” (“Mi pobre grandeza”). Esta crítica recuerda el tremendo espíritu de otra poetisa: Nahui Olín y el tono volcánico de sus Poemas dinámicos (1922) escritos a principios de los veinte. Nahui se encuentra en el polo extremo de la liberación y de la profanación. Desinhibida, amante explosiva del Dr. Atl, poeta, escritora y pintora en los años veinte, hoy caída en el casi olvido, una misma insatisfacción, espiritual y física ante la estrechez de un universo regido por el hombre recorre las obras de Carmen Mondragón (Nahui Olín) y de Nellie Campobello. Al igual que Nellie, la rebelión de Nahui se manifestó en contra de una tradición que hacía de la mujer “flores de belleza frágil, sin savia, cultivadas en cuidados prados para ser transplantadas en macetas inverosímiles” (“El cáncer que nos roba vida”, Poemas dinámicos). En comparación, algunas mujeres de “viril fuerza” y de “sexualidad agresiva”:

[...] en las que ningún cancer ha podido mermar la independencia de su espíritu y que a pesar de luchar contra las multiplicadas barreras que mil poderes les imponen, más que el hombre a quien le han glorificado su espíritu y facilitado sus vicios [...] luchan y lucharán con la sola omnipotencia de su espíritu que se impondrá por la sola conciencia de su libertad [...] (“El cáncer”).

La proposición, increíble para la época y que nuevamente alude al tema de la femineidad sublimada por una virilidad explosiva y rebelde, ofrece nuevos modos de conducta para la mujer; en el caso de Nahui cristalizarían en una verdadera

revolución sexual todavía muy adelantada a la de los sesenta pero sin la cual la mujer sabía no poder conseguir su independencia. Si bien la escritora de Yo manifiesta una sed idéntica de libertad, siente la misma fuerza en el cuerpo y el deseo de trascender los signos negativos de lo femenino (“Estaba ebrio/de grandeza/mi cerebro/y de fuerza mi cuerpo.”, “Mi pobre grandeza”), es una fuerza que todavía considera “pobre”, insuficiente para combatir los prejuicios. Por eso, la otra imagen que nos ofrece Yo es la de un primer desgarramiento entre el deseo de ser más --y por lo tanto de escribir-- y su represión, de una oscilación entre la realidad y la ficción. Al chocar con la realidad de no poder ser, se crea una primera división en la escritora, entre la mujer autónoma de manos “rojas” que no se somete y la de manos “pálidas” que “pide perdón” y parece rendirse:

Son mis manos
rojas,
que me obedecieron.

Pero pálidas después,
pidieron perdón
por su audacia.

La función de los colores en la obra de Nellie Campobello acentúa los dualismos: por su plasticidad y su energía, lo rojo es savia, vida biológica, deseo, erotismo; lo blanco o pálido, al contrario, es pureza idealizada, sexo neutralizado, espacio imaginario, soledad a la cual revertirá la escritora en la segunda parte de la obra. El paso conflictivo de la oscuridad a la palidez, de la rebelión activa y triunfante de Yo a la rebeldía autodestructora de Abra en la roca es la metaforización de una

situación real y vivida por la mujer. Escrita entre 1930 y 1960, la poesía de Abra pertenece a la segunda época de Nellie Campobello. La imagen que allí predomina ya no es la de la soberbia sino la de la derrota a través de metáforas negativas como la del cristal roto, la flor marchita, la mujer de los brazos caídos, imágenes que traducen un impulso truncado. Los dualismos ambiguos ("En medio de su ir/y de su llegar,/yo canto con el viento,/pero escucho al mar" ("El viento y el mar")) empañan la imagen íntegra de Yo sin poder superarlos. Al no poder realizarse la mujer "de manos rojas", la rebelión termina en la fuga: "Volverme nada/ pero olvidar" ("Anheló", Abra en la roca). Al final de un largo tránsito que la hizo pasar de la esperanza a la renuncia, de la rebelión triunfante a la rebeldía pasiva, de la libélula a la mariposa, Nellie Campobello, como las damas intelectuales frustradas del Album de familia (1971), parece haber descubierto su nuevo centro de gravitación: "no era nada más que ella" (154). Esta falta de ubicación, precisamente la renuncia a ser, se manifestará en el ninguneo, en la decisión de ser y de decir "lo que él espera" y así "renunciar" a la propia luz. Nuevamente aparece aquí la identificación con las víctimas:

Y en tu nada, ser nadie,
 es como renunciar, a mi propia luz,
 a la luz que sostiene al culpable,
 de que yo sea nadie.
 ¿Y convertirme en el todo oscuro,
 del que no es nada ni nadie?
 ("¿Una carta?", Abra en la roca)

La poesía de Abra en la roca, escrita entre 1930 y 1960, se compone de ocho agrupaciones: "El eterno cielo azul", "Un imposible", "Una realidad", "... y el

mar”, “El verdadero amor”, “Un tema sin fin”, “Simbólicas”, “Presencia de un conocimiento cruel”. A diferencia de Yo, de hechura más espontánea y breve, los poemas de Abra representan treinta años de producción. La claridad y la seguridad de Yo se disipan para volverse sombra e incertidumbre en Abra. El tiempo sólo no explica los sentimientos exacerbados de impotencia y de dolor en los que parece ahogarse la mujer de Abra:

El amor que se entrega
 va hacia la noche
 y retuerce su anhelo
 en las llamas de una hoguera.
 El dolor se vuelve un gusano
 y teje la red
 donde se secan las lágrimas
 que alimentan la huella.
 Huella al parecer perdida
 en las sombras de una noche
 que espera las ofrendas.
 Y tu esplendor
 se funde a otras vidas.
 Tus labios dan su último calor,
 al que se alimenta con esta agonía (“Elementos”).

Los cambios y las componendas, el deseo de poder y todo lo que suele acompañar ese deseo, las mentiras, las conquistas, la tranquilidad, el acomodo (“Y el silencio”), acaban por corroerlo todo. La agonía nace del recuerdo que roe a la mujer de Abra, gasta y disipa la imagen de antes. Esa imagen, hemos dicho, encarnó mejor en Nellie Campobello en su rebelión contra los coloniajes sociales, sexuales o culturales. Sin embargo sabemos que a la rebelión anti-colonial de la Revolución perseguida en los años treinta, en las perspectivas no sólo de descubrir sino de organizar un nuevo país, sucedió el retroceso en las reformas sociales y el

abandono del impulso que había sostenido a varias generaciones empezando por la de Nellie Campobello. Al industrializarse México, fue mayor la penetración económica y política de los Estados Unidos, y, mayores, también, los medios de ascenso de las clases medias. En tanto éstas amplían su participación, la de las capas sociales menos favorecidas, la de los obreros, de los campesinos y de las mujeres disminuye. Tiempo de paradojas y de contradicciones: mientras la danza folklórica, la Novela de la Revolución se volvían instituciones nacionales y Nellie Campobello una de sus manifestaciones, disminuyó y desapareció la tentativa inicial del desafío al poder regulado pero no sin dejar a varios en una búsqueda angustiada de la fidelidad al pasado. Con el tiempo, la búsqueda se convertirá en condena pasiva y en persecución obsesiva. La fuga estéril de Abra lleva al recuerdo fantasmal del pasado y al olvido obstinado del presente:

Pero lo increíble es seguir, seguir,
sobre el esqueleto de una hoguera
sin aplastar las cenizas ... ("Y el silencio").

La mujer "de manos rojas" no triunfa en su rebelión contra la de "manos pálidas". La visión de Abra en la roca es una de derrota que envilece porque sojuzga las rebeliones y convierte a las mujeres "bruscas" que miran de frente en seres impotentes. En Nellie Campobello, la derrota se manifiesta en el tema de la culpabilidad, de la traición y de la persecución. El lenguaje más denso, las imágenes rebuscadas y con las cuales el "yo" dividido ya no acierta a definirse, ("convertirme en el todo oscuro,/ del que no es nada ni nadie"), el tono fatalista de la renuncia contrastan con la claridad natural y seguro de Yo. La narrativa refleja

una trayectoria simétrica. Veremos que entre Cartucho y Las manos de mamá se evidencian dos visiones opuestas, dos momentos antagónicos de la historia, del poder y de la cultura. Cartucho es el lazo con la rebelión de Yo, Las manos de mamá con la derrota y la persecución de Abra en la roca. No se ha suficientemente apreciado la importancia de la poesía de Nellie Campobello, ni se ha buscado relacionarla con la narrativa, y a la que sin embargo ilumina; la poesía animista de ¡Yo! y de Abra en la roca es un desahogo continuo que testimonia una misma trayectoria que va desde la soledad existencial hasta el aniquilamiento. El tono fatalista, las imágenes obsesivas, la fuga hacia el pasado, el tema de la persecución y las paradojas son las mismas que en Las manos de mamá. El mundo simbólico de Nellie Campobello se llenará de “aves y hombres”, de “buitres” y de “gavilanes”, manos asesinas que destrozan “al que canta” (“Simbólicas”) y encarnan la Ley y la palabra falsa en la narrativa. En la poesía de Abra, un hombre rapaz bajo la forma de un gavilán o de un buitre que se alimenta del otro (“Elementos”) parece estar en la raíz de todo lo que oprime, domina y destroza:

El ademán, la sonrisa,
 el dejo de la voz,
 la actitud callada
 y dominante,
 del que oprime
 cada partícula
 que da vida
 a la forma
 y la hace caer
 bajo el tranquilo
 ritmo de sus pasos (“Hombre”).

Esta permanencia obsesiva en la escritura de Nellie Campobello del hombre “inalcanzable” (“En tí”), que domina y aplasta, cobrará un giro cada vez más violento y amargado a medida que pasan los años y con ellos la certidumbre que el tiempo ya no va a retroceder. Cada vez más, la mujer de Abra se sintió acosada por una multiplicidad de voces y de presencias confusas, más terribles que la muerte; prisionera de un recuerdo obsesivo que le quitó el deseo de ser:

Después dormir
 en el hueco
 de una mano
 tibia y suave,
 y no despertar (“Cansancio”).

Habitar en la memoria, señala Fabienne Bradu, “es un deseo de muerte para el otro” (18). El drama de Nellie Campobello, está en esa terrible venganza contra el otro y quizás contra sí misma al querer sepultarse viva en la memoria: “¿Dormida? Lo estaré/ mucho más, que el que/ sólo desea dormir” (“Será tarde”). Al sepultarse en el pasado, la mujer mortificada de Abra se condena a la fuga incapaz de superar las contradicciones. Este camino tomado por Nellie Campobello revela la presencia de una existencia reprimida y autodesvalorada:

Te habían comido la cara
 los gusanos de la mentira
 y te llevaron a vivir
 en una llama.

Tú estabas en ese
 punto, pero ya no
 tenías arrogancia,

Eras sólo un insignificante
punto azul, en el decorado
de la mentira ("Panorama infantil").

El de Nellie Campobello fue un espíritu rebelde que buscaba su libertad en "las cosas ocultas" ("...Y mis palabras"). Hubo "desbordamiento de fuerza" ("Cómo poder hablar"), deseo de superar los prejuicios culturales y de transgredir la fuerza del saber oculto en "las agrestes arrugas" del espíritu y en "las rispideces" de la voz ("La palabra"). Este deseo transgresivo hará eclosión en la narrativa pero implicará luego su castigo. Sin embargo no se debe exagerar la rebeldía aunque no la profundidad de la angustia. Si bien hubo rebelión, inclusive anarquía, la obra reprodujo fielmente las marcas inborrables del saber colonizado; están en el tema de la mentira, de la dualidad y de la persecución. Para quien daba a la fidelidad un valor superior a cualquier otro ¿qué peor mal que el ser contaminado por "las sombras", conocer en carne propia el disfraz, y "perder la arrogancia"? Esto pudo ser el peor de los castigos. La opacidad, los desdoblamientos es algo que Nellie Campobello vivió muy mal:

Leve es el aire,
clarísima la luz,
las palabras son fáciles
cuando tú quieres ser
en tí, tú.

Oscuro es tu cuerpo
mirado en su luz
como triste tu sonrisa
cuando tú no eres tú ("Tú en tí").

Fingir, aparentar, ser otra, inmovilizarse en la imagen nacional y folklórica de Las manos de mamá, única decible, significó renunciar a la otra imagen, la única que para Nellie Campobello había adquirido el peso de la autenticidad y de la verdadera identidad. Cartucho, al describir un “camino estrecho” donde “siendo nada” se podía sin embargo vivir (“¿Creer?”), definió esta identidad. Esta paradoja es la que nos proponemos estudiar en los próximos capítulos.

IV.2. Cartucho: Iconoclasta y “vertical”

En el capítulo anterior, apenas empezamos a desbrozar una visión fascinadora y compleja. La obra poética de Nellie Campobello permitió atisbar una conversión dolorosa. La actitud crítica, la búsqueda de los orígenes locales, el enjuiciamiento de las formas de dominio y el desprendimiento de tal orden, es parte de un proceso que se inicia con la poesía para luego manifestarse plenamente en la narrativa.

Nellie Campobello no siempre cultivó lo que Rosario Castellanos llamó, al referirse a escritores apresurados a enterrar la Revolución, “la oscuridad preferencia por la muerte” (Juicios I 109). La muerte en la obra temprana de la escritora nunca tuvo el tono plañidero y oscuro de la madurez. En 1931, todavía no se proclamaba la inutilidad de la obra personal y el intelectual no sufría de una actitud de mala fe hacia la historia, ni renunciaba a los peligros de la acción. Pese al escepticismo de algunos y la pérdida de las ilusiones de otros ante la rápida corrupción de los revolucionarios “y su transformación en una plutocracia ávida y zafia” (Paz, Xavier Villaurrutia 22). Nellie Campobello todavía no renunciaba a los peligros de la acción. De hecho, que una mujer disfrazada de niña entrara en contacto de manera tan íntima con la realidad descarnada de la guerra y de la muerte constituyó una imprudencia y la peor de las contaminaciones. Tanta independencia produjo el malestar de la sorpresa. Incluso los que la ayudaron no quisieron asumir toda la densidad sacrílega de Cartucho. Al poner de relieve la cualidad “panfletaria” del libro, sus patrocinadores le restaron importancia a una

narración que por su perspectiva femenina era diferente a todo lo que se había escrito y se escribía en México sobre la Revolución. Como nos proponemos ver ahora, aún para los escritores más progresistas de México, la ambición de una mujer podía resultar peligrosamente “indecente”. Los intelectuales que la ayudaron, ni tan rebeldes, ni tan progresistas, y finalmente apegados al orgullo de su virilidad, encontraron más simpatía por la soldadera que por la literata genial o excéntrica. Patrocinada por la vanguardia mexicana, Nellie Campobello hizo de la necesidad virtud y asumió el estandarte de su ira y de su afán mitificante. De no hacerlo hubiera parecido antipatriota y sospechosamente ambiciosa.

Como ya intuimos en el capítulo anterior, la vía de las letras pudo resultar aún más difícil para quien se atreviera a opinar sobre temas prohibidos y por lo general reservados al dominio masculino¹⁰¹. Sin embargo, Nellie Campobello demostró temprana habilidad y tenacidad para introducirse en un medio impenetrable y al cual quiso pertenecer. La voluntad de aprender y de seguir en las letras la dirigió hacia los espíritus mesiánicos de la época: el revolucionario Atl; el cubano José Fernández de Castro; el poeta estridentista Germán List Arzubide; el poeta de izquierda y burócrata durante el periodo cardenista, José Muñoz Cota y finalmente Martín Luis Guzmán en quien recayó toda la responsabilidad de la paternidad, literaria y coreográfica, de la obra de Nellie en la década siguiente.

Sin nunca vencer el temor y siempre a ocultas, Nellie Campobello fue escribiendo poco a poco (Mis libros 14). En busca de “ayudantes”, concurrió al estudio del Dr. Atl en La Merced con todo el México novel y femenino de los años

veinte. Atl fue el primer pintor que pidió murales, era revolucionario, socialista, escritor, poeta y vulcanólogo y, subraya Nellie, como ella “travieso como un niño de nueve años” (14). Con otros artistas de la época, Diego Rivera, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, el pintor se sumó al proyecto cultural de la Secretaría de Educación Pública en 1921 y participó en la publicación de la monografía Las artes populares en México. Descubridor e impulsor de talentos femeninos y nacionales, Atl tuvo cierta predilección por las más bellas y jóvenes: las protegió, las lanzó al estrellato teatral, o, en el caso de Nellie Campobello, al literario, impresionado por el tono apasionado y sincero de la poetisa. Con su ayuda, Nellie Campobello publicó en 1929 los poemas de Yo. Fue este un paso importante hacia una primera introducción formal a las letras de quien era todavía desconocida en los medios intelectuales de la posrevolución. Importante también fue el haber conocido desde su llegada a México, en 1923, a Martín Luis Guzmán; pero la influencia del antiguo ateneísta no se haría sentir sino hasta finales de los treinta y después de su exilio en España cuando el país regresaría a una literatura de “mejor” tono.

A pesar del entusiasmo del Dr. Atl, la poesía de Nellie Campobello no parece haber merecido los elogios de la crítica¹⁰². Escrita por mano de mujer, fue considerada en su tiempo demasiado “pobre”. Poesía sin adornos y de arrebatos juveniles los literatos la ubicaron dentro de una corriente que acostumbraron en llamar “naive” y por lo tanto no académica. Al lado de poetas de la envergadura de Carlos Pellicer, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet, entonces en voga, o de los poemas futuristas de los estridentistas, la poesía de Yo era demasiado “juvenil” y

“fresca” para gustar. Más que por sus proezas versificadoras hemos visto que la poesía de Yo vale por lo que dice sobre la mujer de los veinte: su rebeldía, la llama que la devora, una voluntad de vivir y de gozar, anhelos no siempre colmados. Sin embargo, varios intelectuales de la primera época dieron todas las señales de querer aceptar a una “mujer que miraba de frente”. Muchos de ellos eran de igual historia: habían llegado de la provincia, algunos del norte, deseosos de romper con la hegemonía del centro y con la inmovilidad del ambiente cultural. Una actitud intelectual más flexible aunada a la herencia creativa de la Revolución facilitó la introducción de quien era nuevo e inexperto en las letras. La inexperiencia era entonces considerada una virtud. En la poesía como en la narrativa, Nellie Campobello daba muestras de usar la voz íntima de una realidad que los intelectuales a la cabeza de la renovación estética en México andaban buscando desde los años veinte y de la cual se esperaba más autenticidad que de la anterior, académica y “afrancesada”. En los años treinta, esa búsqueda se encontraba profundamente marcada por la politización de la vida cotidiana y cultural y la esperanza de devolverle una segunda juventud a la revolución. El viraje a la izquierda de varios intelectuales, los debates alrededor de la educación socialista, el descontento de las masas, el incremento de la actividad huelguista eran, entre otras, unas de las consecuencias de la crisis de 1929 y de un Maximato prolongado y desestimado al cual sustituyó el presidente Lázaro Cárdenas en 1934. En el plano internacional era también la época del New Deal en los Estados Unidos al ocupar Roosevelt la presidencia en 1933. En Europa, era la de los frentes populares, de la victoria laborista en Inglaterra y de la República en España. El

mundo en rebelión anti-colonial, hasta entonces conocido, emergía en la India y en China. Mientras tanto el fascismo se consolidaba en Italia, Japón, el primero de todos y Alemania, y el estalinismo avasallaba la Rusia revolucionaria. Dos concepciones políticas y económicas se enfrentaban, principalmente en España. En México, estos hechos repercutieron en favor de un nacionalismo más radical que iba a encontrar un nuevo vigor en la etapa cardenista. En la misma época, Cuba se volvió el punto de convergencia de este nacionalismo y de la rebelión en contra de las formas de dominación colonial internas.

Era revelador que la relación con uno de los miembros del ex grupo estridentista, Germán List Arzubide, uno de los patrocinadores de la renovación más radical en México en los años veinte y de Cartucho en 1931, remontara justamente hasta Cuba, unos pocos años antes, entre 1929 y 1930, allí donde coincidieron la vanguardia de un verdadero movimiento nacional y revolucionario y Nellie Campobello. Al integrarse a principios de los treinta a una generación de intelectuales rebeldes y de ardientes nacionalistas que supo devolver a la lucha su antiguo sentido de combatividad, la escritora encontró el acicate necesario para producir la primera parte de su obra literaria y dancística. En Cuba, donde Nellie Campobello había ido a bailar con su hermana en los teatros de La Habana, Nellie conoció al crítico y periodista cubano José Antonio Fernández de Castro, un intelectual progresista y ferviente admirador de Mayakovski. Entre el periodista y la bailarina se estableció una comprensión mutua reforzada por el clima de simpatía que reinaba entre los medios intelectuales de los treinta. Una misma sed de justicia y de rectitud animaba una generación dolida por la liquidación brutal

del verdadero impulso revolucionario. Frente a la imagen romántica de los insurrectos cubanos contra la dictadura de Machado (1924-1933), Nellie Campobello plasmó su propia insatisfacción contra el Maximato de Calles. De este clima de inconformidad intelectual y de agitación social nació Cartucho, primer relato de la escritora sobre la Revolución de 1910 en Chihuahua.

El ambiente intelectual cubano sin duda marcó a Nellie Campobello como también marcaría a numerosos intelectuales que habían coincidido a una misma tierra de promisión. Los poetas Langston Hughes, Federico García Lorca, Mayakovsky eran entonces la flor y nata de una intelectualidad fugitiva y subversiva, los símbolos románticos de una generación unida por su lucha contra los imperialismos¹⁰³. En los medios nacionalistas de la izquierda cubana y mexicana, unidos por una experiencia común contra la dictadura y los militarismos, la llama revolucionaria volvió a encenderse al contacto con la experiencia soviética¹⁰⁴. La revolución de Octubre era todavía la influencia determinante, el símbolo de una pureza revolucionaria que ni Cuba ni México habían podido alcanzar. En el caso de México, diez años de revolución y otros diez de gestión callista parecían devolverle al país una paz “no muy distinta de la porfiriana” (Halperin Donghi, Historia 333-334)¹⁰⁵.

En la década de los treinta, la agitación política y sindical iban a devolverle una segunda juventud a la Revolución Mexicana. En las letras, el periodo radical se inició con una corriente novelística que se designó a sí misma como “proletaria”, y que buscaba reproducir la atmósfera de los primeros novelistas soviéticos¹⁰⁶. Entre 1928 y 1934, los partidarios de “la socialización del arte” se

agruparon en organizaciones oficiales y emitieron definiciones y consignas que “burocratizarían” inevitablemente en el período cardenista. Asimilada al Estado, la novela de la Revolución se haría campesina y agrarista durante el periodo cardenista. Las novelas de Gregorio López y Fuentes, (Tierra 1932, Campamento 1931), de Jorge Ferretis (Tierra caliente 1935), de José Rubén Romero (Apuntes de un lugareño (1932), luego las de Mauricio Magdaleno (El resplandor 1937) demuestran un acendrado costumbrismo rural teñido de cierto sentimentalismo acorde con la cultura política “ranchera” del cardenismo. Cronológicamente, la publicación de Cartucho en 1931 pertenece a este segundo grupo de novelas “revolucionarias” de tendencias “proletarias”. Sin embargo el Cartucho que aparece en 1931, dio muestras de ser diferente y en cierta medida independiente y ajeno a la corriente oficial de la novela de la revolución y de sus mediaciones publicitarias. En otros aspectos es innegable que su escritora estuvo ligada a las propuestas radicales y nacionales que emergieron del viraje a la derecha de Calles y de la llegada de Cárdenas al poder en 1934, pero estos vínculos fueron más prácticos que genuinos. A diferencia de las mujeres de su tiempo, oficialmente activas en alguna liga revolucionaria pro-feminista como Concha Michel, Frida Khalo o Tina Modotti y todas miembros activas del Partido Comunista mexicano, la postura política de Nellie Campobello se estableció fuera del marco genérico de la Novela y también retórico, a veces más verbal que real, de la lucha de masas de la época¹⁰⁷. La obra narrativa se refiere de manera más específica a un espacio geográfico, parte de un “nosotros” concreto, no imaginario, edificado en referencia a la tierra de origen y a una historia personal. Así lo sugirió Nellie Campobello al

recordar, en 1960, sus vínculos con el medio intelectual de la época y sus polémicas rechazando encasillamientos y sectarismos (Mis libros 18).

Sin embargo, Cartucho, de manera indirecta, estuvo ligado a las exigencias ideológicas del momento y llegó a constituir el manifiesto radical e iconoclasta de intelectuales ávidos de respuestas y de cambios. Pero es posible que encontrarán allí la presencia de una subversión muchísima más radical de lo que habían pensado y, quizás, esperaron encontrar. Cartucho era una vuelta a la "barbarie", la contracara del proyecto decimonónico inscrito en Ulises criollo. Parecía operar en el extremo opuesto de lo que ya era el discurso oficial: monológico, institucional. Este monologismo se veía desplazado por una pluralidad de voces y de cuerpos anónimos que no habían sido registrados antes por la historia oficial y que de repente Nellie Campobello sacaba del anonimato con una violencia inaudita. Pero el elemento más turbador era el estado de "caos social" que parecía reinar y que volvía a aparecer cuando cierto nivel de control se había restaurado durante la etapa callista. El caos social se manifestaba en el texto a través de una familia atípica y fracturada en la cual había desaparecido toda figura paternal y donde una madre sin aparentes ataduras salía al mundo y rompía todos sus lazos con el círculo familiar tradicional. En este sentido cabe pensar que Cartucho era un texto no solamente revolucionario sino anárquico. Su publicación en 1931 desencadenó las pasiones y su autora sintió los efectos de un "relámpago" disparado contra ella (Mis libros 24). Era un sacrilegio que una mujer se hubiera atrevido a transgredir la ley del silencio, hablar contra el poder y defender otra visión de la Revolución, ligada por cierto a la idea de la libertad y

de cierta felicidad. Causó sensación, escándalo y asombro en pleno Maximato por haber rescatado una mujer al tristemente célebre Francisco Villa, el eterno excluido de la iconografía nacional por los caudillos del ala sonoreense, Obregón y Calles, y contra los cuales había perdido en Celaya en 1915.

Si para algunos Cartucho era el recuerdo vergonzoso de los excesos cometidos durante la Revolución, otros acogieron el relato como el manifiesto político de una nueva era cultural e intelectual. Sus patrocinadores compartieron el entusiasmo de Fernández de Castro por las ideas que parecían propagar Cartucho, en particular, Germán List Arzubide y José Muñoz Cota, que publicaron en sus casas editoriales respectivas, Integrales y Juventudes de Izquierda, los libros de Nellie Campobello¹⁰⁸. Germán List Arzubide, uno de los promotores más activos de Cartucho en los años treinta, aprovechó la oportunidad para escribir una breve y explosiva nota introductoria al libro en palabras comprometedoras que luego desaparecieron de las siguientes ediciones. En 1931 pudo haber más de una correspondencia entre Nellie Campobello y los intelectuales que patrocinaron el libro. El grupo estridentista en particular, con Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, se había caracterizado por un afán de ruptura y de transformación en la cultura de la posrevolución. Si bien de manera efímera, el movimiento había conmocionado desde 1922 el ambiente intelectual nacional al cuestionar los cimientos mismos de instituciones como la Academia de Lenguas. El carácter iconoclasta, burlón y antiburgués de varios actos públicos asociados con el grupo¹⁰⁹, que siempre se reclamó de la violencia física y espiritual de la Revolución, buscaría "propiciar cambios en los valores establecidos" (Schneider,

La literatura 160)¹¹⁰. Sin embargo, para los años treinta el grupo se había desintegrado y sus proyectos estéticos se encontraban trascendidos desde lo ideológico. El “descubrimiento” de Cartucho en 1931 tenía el valor, ya no tan estético como político, de uno de los antiguos actos públicos del movimiento. Movidos por el impulso latinoamericano de justicia social, estos actos correspondieron también “a la efusión demagógica del momento” y a cierto “fetichismo de la palabra” que parecen haber compartido tanto el nuevo sindicalismo como el agrarismo oficial del periodo cardenista. Más que por su propia individualidad, pasada por alto en la nota de List Arzubide, la visión de la Revolución en Cartucho, caracterizaba el afán de ruptura que la vanguardia asimilará a su propia ira en contra de la habitual corriente “académica y burguesa”, del grupo Contemporáneos (1920-1932)¹¹¹. Uno de los argumentos utilizados en su contra era la “espontaneidad” con la cual debía contestar la nueva generación de intelectuales. Para los intelectuales, y para Nellie Campobello, formados dentro de los valores dominantes de la posrevolución, en un momento cuando la escritura era considerada el espacio vital de un compromiso social, desligado del artepurismo y los “títulos profesionales”, “la mejor escuela había sido la de la experiencia y de “la vida” (Mis libros 22). La escritora compartía con una generación de escritores hechos en la Revolución, la aspiración de ser la autenticidad, lo suyo propio, la genuina forma cultural de la Revolución, precisamente cuando el saber había sido un bien prohibido, acumulado por algunos hombres y distribuido entre ellos. Por eso el reproche a una cultura libresca y francófila, dissociada de la vida, entrañaba un deseo legítimo por

apropiarse de algo que le había sido vedado a una buena parte de la intelectualidad y cuya posición no hegemónica dentro del campo cultural hacía más urgente. Esa postura mantuvo un doble propósito: por un lado, la “no-cultura” era fuente de pureza verbal desligada de toda tradición clásica, por otro, se volvió la carta de nobleza de una educación “imperfecta” en hombres o mujeres recién llegados a la cultura, imperfección en la cual los Contemporáneos y otros vieron un “retroceso cultural”.

Contra las “historias marchitas” y las “sinuosidades” de un estilo indirecto y ampuloso, también encontrado en el juego político, los intelectuales de los años treinta impusieron el “verticalismo” en la palabra y en el gesto moral que después degeneró en algunos en actitud rígida y dogmática. Por cierto, la técnica adoptada por Nellie Campobello fue también la de la “línea recta” (11). En su deseo de depurar lo que había sido sistemáticamente falsificado y ridiculizado --el cine nacional se encargaría de crear la imagen falsa, gritona y ridícula empezando por la de Villa-- Nellie Campobello privilegió la emoción, el “ademán directo” y las “líneas elementales” (Ritmos 7). En la escritura, estableció una línea divisoria rígida entre lo recto y lo sinuoso, lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo falso, reflejo fidedigno de una ética aprendida de la lucha y que luego se convirtió en la marca obsesiva de una dudosa “pureza” personal. Con cierto exclusivismo, rehuyó de una escritura “clásica”, ignorante feliz de sus “ceremonias” para construir su libertad personal, “sin usar de palabras” (Mis libros 12), lo cual no impidió que reconociera que las oportunidades no habían sido equitativas y lamentara no haber tenido verdaderos maestros (22). Hasta cierto punto, la negación del saber

revela la voluntad de reivindicar una anomalía, preservar una situación de orfandad con respecto al poder cultural en quien tampoco quiso pasar a segundo lugar. Las conquistas habían sido particularmente arduas para la mujer. Esta había compartido un apartamiento secular con las capas más desfavorecidas de la sociedad y que las malas escuelas, o su inexistencia en la provincia, no había podido mejorar. La rebelión por la vía del “verticalismo” era la tentativa de Nellie Campobello y de otros intelectuales de “reparar” con un acto temerario y blasfematorio la situación cultural.

Esta actitud fue también la del estridentismo. Por los treinta, varios escritores revolucionarios adoptaron su actitud desafiante, pero se había perdido el potencial incendiario e humorístico de antes para degenerar en retórica sectaria y anti-homosexual. La nota de List Arzubide al Cartucho de 1931 se nutría de la iconoclasia del antiguo grupo. Nellie Campobello llegó a encarnar a la nueva pasionaria nacional bajo los rasgos de Salomé “y mientras danza, tiene entre sus manos la cabeza del último Bautista, profeta de discursos de incendio: Pancho Villa” (Cartucho 1931). Subyacente al texto aparece, dentro del debate sobre la cultura, la imagen de una transgresión asociada a la virilidad y la pasión en contra del “afeminamiento” literario y de la “molicie” ideológica (Sheridan, Los Contemporáneos 243). Los revolucionarios, parafraseando a uno de ellos, “gallardos, altivos, toscos” (Jiménez Rueda, “El afeminamiento”)¹¹², necesitaban de danzas fuertes y de palabras “viriles” contra el “afeminamiento” de la literatura nacional. Asimismo, los ataques de List Arzubide estaban dirigidos a los Contemporáneos, “exhaustos grupos intelectualistas” vilipendiados por su

“dudosa sexualidad”, y que en la década de los veinte y de los treinta constituyeron la tendencia enemiga, “achacada” por el mimetismo, el desdén por lo nacional, precisamente por una Novela vuelta “literatura turística” (244).

De manera indirecta Cartucho volvía a alimentar la vieja polémica entre “viriles” y “afeminados”, revolucionarios y académicos, que venían disputándose el escenario cultural desde los años veinte. Si en la danza la bailarina vestida de hombre y “virilizada” por la cultura de la revolución había participado en el impulso revolucionario, en las letras, la escritora, cautivada por la figura villista, parecía manifestar una actitud no menos escandalosa. El lenguaje de Cartucho, directo y sin rodeos, sus imágenes provocadoras y la aparente superioridad del elemento masculino eran representativos de una literatura “viril” y por eso más “auténtica”. Era una escritura que List Arzubide y otros soñaron sin fisuras, coherente con su propia ideología, en un momento en que una cultura universitaria y libresca era cada vez más sinónimo de simulación, de afeminamiento y de traición nacional. Luis Mario Schneider, al estudiar la polémica de la posrevolución, señaló, acertadamente, que toda discusión es una “autoafirmación de la fe”: “en el fondo es un juego hacia la verdad o por lo menos un debate hacia la justificación” (159). Es irónico que una mujer, aún “viril”, haya servido aquí de justificación y de certificado de fe en una discusión de la cual finalmente estaba excluida. Encontramos la misma trampa ideológica que se planteó antes en la danza a través de la figura de la bailarina viril. Sin o con el acuerdo de Nellie Campobello, frente a los Contemporáneos y a la mujer, List Arzubide decidió asumir la paternidad literaria de la palabra pura

en México y la de Cartucho; paternidad excesivamente celosa que relegaba a la escritora a segundo lugar. Mientras tanto, la mujer, madre o literata, hace al hombre y “se afirma” a través de la lucha de sus hijos, de sus esposos o de sus compañeros así como lo puntualiza List Arzubide: “[...] esto explica a nosotros, los hombres de este día, por qué, resecos de esperanza, nos afirmamos en la lucha” (Cartucho, sub. nuestro).

La declaración refleja la ambición de quien deseaba recuperar el protagonismo intelectual perdido durante el desarrollo capitalista del Maximato. Se trababa sin embargo de un protagonismo excluyente que le daba otra orientación al libro: si el hombre se afirmaba en la lucha, Nellie Campobello se afirmaba y realizaba a través de la de su editor. List Arzubide acarició la posibilidad de ser “ellos” la genuina y única forma cultural de la Revolución, ambición desmedida en una mujer. Curiosamente, fue Jorge Cuesta, un intelectual del grupo de los “descastados”, que no creía en los revolucionarios ni en sus programas, quien mejor reconoció y defendió el valor creativo del otro sexo. Si una mujer brilla por el espíritu, es varón mutilado repugnante, falta a su naturaleza: “Es penoso para el hombre admitir que una mujer intelectual sea norma de todas las mujeres. Hasta los más distinguidos intelectuales masculinos no se libran de sentir repugnancia por la mujer intelectual (Ensayos 204).

La definición de una cultura nacional debería empezar por un análisis del funcionamiento estructural de su sociedad. List Arzubide no da este paso y observa con una ingenuidad que lo lleva al autoelogio que Cartucho, por ser “de manos de mujer, está limpio de desmesuradas ambiciones, pero seguro de su

signo creador" (Cartucho), haciendo que su escritora se volviera "cómplice" de un "destino" que sin duda no había escogido y que parece haber consistido en perpetuar el dominio del otro. Es evidente que al adoptar un ideal narcisista masculino la mujer parece capaz de "sublimar" su femineidad (Irrigaray, Spéculum 131)¹¹³. A fuerza de despojar a la mujer "de la espontaneidad para actuar", se le prohíbe la iniciativa de decidir y se le enseña a obedecer los mandamientos de una ética que le era ajena y que en el caso que nos ocupa no parece haber tenido más justificación ni fundamento que "la de servir a los intereses, a los propósitos y a los fines de los demás" (Castellanos, Mujer 14).

Para poder acceder a la cultura la mujer hubo que hacerlo por procuración y con el riesgo de negar su propio sexo. Al fin y al cabo su lucha no era tanto la suya como la de los intelectuales, sus editores, que la apoyaron en un momento oportuno tanto para ellos como para la escritora, siendo este acomodo fruto de las exigencias ideológicas del momento. Detrás de las declaraciones de List Arzubide aparecen las imágenes clásicas de sucesión, de paternidad y de jerarquía y con las cuales se buscó rectificar el carácter atrevido, genuinamente revolucionario del libro y así mitigar las ambiciones personales de la escritora. Se trataba de dinamitar la forma, no los valores en los cuales se sustentaba el hombre, aún el más iconoclasta.

Si por un lado las apuestas políticas e ideológicas de los años treinta constituyeron el marco de referencia necesario para la aparición de Cartucho, tampoco se lo podía encasillar en una u otra tendencia y así reducirlo a la impotencia. Ya lo comprobamos con la danza al estudiar el ballet masivo. Los

nexos de Nellie Campobello a través de Cartucho con el estridentismo no fueron los únicos ni los más importantes. Se establecieron con otras “potencias oscuras” y con las cuales simpatizaron los sectores radicales de la revolución. Estas potencias eran la rebelión, la madre, el norte bárbaro, Villa. La imagen que tenemos de Nellie Campobello en Cartucho, parafraseando una vez más a Rosario Castellanos, fue la de una mujer “irreductible a la razón”, “indomeñable” por la ideología, “perturba la lógica de los acontecimientos” y “desorganiza” lo antes construido (Mujer 12). Claramente el enfoque “falocéntrico” de la nota anterior no revela ni toma en cuenta esas perturbaciones, aún cuando se propone “perseguir el cambio a ultranza”. Por otro lado vuelve irreconocible el propósito original y sí realmente desmitificador de Cartucho. Dentro de la ideología radical de los treinta, veremos ahora que Cartucho muestra el reverso de los mitos, destacando aristas que habían quedado silenciadas o simplemente ignoradas en la otra propuesta.

IV.3. Estados de cuerpo.

Admiré la oscuridad,
y quise la oscuridad
("Y el silencio", Abra
en la roca).

En el capítulo anterior, intentamos ubicar a Nellie Campobello en la cultura de su tiempo, determinar sus vínculos con los intelectuales de los años veinte y de los treinta. Los hombres que reivindicaron cierta visión en Cartucho no creían en la razón sino en el instinto. Su encono en contra de los Contemporáneos, que no creían sino en la razón, los llevó a arremeter también contra el orden y la seguridad. Es de pensar que al describir fusilamientos y fusilados, que también fueron sus compañeros, Nellie Campobello sintió el mismo deseo urgente de abandonar este orden. Si bien no empleó la escritura para hacer reconsideraciones sobre los grandes temas de la época, el agrarismo, la expropiación petrolera o la cuestión indígena, la escritora de Yo y de Cartucho compartió sus aspiraciones y todo lo que era propiamente humano: el anhelo de justicia, la solidaridad con el otro. Pero por lo general, las diferencias con la Novela de la Revolución y sus representantes fueron hondas. No aparece allí la visión oficial, "dura, severa y sombría" con la cual se acostumbró a definir el género literario. A pesar de escribir a finales de los veinte, principios de los treinta, cuando ya se habían escrito o se estaban escribiendo los libros decisivos sobre la Revolución --Mariano Azuela ya había publicado Los de abajo en 1915, Rafael F. Muñoz sus libros de cuentos, El feroz cabecilla (1928), El hombre malo (1930), sus novelas sobre Villa, Memorias de

Pancho Villa (1923) y ¡Vámonos con Pancho Villa! (1931), Martín Luis Guzmán, El águila y la serpiente (1928) y La sombra del caudillo (1929)-- tampoco se inspiró en la obsesión moral de los autores de la Novela, ni en el impulso redentor de varios de sus escritores. Había en el Cartucho de 1931 rebeldía, a veces odio, rencor y tristeza, nunca fatalismo o moraleja. La presencia dominante de la muerte no trajo con ella la "oscura preferencia"¹¹⁴ que otros habían mostrado y seguirían mostrando por el fracaso o la abstención. Al contrario; el libro daba la impresión muy fuerte de querer rescatar la historia y sus testigos del olvido y de los mitos en los cuales empezaban ya a caer. Cartucho era uno de los pocos intentos, los libros de Rafael F. Muñoz eran otro, para entender la idiosincracia de un pueblo y sus manifestaciones. La Revolución Mexicana, recuerda Rosario Castellanos, fue el primer gran movimiento popular que supo distinguir un problema básico: "cómo asegurar la plena protección y desarrollo de lo comunitario sin herir la dignidad de la persona" (Juicios 101). La obra de Nellie Campobello, como la de Mariano Azuela o de Rafael F. Muñoz, parece encaminada hacia este propósito: conceder "la posibilidad de la indignación y del amor" a hombres a los cuales se consideraban "brutos", según expresión de Salvador Novo¹¹⁵, recuperar el espíritu comunitario de una rebelión popular en los espacios locales e inestables de la historia no registrados por la Nación. Cada uno a su manera, presentaron historias diferentes de todo lo que se había hecho en México. No era una literatura solemne con afanes de redención o sentimiento de culpabilidad hacia la historia. La narrativa de Nellie Campobello, sin descuidar la convicción de justicia social de la época, trascendió sus límites y sus polémicas. En nuestra opinión se trata de una

escritura de gran fuerza, tal como la soñaron sus admiradores pero sin mimetismos, escrita en forma individual y hasta cierto punto aislada de los debates culturales de la década de los treinta. Si bien aparece el intento de innovación formal de la Novela --escritura elíptica, visión "primigenia", aguda y precisa-- y pese al marco exiguo y engañosamente "local" de la estampa su mayor novedad queda su capacidad de observar y ponderar la realidad social y biológica de algunos hombres que no pasaron a la historia. Esa observación, si ya existía en Azuela y en Muñoz, se agudiza y se extrema en Nellie Campobello cuyos personajes están penetrados hasta el fondo, descritos con precisión y sin concesiones de ninguna índole.

Queremos ahora profundizar en este aspecto primordial de la narrativa de Nellie Campobello: la reubicación de lo cotidiano en la historia y la capacidad de rescatar los cuerpos deslucidos del olvido y de los mitos. Para ello la escritora remontará a los años de la infancia, con el propósito de comunicar las imágenes que se sabía de memoria y la oprimían (Mis libros 18). Como veremos, el estratégema de la mirada infantil se acompañó del desvelamiento íntimo sin ambages de las posturas y de los gestos adquiridos por los hombres en la muerte. Ese hablar "literal" será luego desplazado por otras convenciones, imaginarias y simbólicas.

Todo lo que escribió Nellie Campobello fue para "vengar una injuria" (Carballo 336) y pagar ofensas, precisamente contra el olvido, las convenciones y los mitos. Unos de estos mitos era la interpretación de Villa y de la Revolución, dentro del paradigma tradicional y siniestro de machismo que luego pasó a virtud

nacional en el cine mexicano de los treinta y de los cuarenta; otro era el mito complejo de la Mujer Mexicana. La postura de Nellie Campobello en Cartucho era en este sentido muy diferente a la postura tradicional, como también lo era con respecto a una literatura que se decía "viril" porque en ella respiraba la Revolución y el pueblo mexicano. Cartucho no era un texto machista, inocuo y menos aún sentimental y recatado. Había en él abundancia de hombres, de mujeres "revolucionadas", de cuerpos y de fusilamientos pero también de momentos de ternura, de juego y de compasión.

Por la guerra que allí cundió se entiende la ausencia de arquetipos y de imágenes convencionales: ni compañera de macho, ni "Sufrida Mujer Mexicana", ni "dolorosas" o "lloronas" a la María Enriqueta y menos aún "abiertas, violadas o burladas"; las mujeres de Cartucho, demasiado implicadas en la guerra, experimentan su fuerte sacudida; salen a la calle, vencen la hostilidad, enfrentan la inminencia de la muerte, asisten a los fusilamientos, conviven y participan en la guerra. Era todo lo contrario de la debilidad o de la torpeza y claramente su negación.

Nacida en el continente negro de la Revolución, Nellie privilegió la guerra y la muerte, deseó la violencia, la buscó con un ansia y una curiosidad "reprehensibles" en una "niña" muy precoz para su edad, niña que, hoy día, sabemos que ya no era. No habló el lenguaje de la abstinencia y de la melancolía por estar demasiado implicada física y emocionalmente en la guerra y sus divisiones. A diferencia de María Enriqueta, representante de la estética de la burguesía del porfiriato y con quien constituye una genuina ruptura, lo pasajero,

lo que pasa y lo que muere interesó más a Nellie Campobello que el alma y los paisajes. Esa sensibilidad, "femenina", definida por el universo del romanticismo decimonónico en el cual la virtud era la recompensa al sacrificio y a la resignación, desapareció con la Revolución de 1910. La rebelión significó su transgresión y, quizás, la coexistencia, momentánea y fulgurante, del placer y de cierta felicidad en la rebelión.

Por cierto, los héroes de Cartucho no fueron las figuras modelos de la literatura porfiriana, ni los personajes "arrepentidos" de una corriente "nihilista" de las letras de la Revolución. Había allí bandidos y guerreros invencibles, personajes anónimos y descastados, madres arrojadas, hijas irreverentes, hombres revoltosos, todo un país inestable adherido a una visión todavía entusiasta de la Revolución y del villismo. Tampoco fueron las historias privilegiadas por la cultura dominante; no encontramos en Cartucho biografía heroica, vidas ejemplares o tradición edificante. A los ojos del país, y de muchos de sus intelectuales hartos de guerra y de soldados, eran las existencias "sórdidas" de hombres "montaraces", "incultos" y "primitivos". Nadie era demasiado "insignificante" para Nellie Campobello. A través de personajes marginales, hombres, niños, indios o mujeres, emergía la otra historia y también la suya.

Nellie Campobello sintió una ternura particular y un dolor íntimo por los cuerpos borrados de la historia, por los "degenerados" y los "bastardos" que la historia se había prometido borrar y el Estado "redimir" en nombre de una supuesta urgencia biológica e histórica. Cartucho trazaba sus orígenes a través de la historia de un cuerpo social de "dudosa moralidad", irreductible a la razón

y enemigo de los límites y de las fronteras. Al sacar a la luz a los protagonistas de una lucha brutal que opuso villistas a carrancistas, la escritora aisló a un hombre o a una mujer en un momento decisivo de su vida y de su muerte; Margot Glantz vio allí la capacidad de definir con un rasgo preciso una existencia esencial, “un transcurrir que se marca en líneas precisas en un rostro, en el carácter, en el cuerpo” (“La Novela” 872). Estas líneas “exactas” revelan de manera íntima y sobrecogedora la esencia de una existencia a través del cuerpo y del movimiento. Este cuerpo, observa Pierre Bourdieu, suele ser el sitio de una historia específica: “the site of incorporated history” (citad. en Islas 12). Nellie Campobello, por haber vivido esta historia, la de un pueblo en la guerra, pudo percatarse de “la parte íntima, entrañable, que es donde lo esencial del ritmo tiene su verdadero origen” (Ritmos 11)¹¹⁶. Esto lo consiguió observando el movimiento, “estados de cuerpo” que hacen surgir “estados de alma”, en el modo de andar, de caer y de morir, rápido o lento, brusco o suave. Para la escritora hubo una “manera local” de moverse, de vivir y hasta de morir. A través de la escritura, buscó resaltar la integración del espacio corporal al espacio social. Detrás de cada cuerpo se hallan las marcas de las luchas, del combate, de las fuerzas de la historia. No es extraño, sino muy coherente y revelador, que el cuerpo y sus ritmos hayan sido el vehículo de expresión predilecto de Nellie Campobello, el “lenguaje sagrado” y la “verdadera realidad” (11-12): los hombres de Cartucho hablan “más claramente con el cuerpo que con la lengua y con más elocuencia” (11-12).

Antes que el cuerpo, la crítica ha encontrado en la voz de Cartucho la parte indisciplinada de un discurso transgresor y con la cual su escritora recuperó una circunstancia marginada de la historia oficial. En un artículo sobre Cartucho, Doris Meyer contrastó el discurso monológico de la historia oficial con el carácter polifónico del relato-testimonio, su cualidad plural y comunitaria, basada en una multiplicidad de narradores, subvertidora del monologismo y de los mitos oficiales alimentados por la nación:

By dialogizing Cartucho's testimonial discourse in paratactic fashion, Campobello rejects the monologic appropriation of Mexican history by the post-revolutionary power structure. Her insistence on orality and polyphony challenges the official pronouncement of Pancho Villa's role as barbaric and inhuman. Indeed, Cartucho calls into question the entire nationalistic mythology of civilization vs. barbarism in which the revolutionary struggle in Latin America had been cast ("The Dialogics" 58).

Más que la "vox populi", fueron los múltiples cuerpos pormenorizados por la mirada indiscreta de una "niña" madurada en la guerra lo que constituyó la mayor transgresión y, quizás, el peor de los desafíos. Describir un cuerpo sin culpabilizar, sin alusiones o metáforas, implicaba hablar en contra de la Ley, cargar el discurso de un placer inaudito y censurable. Coreógrafa de la Revolución, era natural que Nellie Campobello regresara a lo que había sido reprimido y censurado: un cuerpo que cae y se deshace bajo el impacto del balazo, la mirada aguda y peligrosa de la adolescencia, cuerpos abandonados, muertos, agujereados y mugrosos en extraña promiscuidad con la infancia. Todo aquello tendría luego que desaparecer u ocultarse ante la presencia de un poder, familiar o editorial, que espía, pregunta, vigila y busca cuyas huellas

imperceptibles vamos a encontrar en Las manos de mamá frente al otro que se opone, se muestra y resiste:

Plaisir d'exercer un pouvoir qui questionne, surveille, guette, épie, fouille, palpe, met au jour; et de l'autre côté, plaisir qui s'allume d'avoir à échapper à ce pouvoir, à le fuir, à le tromper ou à le travestir. Pouvoir qui se laisse envahir par le plaisir qu'il pourchasse; et en face de lui, pouvoir s'affirmant dans le plaisir de se montrer, de scandaliser, ou de résister (La volonté de savoir 62).

El carácter profanatorio de Cartucho se sitúa en esa dimensión disidente que se afirma en el placer de escandalizar y resistir mostrando los detalles físicos y horripilantes pero sin falsificación de la muerte. Esto nos lleva a preguntarnos ¿cómo se mueven los cuerpos de Cartucho? y ¿por qué se mueven así? El pensamiento moderno ha buscado la identidad y la homogeneidad de lo real, bajo el hilo conductor de los proyectos de la racionalidad. Dentro de esta realidad que pretende verificar las grandes luchas de la razón, el cuerpo ha "desaparecido" como problema fundamental. En el pensamiento moderno, señala Hilda Islas invocando a Foucault, esta búsqueda de lo absoluto sólo puede lograrse a través de la negación o del olvido de la dimensión más concreta y más particularizante: el cuerpo: "Si se suprime la materialidad del cuerpo con toda su finitud y su amenaza de muerte, se entroniza lo intemporal; si se borra lo particular, se demuestra entonces que existe una ley (racional) superior, ubicada por encima del cambio" (153-154). Nellie Campobello no pudo borrar lo particular ni remover lo heterogéneo. Fragmentó lo inmóvil para recuperar el punto de vista, honesto, concreto y humano de la corporeidad. En este sentido, la escritura, como la danza,

roza la vida cotidiana, porque “toma sentido a partir de una situación que no tiene fronteras asignables y que no vuelve a repetirse” (141). A diferencia de una estética romántica y de una escritura de momentos excepcionales, Nellie Campobello acepta lo cotidiano, rehabilita lo banal, dignifica lo trivial, intensifica cada instante. Parafraseando al escritor Jean Galard, la escritura de Cartucho activa una función de “desfocalización” que da sentido al accidente, se detiene en el detalle y deriva en el margen (La Beauté 56-57)¹¹⁷. En ninguna otra obra de la Novela de la Revolución, con la excepción de El Llano en llamas (1953) de Juan Rulfo por situarse ésta también en el terreno de lo “insignificante”, se ha hecho como en Cartucho una historia tan detallada del hombre a partir de su ubicación material-corporal en el mundo. En Campobello, como en Rulfo, creemos encontrar una reubicación de lo cotidiano en la historia, pero a diferencia de Rulfo, la escritora no consigna la derrota ni la corrupción de la realidad. Los cuerpos de Cartucho no son únicamente los sombríos, desvalidos y lamentables de “Es que somos muy pobres”. A pesar de la guerra y de la violencia tremenda, algo parece querer sacar a los hombres del ciclo infernal de la muerte y este “algo” es la presencia de una “niña” que recoge los últimos detalles de su muerte. Por la mirada sin concesiones de la infancia, los revolucionarios no son las víctimas inconcientes que acostumbra a describir la historia; Cartucho era un libro más positivo, sin clichés heredados, en el cual no cabía la desesperación amarga y melancólica de los héroes rulfianos. Quizás no sea exagerado invocar aquí también los efectos que pudieron tener en el discurso la maternidad; con la llegada, esperada y llena de regocijo, como parece indicarlo los poemas de Nellie

Campobello dedicados al hijo, de un hijo nacido y luego muerto en la guerra, empieza la oportunidad de crear la relación, tan difícil, hacia el Otro, y, señala Julia Kristeva, que permite pasar de lo simbólico a lo ético: "Si la *grossesse* est un seuil entre nature et culture, la maternité est un pont entre singularité et éthique. Une femme s'en trouve donc, par les évènements de sa vie aux charnières de la socialité [...]" ("Un nouveau 6). Sin embargo en Cartucho, el acceso a lo ético se realiza e intensifica por la presencia de la muerte, muerte del amigo, muerte del hijo. Quizás, la experiencia combinada de la maternidad y de la muerte haya permitido hacer coincidir la vida con la muerte, hacer circular la pasión entre vida y muerte, cultura y naturaleza, singularidad y ética, narcisismo y abnegación (6).

Justamente en los relatos decisivos de la Revolución, pensamos en los de Nellie Campobello, de Rafael F. Muñoz o de Rulfo, en las estampas de ¡Vámonos con PanchoVilla! (1931) o los dialogos agudos y descarnados de El Llano en llamas, la corporeidad se plantea o se observa también casi siempre bajo los efectos de la muerte. De la misma manera, los protagonistas de Cartucho se definen por su modo peculiar de morir y esta muerte, breve o larga, queda impresa en el cuerpo. Nellie Campobello puso énfasis en describir los rasgos distintivos de un hombre en el momento de su muerte, la mayoría de sus cuadros se refieren a ella: los pantalones demasiado grandes sobre un cuerpo flaco, un tiro de gracia dado por encima del sombrero, la sangre helada y recogida del amigo muerto, las trenzas negras colgando de Nacha, los gritos de Babis en los oídos, el joven hermoso devorado por la mugre, los ojos de agua sucia de otro que lloraba la muerte del hermano, el aspecto desesperado de los hombres que

mueren sorprendidos, las tripas color de rosa de algún general, el cigarro de macuchi de un colgado, el cuerpo familiar de un muerto junto a la casa, la tristeza del "Peet", etc.. Este tipo de "semiótica perceptiva" (Deleuze y Guattari 238) logra percibir los detalles más insignificantes y revelar la carnada de movimientos imperceptibles. El pasado secreto de Nellie Campobello se oculta en estos movimientos anónimos, imperceptibles, observados con profundidad y pasión. Encontramos en esta escritura la presencia de una verdadera "desterritorialización", cuando el discurso se encuentra de repente atravesado por "micro movimientos", segmentos distribuidos de manera diferente y de partículas inencontrables hechas de una materia anónima (241)¹¹⁸; toda una "subconversación" donde siendo uno nadie y "clandestino", se podía entonces vivir y amar sin ocultarse y sin remordimientos, ser como todo el mundo, sin necesidad de palabras y de explicaciones. El enfoque se dio así en las palabras más "literales" y los pensamientos más "sintéticos" capaces de delinear gestos, fijar posturas y describir "hábitos" que suelen marcar la especificidad social de un grupo de hombres y de mujeres. Estos hábitos se insertan en un campo social y se requiere haber nacido en el ambiente cultural, donde se juega determinada lógica social y a la cual Nellie Campobello, por ser un producto de ella, se adecuó inherentemente. Esa lógica era la de un pueblo en guerra, Hidalgo del Parral, en el cual la escritora había vivido con su madre, Rafaela y sus hermanos en la famosa calle Segunda del Rayo, "larga, estrecha, torcida, situada en un barrio modesto, donde vivían familias de obreros, soldados, músicos y "muchachas risueñas" (Matthews 31). Desde una ventana de dos metros de altura, Nellie y

Gloria, ansiosas de “ver caer a los hombres” (71) presenciaron el espectáculo bonito de la muerte.

Las páginas más hermosas son justamente las que se refieren a la convivencia humana entre una “niña” y un puñado de hombres, muertos y fusilados. Esa extraña convivencia, compatible con el amor y la amistad, es tanto más coherente cuanto se remonta a la infancia al descubrir el mundo cuando todavía no se conocen las leyes y sus castigos y es doblemente subvertidora para la adolescente que las ignoraba y las violaba. “El ansia de saber”, de ver y de tocar, no se reprime en un texto donde los cuerpos abundan y se exponen a la vista con una franqueza inaudita. Los hombres descritos en Cartucho, Kirilí, los hermanos López, Cartucho, “El Peet” y claro Villa, emblematican la Revolución en su nivel más disidente, solitario, primitivo e irreconciliable. Esos focos aislados de resistencia, aislamiento reforzado por el marco autónomo del cuadro, constituyen puntos, nudos diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio reflejados en los comportamientos y las posturas de ciertos grupos de individuos. Para Foucault estos focos de resistencia son lo más frecuente puntos de resistencias, móviles y transitorios, que introducen en la sociedad discrepancias irreductibles:

[...] on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leurs corps et dans leurs âmes des régions irréductibles. Tout comme le réseau des relations de pouvoir finit par former un épais tissu qui traverse les appareils et les institutions, sans se localiser exactement en eux, de même l'éssaimage des points de résistances traverse les stratifications sociales et

les unités individuelles. Et, c'est sans doute le codage stratégique de ces points de résistance qui rend possible una révolution, un peu comme l'Etat repose sur l'intégration institutionnelle des rapports de pouvoir (127).

Esto es precisamente lo que simbolizan los cuerpos descritos de manera aislada en Cartucho: toda una red móvil y transitoria reflejada en focos esparcidos de resistencia y que van a parar en una muerte segura, a veces escogida como la de aquel Santos Ortiz, valiente del bando de Urbina, a quien iban a matar y quiso terminar una novela (Cartucho 103); en la mayoría de los casos la muerte sorprende y degrada; hasta los cuerpos más elegantes y rectos se deshacen "ante dieciséis cañones de unos rifles veteados y mugrosos" (57). Los fusilados de Cartucho mueren como todos los soldados hambrientos y mugrosos: solos. Rafael, el trompeta del cerro de la Iguana, con sus "pantalones de muerto" (43); Catarino Acosta, que "duró tirado ocho días", comido por los cuervos (48); Zafiro y Zequiel, abandonados "fuera del campo santo", "los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubiera llorado" (52). Pero la presencia de una niña que acude a verlos morir, a sacudir sus pelos de la mugre que los invade, a recoger su sangre, a contar sus balazos y a vigilarlos de noche los salva del olvido y del fin degradante que suele reservar la muerte a los más humildes. Los muertos de Nellie Campobello sufren así una importante metamorfosis. No son los animales salvajes y primitivos transmitidos por los textos referidos al "carácter mexicano" y que han representado a un hombre marcado por la barbarie y la muerte, para quien el acto de matar, o de morir, era algo tan "intrascendente y cotidiano" (Bartra 87) como la muerte de un animal. Además de desprestigiar la visión oficial acerca del "pelado", incapaz de raciocinio y sin conciencia de clase,

macho y bárbaro, Cartucho era un intento valiente para reubicar la Revolución dentro de sus verdaderos cauces humanos. Registrar el aflojamiento repentino de un cuerpo “elegante” y “nervioso”, observar “un pedacito de carne amoratada” junto a la cara de algún muerto (59), los pantalones demasiado grandes de algún cadáver que le daban el aspecto de un espantapájaros (43), las trenzas negras de una soldadera en el momento de ser fusilada, (56), el cuerpo “recto” ya tieso de otro muerto en un último “saludo militar” (73) o dos pequeñas manchas rojas en el rostro de un muerto, “una junto del medio de las cejas y otra más arriba [...]” (74), testimonia un espíritu hecho sensible a la violencia y la injusticia. Debajo de la violencia, el lector percibe, como en la obra de otros artistas de la misma época, pensamos en la de José Clemente Orozco o de Mariano Azuela, un hálito de fraternidad y de solidaridad con las personas reales. Nellie Campobello no trivializa la muerte, se acerca a ella, la toca, la palpa y la husmea; se impregna de su olor. Su cercanía física no la asusta, la embriaga: “A mí me parecía maravilloso ver a tantos soldados” (61). Acude al camposanto donde dos amigos suyos, Zafiro y Zequiél, han sido fusilados: voltea sus caras, cuenta los balazos, limpia sus caras llenas de tierra, sacude sus pelos revueltos y sucios, junta su sangre y la guarda preciosamente:

No me salté el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad, por eso corrí. 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. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, voltéé a Zequiél boca arriba, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces “pobrecitos, pobrecitos”. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón (52).

Sufre silenciosa e intensamente, "sin voz con los ojos abiertos" (44). En la presencia del amigo muerto, se le arruga el corazón al verlo devorado por la mugre, en "un callejón feo" (79) que olía a orín. Hay en la descripción de la muerte, sin heroismos o grandes tragedias, la expresión de una humanidad compartida y acariciada. Esta expresión se plasma en la parsimonia lingüística del texto, capaz de reproducir una "situación límite" muy sartriana, por su intensidad, su dramatismo y su desgarradora densidad "intrascendente". Al llegar a esa situación límite, Nellie Campobello se elige a sí misma, rompe los modelos, niega lo convencional y descubre "los rasgos esenciales", los suyos y los de hombres en medio de lo que solía ser considerado "la oscuridad" y que más tarde sería reemplazada por la palidez más con los tonos de la época y de la mujer.

Escritora de una experiencia única, la guerra en zonas fronterizas y marginales, Nellie Campobello se singularizó por la soledad de un estilo irrepetible. Su frugalidad lingüística constituye una anomalía si se la compara con la autobiografía voluminosa de José Vasconcelos. Para reproducir lo que Julia Kristeva describió como "l'extrême frontière de l'identité", "le désir dépouillé jusqu'à sa trame-corps" ("Un nouveau" 5)¹¹⁹, la escritora prefirió obrar con sabia parsimonia: desconfió y huyó del gigantismo y de palabras para ella incógnitas que no podrían expresar la experiencia de la guerra y las zonas ocultas donde vivieron sus protagonistas.

Sus estampas, pequeños episodios compendios de vida y de muerte, treinta y tres en total, raramente superaron las cinco páginas de extensión y las más logradas se concentraron en tres o cuatro párrafos, a veces cinco. Sus oraciones más comprimidas no excedieron de las cinco o seis palabras. Igual que en la poesía, expurgó de su vocabulario adverbios y adjetivos para una escritura de sustantivos y de verbos. Privilegió el ritmo concreto del pretérito, tiempo existencial por excelencia ilustrativo de una mutación inevitable: “Distraidamente uno de los dos se recargó en el poste; puso toda una mano sobre la circular; los vio ... los aprehendieron, los cintarearon .. llegó Miguel Vaca Valles, y se le ocurrió interrogarlos ...” (53 sub. nuestros). La densidad del lenguaje, su concisión, breve como un golpe, y su ritmo sincopado contribuyeron a comprimir y extraer la mejor posible esencia de una existencia y de su conclusión. La “exigüidad” lingüística dio a la escritura de Cartucho una precisión inigualable y una clara intensidad:

Nervioso, delgado, caminando recto; el pelotón sabía que era peligroso y espiaba sus movimientos; vestía un traje verde y sombrero charro. En frente de él había un grupo como de veinte o treinta individuos, tipos raros, unos muy jóvenes y otros de barba blanca (49).

Alto, color de canela, pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro. “Se los habían tirado en un combate cuando se estaba riendo.” Gritaba mucho cuando andaba a caballo, era que casi siempre se emborrachaba con “sotol” (21).

Kirilí usaba chamarra roja y mitazas de cuero amarillo. Cantaba mucho porque se decía: “Kirilí, qué buena voz tienes.” Usaba un anillo ancho en el dedo chiquito, se lo había quitado a un muerto allá en Durango (23).

Bartolo era de Santiago Papasquiari, Estado de Durango. Tenía la boca apretada, los ojos sin brillo y las manos anchas. Mató al hombre con quien se fué su hermana y andaba huyendo, por eso se metió de soldado (29).

La literatura no es aquí “orgullo” o “refugio” sino un acto lúcido de información con el cual Nellie Campobello observó diferencias sensibles entre el cuerpo social de la colectividad y el cuerpo metafórico de la nación y que suele perder su identidad en el proceso de identificación cultural. Esta escritura herética de la tradición significó más por decir menos o simplemente por callar.

La precisión lingüística y semántica a la cual siempre aspiró la escritora se refleja en particular en la velocidad y la contracción de la palabra muy cercana a la de un balazo y en la cual Nellie Campobello condensó la intensidad de un momento histórico único e irrepetible. El estilo elíptico y reconcentrado de Cartucho logró expresar de manera poética y convincente el impacto de una existencia “a lo bruto” y al borde de la destrucción. Las condiciones extraordinarias provocadas por una guerra de escaramuzas en la vida de un pueblo villista y en el cual permaneció la familia de la escritora durante los peores momentos de la guerra hicieron posible el tipo de escritura encontrado en Cartucho. En los últimos años de la contienda, de 1914 a 1918, la lucha por la vida llegó a un punto extremo en algunas provincias del norte. En la calle Segunda del Rayo, Parral, estado de Chihuahua, Nellie Campobello presencié el espectáculo “maravilloso” (61) de la muerte, este desasosiego vital que parecen encontrar los hombres que corren hacia la muerte. La calle y la casa, espacios contiguos penetrados por la guerra, son los hilos conductores de una narración clausurada donde se concentra la mayor parte de una existencia definida por el

vivir veloz y el morir repentino. El paso del juego a la balacera, del canto al silencio, de la casa a la calle y de allí al campo santo fue brutal e instantáneo. En el espacio miniaturizado del libro recalcado en la exigüidad del cuadro los hombres de Cartucho, parcos en palabras y gestos, vieron sus cuerpos perseguidos reducidos a la nada. El paso fugaz de la vida a la muerte está resumido en el título "sintético" de la obra: "Cartucho". De la misma manera, los hombres de Cartucho se mueven y hablan "sintéticamente" (19) una expresión no sólo esclarecedora de su actitud ante la vida y la muerte sino también de la de Nellie Campobello ante la literatura: precisa, concreta y auténtica.

La estructura circular y anafórica de la estampa, análoga a la del corrido popular¹²⁰ con sus refranes populares y sus estructuras paralelas participó en dar una visión condensada y exacta de la realidad. En pocas sílabas se define la esencia de una existencia rápida y de una muerte violentísima, al recalcar la pérdida irremplazable del amigo con el cual se jugaba y al otro día desaparecía:

Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales. Le enseñé mis muñecas, él sonreía, había hambre en su risa, yo pensé que si le regalaba unas gorditas de harina, haría muy bien. Al otro día, cuando él pasaba al cerro, le ofrecí las gordas, su cuerpo flaco sonrió y sus labios pálidos se elasticaron con un "yo me llamo Rafael, soy trompeta del cerro de la Iguana". Apretó la servilleta contra su estómago helado y se fué, parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto.

Hubo un combate de tres días en Hidalgo del Parral, Estado de Chihuahua, se combatía mucho.

"Traen muertos, dijeron, el único que hubo en el cerro de la Iguana". En una camilla de ramas de álamo, pasó frente a mi casa. Lo llevaban cuatro soldados. Pedí verlo y me dejaron. Me quedé sin voz con los ojos abiertos, abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos en el cuerpo, ví su pantalón. Hoy sí era el de un muerto (44).

La escritura reprodujo con gran fidelidad una existencia comprimida por el vivir fugaz y el morir repentino; escritura "sintética", donde nada sobra y "agota" todo el contenido de una existencia o de una muerte en un "acto lúcido y doloroso de información" y que para Roland Barthes tendría el mérito de dar cuenta de una situación específica, de una humanidad ignorada:

Pendant ces moments où l'écrivain suit les langages réellement parlés, non plus à titre pittoresque, mais comme des objets essentiels qui épuisent tout le contenu de la société, l'écriture prend pour lieu de ses réflexes la parole réelle des hommes; la littérature n'est plus orgueil ou refuge, elle commence à devenir un acte lucide d'information, comme s'il lui fallait d'abord apprendre en le reproduisant le détail de la disparité sociale; elle s'assigne de rendre un compte immédiat, préalable à tout autre message, de la situation des hommes murés dans la langue de leur classe, de leur région, de leur profession, de leur hérédité ou de leur histoire (Le degré 115).

La parquedad lingüística de Cartucho singularizó a varios hombres, los sacó de su mutismo y del anonimato en el cual solían encontrarse. No hay aquí una actitud social evasiva y menos aún escéptica, ni la sensación de impotencia que sentirían numerosos autores ante la historia, sentimiento que se intensificaría con el tiempo. En Cartucho la historia suplanta la ficción, una función que parecía perderse desde el período romántico y que se perdió en la visión romántico-positivista de varios autores de las letras de la Revolución. En estas condiciones la fórmula civilización-barbarie de Ulises criollo ya no era sostenible. Más bien esa fórmula queda anulada, superada por la realidad, inútil y como desprovista de sentido. Hay en los personajes de Cartucho, en su historia, en su manera de

morir, un núcleo genuino e insobornable que los vuelve transparentes e insensibles al mito, ni les preocupa mucho el deseo decimonónico de hacer historia. Esa irreductibilidad está afirmada en la propia insensibilidad de la escritora, su incapacidad en narrar la historia desde el mito. En este sentido Cartucho puede considerarse un “triunfo” anómalo entre los autores de la Revolución, una traición al proyecto civilizatorio y al pueblo bárbaro. Aquí no hay totalizaciones y grandes principios, ni argumento nacionalista, ni reflexión histórica. Sin embargo hemos visto que Cartucho no opera desde la nada; paradójicamente, en medio de la violencia y de la muerte hay una puesta en escena de una profunda armonía, de un espacio de mutuo entendimiento entre varios hombres y una “niña”. Los años traumáticos de la adolescencia en que le tocó vivir a la escritora la Revolución y la derrota del villismo en el norte de México y todo lo que significó para ella esa época: amar, luchar, sufrir, tener un amigo, un hijo y perderlos, fueron los decisivos para Nellie Campobello. Toda esa situación histórica de la escritora y de la mujer se manifiesta en el lenguaje, en su profesión, coreógrafa, su clase, su herencia, su sexo. El hombre, señala Barthes, “se revela y es traicionado” por su lenguaje:

[...] chaque homme est prisonnier de son langage: hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l'affiche avec toute son histoire. L'homme est offert, livré par son langage, trahi par une vérité formelle qui échappe à ses mensonges intéressés ou généreux. La diversité des langages fonctionne donc comme une Nécessité, et c'est pour cela qu'elle fonde un tragique (Le degré 115-116).

Paradójicamente, este “trágico”, en el caso de Nellie Campobello, se funda en la honestidad con la cual describió cierta realidad, una que por lo general pasmó a sus contemporáneos que vieron en las estampas de Cartucho morbidez e inercia y sintieron “repugnancia” ante los “excesos innecesarios” de los hombres (González, Trayectoria 289). Cartucho “pecaba” por su “literalidad” que no hacía de ella una escritura literaria, cuando en realidad realizaba algo más urgente: la reconciliación del verbo del escritor con él de los hombres. Esa reconciliación en Cartucho ocurre precisamente cuando, nota Barthes:

la libertad poética del escritor se coloca en una condición verbal cuyos límites eran los de la sociedad no los de una convención o de un público: C'est parcequ'il n'y a pas de pensée sans langage, que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire, et c'est parce que la société n'est pas réconciliée, que le langage, nécessaire et nécessairement dirigé, institue pour l'écrivain une condition déchirée (119).

A medida que la “forma” pasó a ser primera, se acentuó esa “condition déchirée” en Nellie Campobello, condición dividida que llegará a provocar verdaderos conflictos como hemos podido ver ya en la poesía. La impresión general que retuvo y difundió la crítica acerca de Cartucho, fue la de una escritura “sin estilo” cuando uno de sus méritos, como Los de abajo antes, había sido superar una prosa modernista trasnochada para rescatar la lengua hablada. Todavía en los ochenta prevalecía la visión de “escritura sin estilo”. Martha Robles, una de las primeras en rescatar el nombre y la obra de Nellie Campobello, subrayó la rudeza de la prosa, su imprecisión sintáctica, su desorden estructural, el feísmo en la expresión con una visión general de inmadurez y de improvisación:

La pasión se antepuso a la paciencia al menospreciar el trabajo artesanal: corrección, lectura en voz alta y la sana tarea de eliminar párrafos o páginas. Nellie Campobello pertenece al tipo de autores autodidactas que tanto se generalizó en nuestro país hasta hace pocos años. [...] El vocabulario de Nellie Campobello, como ocurre con frecuencia en las narradoras mexicanas, es limitado y su empleo no siempre correcto, lo que acusa escaso dominio del valor de las palabras y por consiguiente, de sus significados. Sus ritmos son desiguales, más estridentes que armónicos, por errores gramaticales, desconocimiento de la métrica y, por tanto, de los tonos melódicos de los acentos (174).

Esta crítica parcial sigue con terca fidelidad las pautas de una escritura clásica sin advertir el carácter original de la obra de Nellie Campobello. Martha Robles condena, en esa primera escritora de principio de un siglo todavía "oscuro" para la escritura femenina, su notoria y humillante falta de preparación, compensada por una "pasión" que ocultaba "mal" los defectos de una prosa imperfecta. No por mera casualidad la comparó con "el mejor prosista de la Revolución", Martín Luis Guzmán. Padre espiritual de numerosas escritoras, sin duda marcó toda una generación y siguió siendo punto de referencia obligatorio. La "cercanía" entre Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán hace que Robles persista en cotejar la escritura "artesanal" de Nellie Campobello con la maestría "artística" de Martín Luis Guzmán con vergüenza mal contenida y misericordia quizás mal entendida de sexo humillado y marginado, sin apreciar lo suficientemente sus logros. La presencia, abrumadora, de un canon en las letras de la Revolución, verdadera aristocracia del pensamiento y de la expresión y que con el tiempo se impuso como única "sobria", "precisa", "exacta" y "lineal", era, según expresión de Mariano Azuela, como distinguir entre quienes habían visto el bosque de los árboles. Por cierto, los legados de unos y de otros fueron distintos.

En su tiempo la prosa de Cartucho llamó la atención de un lector por lo general ávido de imágenes nuevas y atrevidas. Sin embargo, pasada la época de las revoluciones y de los combates, Cartucho fue condenado al silencio público. Con pocas diferencias, el itinerario seguido por la danza a partir de los cuarenta volvió a repetirse en las letras. Al reintegrar el orden, la seguridad y una estabilidad que cada día se iba pareciendo más a los porfirianos, la visión de Cartucho, la convivencia con sus hombres se volvió incompatible con las nuevas condiciones políticas y culturales que describimos en la primera parte del trabajo. Publicado en 1937, Las manos de mamá fue producto de estos cambios y de una nueva "madurez" con la cual la escritora rompió con el cuerpo social expresado en Cartucho. Los espíritus revoltosos se calmaron, la frontera se volvió arcádica y las mujeres pintorescas provincianas. Por vía paterna, y, creemos, guzmaniana, Nellie Campobello llegó finalmente a la Cultura. La reaparición de un padre biológico en Las manos de mamá, al cual se había renunciado en el espacio de Cartucho, cuyo otro y necesario pendiente es el padre cultural, parece indicar la reconstitución de un espacio civilizado al cual finalmente se reintegra Nellie Campobello. La aceptación de la función paterna en el espacio de la civilización significa la aceptación a varias nociones inexistentes en el espacio "bárbaro" de Cartucho, entre otros la de mujer, una noción organizada por Martín Luis Guzmán y los ateneístas. Una vez instalada en este espacio, Nellie Campobello necesitará, como en la danza, reorganizar su sistema de alianzas. Una cultura estrechamente matriotera resultaba conflictiva con el nivel de cultura alcanzado por un padre fabuloso. La orfandad paterna en la coreógrafa del 30-30 y la escritora de

Cartucho, cuyos signos externos era la “pobreza” del lenguaje, era a sus vez señal de “pobreza” cultural. Al cobijarse con una paternidad mítica, asumida ampliamente por Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello no sólo “rechazó” la guerra sino que adquirió una legitimidad inaccesible con la sola madre. En la problemática familiar, complicada y ambigua en el caso de Nellie Campobello, es posible leer la evolución de la obra de la escritora así como el devenir social y cultural de la nación. Guiada por el profesionalismo y la “lucidez” de quien gozaba ya de una larga experiencia en la cultura nacional, Nellie Campobello cambió discretamente de registro cultural y de tutelas para adquirir peso nacional a ojos de quien representaba ya la nueva legalidad cultural, lo cual si resultó ventajoso económicamente, tuvo consecuencias devastadoras para el resto de la obra. Sometida al escrutinio, la prosa se llenó cada vez más de ecos parásitos, de alusiones sopladas, de indeseables invitados y fantasmas de previos textos. No es extraño que la escritora respondiera con un repudio obsesivo a la imitación y a la inautenticidad, siendo éste un fenómeno natural en quien suele padecer una mentalidad culposa, fenómeno que Harold Bloom caracterizó como “the artist’s anxiety of influence”:

[...] his fear that he is not his own creator and that the works of his predecessors, existing before and beyond him, assume essential priority over his own writings. [...] a “strong poet” must engage in heroic warfare with his “precursor”, for, involved as he is in a literary Oedipal struggle, a man can only become a poet by somehow invalidating his poetic father (citad. en Gilbert y Gubar 46)¹²¹.

A partir de 1937, la lucha entre padres e hijas “edípicas” ocurrió en los dos niveles del discurso, literal y simbólico. En la neutralización de la historia, y claro su recuperación para otros fines que ya no eran los originales, se puede leer las instancias de una mecánica social que se hizo a contrapelo de la visión de Cartucho de 1931. La formación de la nación, una estructura jerárquica, están en la base de esta revisión de la historia y que Nellie Campobello intentaría contrarrestar y sin embargo justificar. En esta situación ambivalente, Las manos de mamá simboliza lo que Adrienne Rich en otro lugar describió como “an act of survival”: “Revision --the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction [...] an act of survival” (49). Si bien Nellie Campobello vuelve a penetrar en un texto antiguo, no lograría hacerlo con la “frescura” ni con la “inocencia” de antes.

Parte V: La bendita pareja

V.1. Martín Luis Guzmán: “Maestro” de la cultura nacional

Para apreciar el peso de las renunciaciones y la importancia de nuevas alianzas en la segunda parte de la obra de Nellie Campobello, será necesario dibujar un poco más el perfil oscuro de la relación que unió la alumna al maestro, Nellie Campobello a Martín Luis Guzmán. Como hemos dicho previamente, la fórmula del liberalismo se había construido en el cosmopolitismo y en la figura de minoría ilustrada que encontró gran resonancia en el grupo del Ateneo en particular en intelectuales como José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. En ambos casos, las figuras de intelectual fueron leídas como agentes, a veces únicos, capaces de promover y producir cambios, en lo social como en lo cultural. En este capítulo regresamos a estudiar esta figura importante de la cultura nacional, su visión de la nación que chocó con la realidad de un país que no consideró predispuesto a la civilización sino al estado de guerra y a la barbarie. Fiel al esquema decimonónico del intelectual civil, tanto José Vasconcelos como Martín Luis Guzmán aspiraron a ser el “gran educador” (Guzmán, A orillas 1.36) que pudiera medirse con la magnitud de las necesidades nacionales (33). Veremos en el capítulo siguiente cómo esas aspiraciones, trabajar el material patrio “por baja que parezca su calidad” (Guzmán, La querrela 1.12), se realizaron en varias empresas culturales, una de ellas siendo la publicación de Las manos de mamá y la otra las reediciones de Cartucho entre 1940 y 1960.

Nuestro propósito no es de hacer de Nellie Campobello un símbolo del talento perseguido, o la víctima de un régimen que finalmente aplacó el brote de su espíritu. Si bien la escritora deseó la libertad para actuar y pensar, también aspiró “ir al encuentro del conocimiento”, “aprender las direcciones para saber usarlas, moverse sobre el mapa circundado de líneas y poder llegar al objetivo” (Mis libros 21). Su experiencia con “el saber” fue ambivalente y su definición por eso ambigua. Por un lado, lo asoció a la simulación y a la malicia. Por otro, la escritora lamentó la falta de verdaderos maestros pero declaró haberse guiado por intuiciones y por pasiones más que por “recetas”. El lector intuye que esa fachada sin grietas está hecha de un material sumamente quebradizo y frágil. Un extraño prólogo escrito por Nellie Campobello en 1960 en el cual la escritora hizo el recuento de sus experiencias literarias y coreográficas oscila precisamente entre el deseo de convencer que la que escribe construyó su libertad “sin usar de palabras” (Mis libros 12) y el deseo, ¿o la necesidad?, de reconocer y agradecer a quien le había señalado la ruta. La falta de devoción, o su exceso, parece haber exacerbado los sentimientos de culpa de la escritora. Es evidente que al pasar los años Nellie Campobello quedó con el sentimiento amargo de lo que no había podido cumplirse y de los viejos compromisos que no lograron respetarse. Entendió que los minutos envejecen la mirada, “que se quiebra algo precioso, dentro, seguramente en el alma, o en el corazón ...” (“Y el silencio”). En el momento de su mayor gloria, que ubicamos en 1960, cuando la escritora apareció en la Antología de Antonio Castro Leal al lado de los “grandes” de la Novela de la Revolución Mexicana y reeditó en una hermosa edición de la casa editorial Compañía General

de Ediciones todos sus libros y su poesía, Nellie Campobello sintió la necesidad apremiante de explayarse o de disculparse con quien, quizás, se sintió defraudado por los cambios y las rupturas que habían propiciado la nueva y exitosa imagen. Un prólogo a sus obras completas en 1960 reunidas bajo el título elocuente de Mis libros, indicando así que no eran los de otros como quizás corría cierta voz, sino suyos, le permitió “liquidar” una época que todavía recordaba con la nostalgia y la amargura de quien sabía que el tiempo era irreversible. La memoria recorre con obvia pesadumbre una época ya lejana que no llegó a “cuajar” totalmente en la vida y la obra. Esta época se vió asociada con la experiencia cubana y con ciertas amistades que, quizás con el tiempo, y por adherirse a otras y más prestigiosas, la escritora dejó de cultivar:

Los Fernández de Castro me contaron también acerca de Vladimir Mayakowsky, el poeta de la Revolución rusa, y de cuando él había estado en La Habana, y de lo que hizo y dijo; pero yo sólo tenía, como antes indico, las imágenes de la Revolución metidas en la cabeza; no había lugar para más. También me quedé sin captar, captar para mi mente y para mis ojos, la imagen noble, dulce y genial de Federico García Lorca. Sin poder dar forma -según mi manera- a lo que eran y hacían las excelentes personas que tuvimos la fortuna de tratar, ellas también realizaban una obra, también daban su trabajo en favor de los que sufrían. Tampoco esto retuve. No supe, no pude; tal vez por eso no lo intenté. Me pone triste pues fueron nuestros amigos, no saber nada de su obra. Sólo puedo hablar de José Antonio, y muy poco de Langston Hughes. Dios sabe que les vivo agradecida por los consejos y el impulso que dieron al arte mío y de mi hermana y a mis incipientes trabajos literarios (201).

Hay en este párrafo una extraña combinación de fatalidad y de humildad al reconocer la escritora que las circunstancias fueron limitadas. ¿Padeció vergüenza Nellie Campobello? La falta de devoción a la familia --una familia que la podía

juzgar injustamente-- parece haber exacerbado los sentimientos de culpa en quien, antes, había encontrado tanto su identidad como su legitimidad en el núcleo familiar, por muy atípico que fuera. Para 1960 la escritora vivía sin aceptar las paradojas. La referencia a Cuba no debe engañarnos como tampoco debió engañar a los demás ni a Nellie Campobello. Con ella la escritora alude a una primera ruptura con la cual fueron abandonados los intereses que debían conducir a la formación de un nuevo destino nacional, destino que, como sabemos, no se concretizó, por lo menos en los términos en los cuales se planteó en los años treinta en México. No obstante sus deseos genuinos de libertad y de originalidad, Nellie Campobello pretendió también ser eficaz y la eficacia suele acompañarse de la prudencia, a veces del disimulo. Lo que no parece haber tenido la escritora, y otras, era suficiente influencia como para ser imprudente y pasar encima de las consignas de un jefe de redacción o del director de su editorial. La aceptación de las "sinuosidades" y del juego cultural fue desde luego necesaria no tanto para crecer --a esas alturas no se trataba de crecer sino de mejorar-- como para poder durar. Para durar hubo que "transigir" y aceptar el apoyo de quien tenía y disfrutaba del prestigio y de la preparación de los que solía carecer entonces la mujer.

Para enmendar las "fallas" de una educación "defectuosa" y "parcial" intervinieron en la vida y la obra de Nellie Campobello varios mediadores. Rosario Castellanos, agudamente conciente de su fatal "utilidad" para que la mujer llegara a la "plenitud" ofrece una definición acertada acerca de su función:

Al través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más. A veces menos. Depende de la generosidad o de la destreza o de los conocimientos de los que disponga quien la hace cumplir los ritos de iniciación (Mujer 15).

La presencia de varios intermediarios masculinos, no faltos de prestigio en su época, como Atl o Germán List Arzubide, "palidecen" sin embargo al lado "del gran escritor Martín Luis Guzmán", "único que hizo justicia a quienes lo merecían, único que comprendió la tragedia de aquellos hombres, único que exaltó las acciones heroicas y brillantemente las expuso en sus libros, etc.," (Mis libros 25, sub. nuestros). Prosigue Nellie Campobello en su apología del Maestro:

Nadie puede negar al maestro de las letras el hecho de haber sido él quien señaló la ruta a los que íbamos a seguir su ejemplo, aunque muy distantes de él. Distantes en muchos aspectos, pues el genio no se copia. Y no se copia la forma de un decir elegante y un hacer de las formas clásicas una única forma maestra. Con el ademán sencillo de hombre que no busca adulaciones, ni propagandas organizadas, él trabaja callado, y lo hace intensamente. Y siempre está dispuesto a ir en busca de lo mejor para la patria y para el pueblo y sus conquistas. Digo esto porque es la verdad, y porque a Martín Luis Guzmán todavía no se le ha hecho justicia. Es cierto que le han dado premios y que le han dedicado artículos elaborados con muy buenos deseos, amables, y todos ellos escritos por gente de talento indiscutible; pero un análisis completo de su obra, que podemos denominar la obra del México moderno, no se ha hecho todavía como lo exige las normas aplicables a una producción múltiple, humana y bella. Me alegro de poder expresar la opinión que aquí escribo y también de poder decir que desde los últimos meses del año de 1936 leí los libros del escritor más brillante de nuestro tiempo (25-26).

Los elogios, ditirámicos, la admiración, ¿una consigna?, la forma respetuosa y deferente con la cual suele tratarse a alguien de alto rango, etc., todo parece sugerir una deuda muy grande. Y así lo fue. Nos aplicaremos a definir sus términos en

los este capítulo y en el siguiente. Martín Luis Guzmán fue uno de los mediadores prestigiosos e influyentes que iniciaron a Nellie Campobello en los ritos complicados de la escritura y de la cultura. Previamente, el estudio de la danza hizo posible fijar una evolución a la luz de su intervención en la década de los cuarenta. Desde luego parecía lógico que un estudio de la obra literaria y su evolución tomara en cuenta el importante papel que también desempeñó en su reelaboración y, quizás, en su "absorción". Como en la danza, los cambios ocurridos en las letras coincidieron con el regreso de Martín Luis Guzmán a México en abril de 1936 quien en ambas áreas desempeñó cargos de dirección. A su lado la mujer de "manos rojas" dejó de "admirar la oscuridad" y "pidió perdón" por las imprudencias del pasado. Como veremos, a la "absolución" siguió la bendición de quien sólo pudo otorgársela; pero esa nueva liberación pudo también significar condena y abdicación.

Promotor activo del baile nacional en los años cuarenta, Martín Luis Guzmán encargó a artistas nacionales como Nellie Campobello la elaboración del material patrio. Fue él quien la encarriló de manera más definitiva en la vía de un nacionalismo declarativo a través del baile folklórico y del magisterio. Como otras expresiones culturales, se convirtió a la larga en la síntesis forzada de una cultura nacional, canonizada por el Estado bajo el signo comercializable del folklore patrio con el cual se dio a conocer el posterior y famoso ballet folklórico de Amalia Hernández. La prensa se encargó de difundir la nueva imagen. Numerosos artículos parecidos en el semanario Tiempo, fundado en 1942 por Martín Luis Guzmán, promovieron durante las décadas de los cuarenta y de los cincuenta una

imagen vocacional de Maestra Nacional y de gloria local. Nellie Campobello contestó con la gratitud que requería el servicio. En un artículo dedicado, no tanto a la escritora genial como a la Maestra, aparecido en Tiempo, el 12 de diciembre de 1955, declaró: “Adoro mi tierra: su escuela, su parroquia y su biblioteca”. Algunas líneas después agregó:

Soy una mujer feliz, y así me lo conceda Dios; por eso deseo enviar mi gratitud a todas aquellas personas que me han dado afecto y ayuda, ya en las letras ya en la danza, y muy especialmente a los periodistas, cuyo mundo he frecuentado desde mis primeros años, pues siendo yo casi una niña me permitían escribir pequeñas crónicas en el muy leído, y bien recordado por mí, Universal Gráfico.

En la plenitud de la edad, Nellie Campobello exhibió contento y satisfacción. Esta imagen exterior sin fisuras, fue la que ostentó en público durante el resto de su vida, una imagen representada y sustentada por la revista de Martín Luis Guzmán durante varios años, mientras hubo estrecha colaboración entre los dos intelectuales. Sin embargo, señalamos la existencia de otra realidad, hecha ella de otro material, y no sólo a partir del reconocimiento que le dieron los otros.

El acontecimiento histórico decisivo para legitimar la nueva imagen fue el regreso de Martín Luis Guzmán de España en 1936. A partir de ese momento, el intelectual imprimió a todas sus empresas culturales el sello del más perfecto profesionalismo orientado hacia la edificación de un amplio “conglomerado industrial”; uno que iba, según descripción de Gabriel Zaid, “desde tener la buena mano para escribir, la editorial (EDIAPSA) para editar, las librerías (Cristal) para vender y la revista (Tiempo) para laurear sus libros” (¿Cómo? 98). En esta casa editorial se publicó la mayor parte de la obra literaria de Nellie Campobello: la

segunda edición de Cartucho en 1940, Ritmos indígenas de México (1940) los Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa (1940) y finalmente Mis libros con amplia publicidad, multitud de reseñas que se escribieron en las llamativas carátulas, etc.. La influencia de este “conglomerado” en el mundo de las letras y de la cultura en general, aseguró el éxito literario y coreográfico de Nellie Campobello.

Fuera de sus conexiones políticas, el intelectual dispuso de un arma privilegiada: su conocimiento y manejo de la cultura dominante a la cual no pertenecía Nellie Campobello. Amigo de todos, hábil negociador, Martín Luis Guzmán se convirtió desde su regreso en el compañero prestigioso e imprescindible de los años “plateados” y durante los cuales coreógrafa y escritora experimentarían una espléndida metamorfosis. Su regreso de una España caótica a un México ya tranquilo y, según Novo, de cultura menos “desorientada” (536)¹²², fue decisivo tanto para la publicación de los libros de Nellie Campobello como para la consolidación de su carrera coreográfica. También lo fue para la “maduración” intelectual de la escritora y la reevaluación de sus escritos dentro de los valores propugnados por el autor de La sombra del caudillo. A su lado, Nellie Campobello adquirió nueva pericia en sus oficios respectivos y se descubrió la figura que le correspondía y que ella sólo podía encarnar: Maestra, “auténtica y heroica mexicana”.

Previamente hemos dicho que Martín Luis Guzmán perteneció a una generación de intelectuales mexicanos y liberales, criados a finales del siglo pasado, como Manuel Gamio o José Vasconcelos, que especuló largamente sobre el

carácter nacional. La búsqueda de una identidad nacional y en particular de una vida intelectual que arrancara de los problemas sociales fue obsesión y tema predilecto en la obra guzmaniana. El intelectual le dedicaría varios ensayos de caracterología mexicana.

A orillas del Hudson (1917) fue uno de ellos. Constituido de varios ensayos, poemas y artículos, el libro plantea algunos de los problemas que afligieron a México en plena turbulencia revolucionaria. Constituye una plegaria en el estilo liberal dirigido hacia “los pensadores de México” indiferentes por las cuestiones políticas. Ante los problemas de su patria, Martín Luis Guzmán no olvidó la “responsabilidad de ser padre”, ni la “dignidad de ciudadano”. Con más discreción que José Vasconcelos, antiguo compañero del Ateneo, cultivó el mesianismo patriótico. En este caso, la trayectoria de su nacionalismo fue representativa de sus orígenes: clasistas y porfirianos. Con pocas diferencias, y quizás más conservadurismo y rigidez intelectual que Vasconcelos, vio en “la inmoralidad” del mexicano, criollo o mestizo, en “la inconciencia moral del indígena”, la falta de educación y el materialismo grosero, “barreras” a la civilización y a la democracia. Este pensamiento, aristocrático, no cambió mucho con el tiempo, al contrario: en los escritos posteriores apareció siempre la misma imagen: México seguía preso de “tipos extraños, supervivientes de no se sabía qué época” y “cuya súbita reunión amenazaba concentrar en un solo instante todas las calamidades y fuerzas descivilizadoras con que la sociedad mexicana había venido luchando durante centurias” (Axkaná 1.1069). Nuevamente la definición de la nación en el ideario arielista establecía un “nosotros” bastante reducido único

autorizado a dominar la escena. En el orden de la cultura, según parece, hubo para algunos “bienes raíces”, y si no “herencia por vía territorial”, herencia por vía intelectual. Esta herencia intelectual, fuente de toda legitimidad, fue suficientemente “brillante” como para encontrar en sus émulas femeninas a su mejor público. Acaso más sobrio en la tarea nacionalista que José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán fue un guía discreto pero no menos eficaz por esto.

De renombre nacional e internacional, se lo sigue considerando como el mejor escritor de la Revolución. Su novela política, La sombra del caudillo, (1929) es, según Margo Glantz, la “más coherente que se haya escrito en México” (“La Novela” 45) y, según Luis Villoro, “la más lúcida” (Cultura 250). Su incorporación temprana a la Revolución le permitió relacionarse con los más importantes caudillos de la época: Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Francisco Villa, Lucio Blanco, Adolfo de la Huerta, Felipe Ángeles, a los cuales retrató en su famoso libro de estampas sobre la Revolución El águila y la serpiente (1928). “Siempre admitido en las altas regiones donde se fragua el poder” (Castro Leal, “Prólogo”, La sombra 9), su conocimiento del juego político, del cual fue actor importante, lo hizo uno de sus observadores más agudos. Su natural perspicacia política lo llevó a desempeñar de manera siempre oportuna los papeles asignados por el poder: diputado, consejero, secretario, director y finalmente senador de la República, viendo allí la manera de practicar un deber cívico imprescindible en todo ciudadano digno de este nombre.

A pesar de la Revolución y de una dudosa participación en los rangos del villismo, la raigambre conservadora de sus afinidades políticas y culturales fue

imperiosa. Su conservadurismo, compartido en general por sus antiguos compañeros del Ateneo de la Juventud, arraiga según Jorge Cuesta en un “movimiento tradicionalista, restauracionista” de los verdaderos valores. Estos valores, (aspiración de cultura occidental y universal para México y los mexicanos, propagación del sentimiento y de la idea de patria, revisión sincera de los valores morales), chocaron con la realidad de un país demasiado anárquico para que pudiera prosperar la nación y la cultura. Esta visión se reforzó en Guzmán por la tristemente célebre inconciencia e inmoralidad del mexicano¹²³, aquel “mal congénito” o “pecado original” (La jaula 55) por el cual debían pagar los mexicanos. En estas condiciones, la violencia revolucionaria tenía que aparecerle como el desastre y la causa de todos los males. De hecho su relación con la Revolución y sus hombres fue ambigua, a veces tortuosa, al no poder franquear la inteligencia los abismos de tiempo, de clase y de cultura (La sombra 94) que la separaban de “la miserable muchedumbre”. En principio, nada más lejos de la visión de Nellie Campobello, quien encontró en “las escenas salvajes” de la guerra, la oscuridad y la “deformidad”, luminosidad y conocimiento íntimo. Un abismo parecía mediar entre dos sensibilidades aparentemente irreconciliables y sin embargo reconciliadas por una interdependencia estrecha. En vista de la posición de Guzmán en la cultura y la de Nellie Campobello en los rangos del villismo, lo cual, a no dudar, hizo de la escritora una fuente útil de informaciones para el escritor, pudo fructificar una oportuna y pronto lucrativa relación. Esta unión entre los dos escritores villistas era muy ambigua, insostenible aún, si no fuera por un común interés en colmar intereses y oficios respectivos: el uno para volverse el

biógrafo indisputable de Villa, la otra para ver sus libros editados. Sin duda el tema que los unió fue Pancho Villa. Pero en ambos casos se trata de otro Villa. Una de las páginas más turbias de la obra y de la vida de Martín Luis Guzmán fue la reivindicación del guerrero a la cual Nellie Campobello también abocó sus mejores esfuerzos. Sin embargo, y a diferencia de la escritora con la cual compitió en su labor de biógrafo del jefe norteño, cierto episodio ocurrido durante la Revolución entre Martín Luis Guzmán y Pancho Villa cuando el intelectual se convirtió en uno de los asesores del caudillo entre 1914 y 1915, (en agosto de 1914, Villa lo mandó a la capital como comisionado de la División del Norte) contribuyó a oscurecer aún más la relación entre el escritor y Nellie Campobello, de la cual parece haberse beneficiado ampliamente y de manera asimétrica el intelectual. Guzmán relató el episodio en sus Memorias de Pancho Villa (1936-1951) cuando el intelectual “perplejo” antes los dictados de la lealtad, que no le consentía desconocer al gobierno de la Convención, ni tampoco hacer armas contra Francisco Villa decidió expatriarse temporalmente [...]” (Delgado González 170)¹²⁴. Esta fuga, oportuna, cuando muchos habían tomado la decisión de abandonar a Villa, adquirió en la obra el valor del “sacrificio” (Memorias 532)¹²⁵. Otro aspecto interesante, y no menos oscuro, fue la relación establecida con Nellie Campobello en calidad de biógrafo de Pancho Villa. Para escribir los cinco volúmenes de las Memorias, Martín Luis Guzmán consiguió que Nellie Campobello (y Nellie de la viuda de Villa Austreberta Rentería de Villa) le diera parte del archivo del general Francisco Villa. Nellie Campobello se lo recordará, “con discreción y humildad”, en su “prólogo” a sus Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa (1940)¹²⁶.

Había en Guzmán todos los ingredientes para hacer del escritor lo que Hélène Cixous llamó “un écrivain de la fuite”. Su fuga personal se manifestó en el deseo irrepresible de reescribir su propia biografía, cambiar el pasado, borrar huellas, las suyas y las de otros¹²⁷. Esa fuga se volvió estilo: estética, sobria, precisa, exacta y lineal. Las relaciones de poder establecidas entre el Maestro y la alumna se vuelven entonces más “transparentes”, al ejercerse a partir de múltiples focos en el juego de relaciones generalmente desiguales y móviles.

Pese a las opacidades, Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello aspiraron a la autenticidad. El intelectual realizó una empresa clásica y heroica a través de sus escritos y de una amplia labor editorial y periodística sobre el tema del rescate nacional. Siguiendo el espíritu de la Reforma y la posición estética del Ateneo -- en Guzmán helenista y matizada por tonos modernistas-- la misión del intelectual no varió mucho de la postura positivista de sus maestros: redimir a un “pueblo, inculto y excesivo”. La revolución, “esencialmente del espíritu”, iniciada por la obra espiritual comenzada por la Reforma y continuada por los miembros del Ateneo, no era compatible con la visión de Cartucho. La virtud, la moderación, la paciencia, el acatamiento, eran, según Guzmán, “dotes” imprescindibles para la democracia (La querrela 1.20). En Cartucho los móviles de la escritora parecían haber sido otros, humanos no moralistas. Por obvias diferencias de clase, de educación y de género, los dos escritores manifestaron posturas éticas distintas y por lo tanto estéticas irreconciliables. La muerte no era una forma moldeada con perfección necesaria para convertirla en símbolo. Nellie Campobello describió a hombres no a esencias mientras las posiciones estéticas de Martín Luis Guzmán

seguían ligadas al pasado. Fuertemente influido por el modelo ateniense, lo ético se volvió en él inseparable de una estética en la cual lo bello se volvió sinónimo de lo bueno. Describió a sus protagonistas en términos de luz y de sombra, traducción estética de la tradicional dicotomía entre lo civilizado y lo bárbaro. Los protagonistas estatuarios de La sombra del caudillo, balance desilusionado sobre el devenir nacional, se inspiraban en “los canones del realismo ateniense”; el objeto de las humanidades: “hacer amable cualquier presente”¹²⁸. Su marco de referencia ideológico, semejante al de Ulises criollo, entroncó con la tradición liberal y positivista. Los cuerpos de “la chusma” no participaron de las humanidades; mezclados a los de caudillos pervertidos por el poder político y la violencia electoral, sus cuerpos deformes y opacos obstruían “el paso a toda luz”, es decir a la paz y la democracia. La opacidad, lo negro, el “mal color”, el externo siendo el reflejo del interno, fueron los colores emblemáticos de la barbarie y de la violencia. Esta visión, además de demostrar la incapacidad de considerar la historia fuera de categorías obsoletas y de moldes caducos, revela el abismo entre dos concepciones estéticas contrastantes. Una, que consideró la historia una forma, y no se salvó quien no participó de ella (Glantz 878), otra, que dejó al lado los pretextos y las máscaras para mostrar el verdadero rostro de la realidad, aún en su oscura deformidad. La dificultad para la escritora de Cartucho consistió en sustraerse a esta visión de la historia y al influjo de una ideología extraña. Sin embargo, para tener acceso a la autenticidad Nellie Campobello acabó pidiendo latín para si misma y para la danza la presencia de un maestro con “temperamento latino”¹²⁹.

En su momento más oportuno, cuando el país regresó a una vida cultural menos “espontánea” y más “reflexiva”, Martín Luis Guzmán se volvió el maestro que no había tenido Nellie Campobello, un “hombre faústico” con auténtico perfil mexicano. Para el antiguo ateneísta, la obra requería, “las dotes sagradas del maestro, que son como fuego que los dioses ponen en un hombre para que ilumine el camino de los otros, tamaños verdaderos de apóstol y de héroe” (A orillas 36). La transformación cristalizó en Las manos de mamá en la exposición de ciertos valores tradicionales particularmente apreciados por la generación de Martín Luis Guzmán acerca de la Madre Mexicana. Este modelo inmovilizó a la coreógrafa y a la escritora en su nuevo papel de coreógrafa de la nación y de escritora de la Revolución. Templadas por la mano de la experiencia y del mayor profesionalismo, coreógrafa y escritora se reconvirtieron para dedicarse “abnegadamente” a la construcción de la patria y, quizás más importante, a la del fructífero conglomerado industrial guzmaniano.

V.2. Nellie Campobello: aprendiz de la cultura nacional.

En el capítulo anterior empezamos a cernir un poco mejor la relación que unió el maestro a la alumna. Como todo aprendiz de una cultura prestigiosa, Nellie Campobello naturalmente padeció cierto complejo de inferioridad frente al Maestro. Más allá del lazo afectivo, la relación que unía a Martín Luis Guzmán con Nellie Campobello era la de un padre condescendiente hacia una hija respetuosa y rebelde ante la autoridad paterna, “el genio a quien no se copia”, (Mis libros 26), un “padre” metafórico antes ausente de la obra y de la vida de la escritora y que sin embargo haría su primera y formal aparición en la poesía bajo la imagen del viento y la presencia ominosa de la Ley en la narrativa. Hasta ahora el padre había sido la identidad rechazada y borrada en Nellie Campobello, más que un enigma inconfesable, un personaje inútil desplazado por la sola referencia maternal y por los hombres que poblaron la narrativa. Todo aquello hacía confusa la situación paterna, “estrecho” el patriotismo de Nellie Campobello. La escritora no podía haber nacido de la nada; una verdadera identidad nacional y cultural debía constituirse ante todo por referencia paterna. Como veremos ahora, si a Nellie Campobello le había hecho falta el padre biológico, el otro, cultural, llenaría todo el espacio y acabaría con una situación equívoca. Sin embargo la nueva identidad no lograría hacerle olvidar a la “hija” a antiguos dioses y diosas.

Nacida en los pequeños pueblos de una frontera imprevisible, Nellie Campobello fue el producto de una cultura que los hombres de la Revolución gustaron en llamar “nativa”, diamante en bruto que la nación a través de Martín

Luis Guzmán se propuso pulir y mejorar. Este pensó en buena conciencia agregar “sentido y destino” a quien en 1936 estaba todavía al margen de una brillante cultura universal y del éxito comercial. A diferencia de la nueva generación, a la cual pertenecía Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán sí desconfió del impulso nativo, renegó de la improvisación, mal que según él aquejaba a la nación y le negaba “gracia ontológica” al país.

El antiguo ateneísta no sólo fue Maestro sino guía espiritual para la mujer, suerte de “déspota ilustrado” a quien se venera y teme a la vez. El lazo “Maestro-alumna” es aquí ambiguo y tortuoso por estar basado en una complicada relación de entrega y de rechazo. De hecho hay en la obra de Nellie Campobello una inconfesable historia de abdicación y de renuncia. No debió haber sido fácil actuar ante auditorios diferentes, ser para unos la joven rebelde de manos rojas y para otros una mujer pálida que pide perdón. De allí que Nellie Campobello tuviera que proclamar su libertad y al mismo tiempo reafirmar su fidelidad, eterna, a quien la había apoyado en la segunda parte de su carrera. Esta situación de coloniaje disfrazado de admiración filial por parte de la hija, no podía dejar de provocar conflictos internos para quien había considerado siempre la libertad un bien supremo.

El prólogo escrito por Nellie Campobello a Mis libros revela el carácter profundamente ambiguo de la relación que mantuvo con un habilísimo “maestro de las letras” cuyo “decir elegante” (25-26) nunca pudo copiar la alumna. Las múltiples experiencias de Nellie Campobello con los caudillos culturales de la era posrevolucionaria habían sido ambivalentes. Le había resultado igualmente

horrible confundirse con ellos y singularizarse, incorporarse a la multitud o permanecer sola. Esta ambivalencia, propiciada no sólo por el interés sino por el miedo a ser, se expresó de manera temprana en la poesía en las oscilaciones entre la conformidad y el desprendimiento, la existencia reprimida y la transgresión. Las ambivalencias se confirman y se perpetúan en las dicotomías de Abra en la roca, en particular en la sección dedicada al mar bajo el título "... y el mar", donde la escritora expresa un dilema angustiante entre el ser y el no ser, el ser diferente y el ser igual, dilema que en Nellie Campobello la hizo retroceder hasta entrar, de nuevo, al claustro materno:

Ser como es la arena
desde la orilla del mar.

Oyendo las olas, como vienen
como van.

Como es el viento a la orilla del mar
oyendo su canto
-a veces pareciendo igual-
y luego diferente,
así como es el mar.

Pero, ¿cuándo es diferente?
¿Y cuándo es igual?

En medio de su ir
y de su llegar,
yo canto con el viento,
pero escucho al mar ("El viento y el mar").

Este poema, y los seis más que constituyen la sección sobre el tema del mar, no se pueden separar de la experiencia poética anterior. El vaiven del mar traduce las

oscilaciones de una personalidad aparentemente desorientada, confusa: “¿cuándo es diferente? y ¿cuándo es igual?”. El último verso, “yo canto con el viento, pero escucho el mar”, parece sugerir que Nellie Campobello vivió mal las paradojas y de las apariencias. Si en apariencia estaba derrotada y subordinada, dentro seguía fiel a sus ritmos, los ritmos del mar. La diferencia con Yo es marcada donde apenas se intuía la amenaza de un posible roce entre dos universos irremediabilmente separados, los del mar y del viento. El “yo” poético luchaba entonces para afirmarse y generar la verdad de su propio significado contra una sentencia que pronto la condenaría a cierto tipo de ficcionalidad:

pero no tengo corazón
 porque no soy pálida
 ... y no tengo cuentas azules,
 no tengo rosas
 ni soy flor.
 El viento no es mío
 tal vez tenga corazón (“Mi novio”, Yo).

Aún no la corrompe la presencia del viento, aquel “árbol frondoso” al cual se asirá luego la “semilla”. La atracción ambivalente que suele ejercer el poder, la sed de reconocimientos pudieron hacer que el mar alienara su libertad para “rimar” con el viento en un juego de falsas apariencias: “-a veces pareciendo igual- y luego diferente”. Como veremos ambivalencias y disfraces pueblan también la narrativa. Este mundo de falsas encarnaciones provoca en Nellie Campobello un malestar que no acertó a ocultar en la poesía, ni en la narrativa, y la certidumbre que ese yo, equívoco y fragmentado, canta “lo que el viento canta y nunca se va”

("Tristeza") es finalmente ella. La obsesión por la forma del maestro --"conocer la gramática"¹³⁰- se volvería la del aprendiz.

Si Nellie Campobello fue escritora de pocos libros éstos fueron sometidos a un proceso de maduración estilístico y ontológico, fenómeno tampoco extraño a la danza. Una segunda edición de Cartucho, aparecida en 1940, resultó ser la versión bastante expurgada y aumentada de la primera. Por las mismas razones que reorientaron a la coreógrafa de 1940, otro dictó las acciones, dispuso los movimientos, arregló las coincidencias, tejió la trama y la destejió. Al "borrarse" la coreógrafa y la bailarina, también fueron borradas las palabras comprometedoras de List Arzubide, seguidas de una fraternal dedicatoria al amigo "obrero", José Fernández de Castro y reemplazadas por una dedicatoria a "Mamá" más en acorde con el espíritu de la nueva edición. La reedición de 1940 quedó tamizada de algunos de sus elementos más ofensivos: antiguos lazos y compromisos considerados inoportunos para la época. La crítica de entonces, y la que siguió, vio en estos cambios el propósito de disminuir el elemento familiar que pudiera "distraer" del valor de la "novela" (Strickland Nájera 57-62).

Las expurgaciones y las ampliaciones textuales ocurrieron en un parteaguas de la evolución de Nellie Campobello. "Fuertemente orientada y exquisitamente refinada", la escritora de Cartucho matizó el tono de sus obras originales y, como otros, se salió discretamente del cauce revolucionario para reintegrarse a una narrativa menos beligerante y más introspectiva y reconciliarse "con aquella parte que le había sido adversa en otro tiempo" (Tiempo, "Los días" 32)¹³¹. Esta "metamorfosis" digna del camaleón, no pasó inadvertida en la prensa

de la época. Un artículo, no firmado, publicado en Tiempo --y por lo tanto de Martín Luis Guzmán, director y gerente de la revista-- esclarecedor de los cambios ocurridos en la prosa de Nellie Campobello casualmente opinó:

Nellie, dócil, entusiasmada, escribió uno a uno los relatos de la Revolución que oyera de labios de su madre. Eran cuentos tremendos, desconcertantes, increíbles en una chiquilla. Fernández de Castro puso en circulación su hallazgo y gestionó la publicación de Cartucho, que fue el título de aquel manojito de cuentos de auténtica dinamita para los timoratos y asustadizos espíritus burgueses.

El libro fue publicado por la editorial Integrales, de Jalapa que dirigían Germán List Arzubide y José Mancisidor. El libro, dramático, de una fidelidad y madurez desconcertantes, creó para su joven autora un ambiente desfavorable de precocidad, de amargura y rencor.

Fue preciso que el espíritu de Nellie, fuertemente orientado y exquisitamente refinado, produjera nuevas obras. En 1937 sacó a la luz Las manos de mamá. En 1940 Apuntes sobre la vida militar del general Francisco Villa. En 1941, Rítmicos indígenas de México. De este modo, la profesora de baile -directora dinámica de la Escuela de Danza- se reconcilió con aquella parte que le había sido adversa en otro tiempo.

Antes de Cartucho había publicado Nellie un libro de versos: Yo, Francisca (1929). Es preciso recordarlo porque Cartucho, su segundo libro fue fundamentalmente un libro escrito por ella, pero platicado por su madre. En Las manos de mamá aparece nuevamente la autora de Yo, por Francisca.

Acaba de aparecer una segunda versión de Cartucho. Era necesaria esta segunda versión para que la personalidad de Nellie Campobello quedara limpia de cualquier acusación de inexperiencia, de docilidad. Al cabo del tiempo, los cuentos de Cartucho siguen siendo fuertes y originales.

En esta segunda edición ha desaparecido la dedicatoria un poco forzada por el agradecimiento a Fernández de Castro. En cambio lleva una más emotiva y sincera: a la madre, colaboradora en este libro (32).

La obra de Nellie Campobello estuvo sometida a censura y por lo visto y leído a dura prueba. La triste realidad del chantaje moral fue real, la corrupción y el ninguneo unos de sus efectos más feos. El autor del artículo parece imputar la paternidad de todo lo que siguió a la primera versión de Cartucho a la persona que

supo reorientar y refinar su carácter “desordenado” y de todo lo que antecedió a una madre sediciosa y fantasmal. De un golpe se alivia a la escritora del peso de una “inconfesable” bastardía textual, responsabilidad de la madre: “que oyera de labios de su madre”. La simbólica “mentada de madre” debió de haber sido gravísimo insulto para Nellie Campobello. Sin embargo una cultura sin padre implicaba un nacimiento de la nada y Cartucho era uno de sus frutos ilegítimos. La presencia de un colaborador haciendo a la vez uso de coladera, hizo que todo lo escrito después de 1936 adquiriera valor y prestigio. De hecho había sido necesario “tamizar” la obra, proceder a la reelaboración cuidadosa del primer Cartucho. No se alteró el contenido de los cuadros; al contrario, se trataba de preservar la autoctonía de la obra, su sencillez, la concisión de sus frases, los giros populares, sus corridos y sus refranes. Una técnica que fue luego desarrollada y refinada en Las manos de mamá. Lavada de sus flaquezas sintácticas, repeticiones inútiles, “vulgaridades” en la expresión, errores gramaticales, asimetría, la escritura de Nellie Campobello aspiró a rango de literatura nacional. Martín Luis Guzmán se propuso ser el desbrozador fecundo de lo que para él había sido probablemente un texto a medio terminar, inexperto. Nadie, según él, se improvisaba escritor sin caer en la trampa del “diletantismo”, mal que aquejaba la nación:

Además confundimos las ideas, confundimos los valores: creemos que lo mismo es un abogado que un humanista, un cirujano que un biólogo, un boticario que un químico. Habitados a hojear un libro hoy y otro mañana, suponemos que así se encuentra la directriz de la vida de un pueblo. ¿Hay nada más común, y al mismo tiempo más horrible que esa facilidad con que cualquiera se improvisa catedrático en nuestras escuelas? Y ya no

hablo de aquellas ocasiones en que, llevado de un entusiasmo generoso, o ante una laguna inesperada, alguien se pone a enseñar materias extrañas a su especialidad; aludo a la improvisación sistemática, a la creencia de que lo más enmarañado puede aprenderse en un día y enseñarse en el siguiente. Para los mexicanos, el discernimiento es un juego -juego que pocos practican-; y como gente que piensa poco, ignoran que nada hay más difícil que manejar ideas. Somos dilettanti (La querrela 1.11-12).

Si al principio Nellie Campobello “se improvisó” como escritora pronto procedió a pulir la escritura con el deseo de alcanzar nueva pericia en el oficio de escritora. Se trataba de abolir en la prosa de Cartucho y luego de la de Las manos de mamá las imperfecciones que el “azar”, según expresión de Emmanuel Carballo, había creado. Para quien rehuía el “diletantismo”, el “azar” era peligroso agente de improvisación y de confusión. Uno de los preceptos incluidos en el decálogo del buen prosista de Martín Luis Guzmán era justamente tener conciencia del oficio y del arte de escribir:

No usar las letras sino dentro de los límites del conocimiento exacto que de ellas se tenga, ni querer inventar nada si antes no se han adquirido la enseñanza de la gramática y se ha abrevado para sentir el genio del idioma, en la lectura de los clásicos y los grandes escritores de todas las épocas (Carballo 80).

Esta concepción del quehacer intelectual, el haber leído extensivamente y el atender las reglas estrictas de la gramática, tuvo forzosamente que chocar con el carácter intuitivo de quien decía no haberse hecho con “recetas de cocina” (334). La escritura de Nellie Campobello estaba más cerca de la experiencia viva que de un saber adquirido en las escuelas y las bibliotecas a las cuales no había tenido acceso la mujer (Mis libros 22). Todo parecía separar a la escritora de Cartucho de

la corrección discreta de intelectual burgués e hijo de antiguo militar porfirista: su impulsividad y espontaneidad, sus orígenes “oscuros” y una genealogía que arraigaba más en la mística “bárbara” de la madre de Cartucho que en la mentalidad criolla y sobria de La sombra del caudillo. La obsesión del antiguo ateneísta, la que recorre la vida y la obra, fue la gramática, en su mente asociada a la seriedad y al rigor intelectual. De formación clásica, privilegió la claridad y la unidad de propósitos”, “la especialización rigurosa”, única en hacer “pueblos completos y organizados” (Glantz 874). Nadie adquiriría derecho a la universidad si antes no había dominado su oficio. No hubo otra senda. La escritura era además un arte que necesitaba madurar lejos de los campos de batalla y de las pasiones. La actitud de Martín Luis Guzmán había sido la de un observador perspicaz pero distanciado del proceso político. Privilegió la reflexión, los mecanismos y los móviles de la acción política. En La sombra del caudillo, obedeció a un protocolo elaborado del momento verbal: cuidó las tensiones, los relajamientos, las rupturas y los equilibrios reduciendo el pensamiento a una perfecta simetría.

El “ligero” viraje semántico entre las dos ediciones de Cartucho y luego de Las manos de mamá, llevó a Nellie Campobello hacia una concepción más “sobria” y “reflexiva” de la literatura. En la escritura manifestó una mayor subjetividad, una “afectividad nueva” y un interés renovado por el “psique” nacional; atrás quedó la narración dramática y la descripción de la circunstancia (Villoro 252). El cambio fue más notable, y notado, en Las manos de mamá, producto de la segunda época y de la nueva “madurez” para volverse “éxito

comercial" (palabras de Martín Luis Guzmán). Lo escrito antes ya no tendría crédito, por lo menos a los ojos de quien decidía respecto al canon.

V.3. Reconsideración de Cartucho (1940)

No es inhabitual que un autor penetre un texto antiguo con ojos nuevos, o mejor dicho extraños. Enfrentados a cambios profundos en la sensibilidad cultural y literaria entre los años treinta y cuarenta, numerosos escritores fueron llevados a considerar la historia bajo paradigmas distintos. Lo que parecía tener relevancia ayer simplemente dejó de tenerlo después. Si bien no se puede generalizar, es un hecho que varios escritores, que habían tenido cierto eco en los medios revolucionarios y literarios de los treinta guardaron silencio a partir de los cuarenta¹³². Otros, a menos de extinguirse, prefirieron adaptarse a las nuevas condiciones. Es también un hecho que el éxito de un libro, y la supervivencia de un escritor dependen de todo un proceso complicado que pasa por varias etapas: editoriales, publicitarias, críticas y ventas y que ese proceso puede verse sometido a la censura, y al rechazo si el contenido del libro no complace al editor¹³³. Según René Avilés Fabila, los escritores son las primeras víctimas de esta mistificación: “no es raro que entren muy alegres, (recordar el “soy una mujer feliz” de Nellie Campobello), en la celda de los monos y comiencen a hacer los gestos que implica el éxito” (El escritor 22). Escapar a la mistificación puede tener consecuencias igualmente serias para el escritor: la falta de editor y por lo tanto de lectores puede significar su condena a muerte. Los libros de Nellie Campobello no escaparon a la regla. La mistificación ocurrió justamente en el proceso editorial descrito por Avilés Fabila al ver sus libros sometidos a la censura. Nos proponemos ahora confrontar algunos de los cambios ocurridos, en particular los que reflejen sutiles

deslizamientos semánticos. Para ello nos enfocaremos en la temática familiar, en particular en el personaje materno, puesto que es en la aparición de una madre atípica que la escritora de Cartucho pretendió romper con ciertas tradiciones luego recuperadas en Las manos de mamá.

Hubo tres versiones de Cartucho, la primera de 1931 publicada por Integrales, la segunda de 1940 publica por EDIAPSA, (Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones), editorial de Martín Luis Guzmán y la última de 1960, de Cía General de Ediciones, también de Martín Luis Guzmán. Los cambios ocurridos entre la primera y la segunda fueron los más consecuentes, por lo tanto es en las ediciones de 1931 y de 1940 donde vamos a encontrar los cambios más relevantes para nuestro trabajo.

La primera versión de Cartucho (1931) fue la más corta. Entre la primera edición de 33 estampas y la segunda, Nellie Campobello añadió 23 estampas. La segunda versión resultó así casi dos veces más extensa que la primera. Nellie Campobello agregó siete estampas en "Fusilados" y dieciséis en "En el fuego", ninguna en "Hombres del Norte". Los episodios agregados, la reordenación de algunos cuadros, la supresión de otros dieron una configuración distinta a la segunda versión. La profesora Nájera, primera en analizar los cambios entre las dos ediciones, indicó que éstos tuvieron por meta disminuir el sentido de "crónica familiar" para así realzar "el aspecto colectivo de la lucha" (Strickland Nájera 55). La versión final quedó efectivamente expurgada de sus detalles más autobiográficos, lo cual parecía marcar una evolución perceptible hacia la despersonalización. Todo indicaba un deseo de alejarse de la experiencia familiar,

de caer lo menos posible en lo personal y sustraerse a la mirada puntillosa de una crítica cada vez más quisquillosa. En un momento de construcción y de consolidación institucional y nacional, la aparición de Cartucho en 1931, parecía traer a la memoria el recuerdo de otros vínculos que no habían sido los de la nación ni la de sus instituciones. En esta narración, la familia en su sentido más tradicional era inexistente. Cartucho operaba sobre otro tipo de núcleo "familiar", revolucionario, que por lo tanto abolía la sujeción del individuo, en particular de la mujer, a un orden que le resultaba entonces totalmente ajeno y falso.

El primer Cartucho fue un asunto de familia que se circunscribió a un espacio histórico, la Revolución, geográfico, el norte, y humano, la familia. Nellie Campobello organizó los episodios alrededor de esas tres grandes unidades reforzadas por la Revolución y de un pequeño núcleo incorruptible de soldados villistas mejor conocidos bajo el nombre de Dorados, suerte de hermandad en la cual todos se conocían y se trataban por pertenecer a un mismo tronco geográfico y genealógico. Luego un puñado de hombres y mujeres con relaciones muy concretas formó el meollo afectivo y biológico del relato. El círculo familiar lo constituían los hermanos: entre los más conocidos, Nellie, la hermana mayor, "el Siete", "Gloriecita", "el Mudo", "la Negrita" y la más importante, "mamá", que desempeña en Cartucho el papel de la madre ensanchadora de la patria chica en la cual se alimenta y sostiene el resto de la comunidad.

Por ser la lucha en el norte de México especialmente encarnizada y sangrienta, en particular en Durango y Chihuahua, focos del villismo, los lazos de solidaridad y de compadrazgo, reforzados por los geográficos, fueron más fuertes

y el espacio maternal fundamental para su cohesión (Guerra, México 132)¹³⁴. En ciertas comunidades matriarcales, la función de la madre suele ser decisiva: matriarca benefactora y nutridora, comadre genealogista, consejera y adivinadora, la madre de Nellie, Rafaela, fue durante los peores momentos de la lucha, lucha que opuso villistas a carrancistas en una larga y sangrienta guerra civil en Chihuahua, la autoridad moral en la Segunda del Rayo, la fuente fundadora de la comunidad a la cual acudían los hombres. Los “Hombres del Norte”, “Cartucho”, “el Peet”, “Kirilí”, los hermanos López y el propio Villa fueron sus vecinos, sus hermanos, a veces sus amantes, o sus padres (adoptivos o biológicos), todos matriotas deseosos de regresar a la matriz original para poder conservar la vida. Cartucho no cae por eso en la categoría tremendista de los textos literarios dedicados a la soldadera, ni repite la función legitimadora de las mujeres en la novela latinoamericana del siglo XIX, función analizada por Doris Sommer, al representar éstas: “the legitimate ground for society, only if they seem unmarked and nonhistorical, as America appeared [...]” (Foundational 56). En la madre atípica de Cartucho se inscribe la historia de una rebelión local en contra de la Historia nacional. En este sentido constituye la contracara del proyecto decimonónico que vio en la Madre el soporte ideológico ideal para la fundación de la nación¹³⁵. El mismo proyecto se veía negado por una situación de caos social en la cual una comunidad luchaba contra la desintegración. La madre de Cartucho exhibía además todas las marcas, morales y físicas por los hijos dados a la rebelión, de la Revolución. De esta mujer se habían borrado todas las marcas de la mujer colonial: pasividad, ignorancia, docilidad, bondad. Hija natural, abandonada por

el esposo, madre de varios hijos, también naturales, sus desaveniencias matrimoniales, de las cuales nos enteramos en Las manos de mamá, pueden leerse como la ruptura con el antiguo pacto social. Su alianza con la rebelión y sus hombres, hicieron de ella un personaje irrecuperable por la nación. Su recuperación tendría que pasar por una "conversión" muy conflictiva. Lo veremos luego al estudiar Las manos de mamá.

La madre en Cartucho es el lazo con la Revolución. Si bien representa el impulso revolucionario, el pueblo en rebelión constituye el eje de la narración. La función materna es la del coro de las tragedias griegas, da testimonio de la valentía de los hombres y canta al unísono de su rebelión. Los bendice y los anima en la lucha (83, 38); con el resto del pueblo, "mamá" fue villista: ayudó a Villa, le mandó cajones de pan, parque, pistolas, rifles de todas marcas (133). Se intuye que la presencia de la madre en el texto no es una fuerza conservadora sino una figura heroica y guerrera en rebelión contra el destino de violencia y de aniquilamiento que amenaza a "sus gentes". Sus ojos, "hechos grandes de revolución, "recargados en el cañón de un rifle" (90), se miran en los de la hija; ella, con una pistola imaginaria de cien tiros, hecha carabina, (92) heredaría el odio de la madre y su espíritu rebelde.

La coherencia de Cartucho y su verdad testimonial, por lo tanto anti-ficcional, se encuentra en la fuerza de esos lazos filiales y afectivos, reforzados por una guerra que unió a los hombres a través de breves referencias muy explícitas que establecen la veracidad del testimonio y su autenticidad: "Villa dijo a mamá" (27) "Mamá le preguntó" (33), "Cuando lo vio mamá" (33), "Fui con mamá a

verlo" (114), "Anita le contó a mamá" (31). ¡Quién mejor que la madre para hacerse cargo de la biografía colectiva, sujeto plural por excelencia, devota villista que actúa en nombre de la comunidad y de la Revolución!

El espacio materno es aquí determinante para entender la naturaleza de los lazos que unió a la familia de Nellie Campobello al resto del pueblo. La casa, foco de atracción donde entran y salen los soldados en un flujo ininterrumpido, asegura y prolonga la cohesión de la Revolución y la de la familia. Otro delito: el espacio familiar invadido por la Revolución. Los hombres se reúnen allí, platican con la madre, ríen y juegan con sus hijos:

[Cartucho] jugaba con Gloriecita y la paseaba a caballo. Toda la Segunda del Rayo lo quería mucho (17).

Se sentaba en la ventana y clavaba sus ojos en la rendija de una laja lila. A Gloriecita le limpiaba los mocos y con sus pañuelos le improvisaba zapatitas (18).

Un día muy borracho [Elías Acosta] pasando por la casa a caballo, se apeó, se sentó en el bordo de una ventana, pintó muchos monos para regalárnoslos, luego escribió el nombre de todos y dijo que iba a ser nuestro amigo, nos regaló una bala de la pistola a cada uno, de recuerdo (22).

En la ausencia del padre, el texto asume una nueva y positiva filiación a través de hombres que tampoco tenían padres. Si eran hijos de la nada, de "la chingada", a través de la rebelión y de la madre habían logrado romper el círculo de la anonimidad. Cartucho se inicia con una situación que se ha utilizado ya en la Novela de la Revolución: la ausencia del padre. En Se llevaron el cañón para Bachimba de Rafael F. Muñoz, el padre se aleja y abandona al hijo, quedándose

doblemente huérfano el niño por la muerte de su madre diez años antes. A diferencia de Nellie Campobello, la madre, a menos de ser soldadera, es un peso muerto que estorba y de la cual se dispone con pavorosa facilidad¹³⁶. En Cartucho si bien la realidad no es menos espeluznante, y la situación paterna igualmente confusa, el destino de la madre fue otro. La desaparición del padre biológico, que la escritora prefirió no mencionar ni recordar sino bajo el disfraz del guerrero villista muerto por la causa, hizo que Villa y sus hombres, los Dorados y, claro, la madre, asumieran una positiva co-paternidad. Los papeles se invirtieron: la ruptura con el ascendiente paterno, su devaluación para un nosotros armónico de fuerte referencia materna resultó desmitificadora y realmente revolucionaria. La ausencia del padre, el dominio de la madre, la simbiosis entre el espacio materno y el resto del pueblo en plena guerra, lleno de soldados y de cuerpos transformaron el espacio familiar tradicional en otra cosa. Hay en Cartucho una soltura o un relajamiento en las relaciones humanas y familiares sólo posible cuando ocurre una mutación de esas relaciones como por ejemplo en una revolución. La imagen atípica que tenemos en la familia de Cartucho, producto de una rebelión, hacía imposible el retorno a una vida "normal" en base a relaciones tradicionales. En medio del caos, la función paterna quedó disuelta, innecesaria. La renuncia a la idea del padre en el texto, puesto que en ningún lugar aparece, puede significar la renuncia de la tradición y de sus instituciones: la patria, el Estado, la iglesia, la escuela, etc.,. Pero a diferencia de ciertas novelas de la Revolución, algunas destinadas a ver sustituirse la ausencia paternal por un intelectual, la Revolución en Cartucho no se remite a otros padres, menos aún a intelectuales, por lo general

faltos de prestigio, sino al personaje materno alrededor del cual se aglutina el resto del pueblo. Significativamente, la hija, natural y abandonada, luego totalmente identificada con la madre, se conduce de un soldado que muere sin haber tenido a una madre: “yo creo que no tenía mamá” (78). No debe por eso verse allí alguna filiación mítica, enaltecida por vía maternal. Al asumir el vacío dejado por el padre, la función de la madre arranca de una situación real y concreta. La percepción de la familia latinoamericana tradicional, un mito en lo esencial, es decir el hogar “grande, feliz, encabezado por el todopoderoso patriarca proveedor de la familia, que domina a la esposa y a sus numerosos hijos era además un ideal granjeado por los padres de la nación. Numerosos estudios han revelado que una alta proporción de hogares estaban encabezados por mujeres. Por lo tanto muchos niños se criaban en hogares sin padre. La mayoría de las mujeres de clase baja, señala Silvia Marina Arrom, trabajaba para sostenerse y no dependía de un hombre (“La mujer” 398-404). Es de pensar que la Revolución acentuó este patrón, más, quizás, en los lugares expuestos a la guerra como en los que vivió Nellie Campobello con su familia, donde la mortalidad era muy alta y la ilegitimidad pronunciada. También es cierto que por la circunstancia social de la rebelión, las mujeres emplearon armas desconocidas: la desobediencia a un lazo ideal y sagrado, su “relajamiento” y algo que se expresa sutilmente en el texto, una nueva licencia asociada con la Revolución y el trato familiar con sus representantes. Cartucho era por eso un texto extrañamente desinhibido en el cual los protagonistas actuaban con una libertad inaudita, en particular sus mujeres, madres y hijas. No hubo aquí ocasión, ni voluntad de cultivar ciertas tradiciones.

Todo culto guadalupano era imposible. Intuimos que la madre de Cartucho no fue una mujer que sublimó su condición en la santidad o en una maternidad abnegada e irreprochable. Ser de carne, sometida a los vaivenes de la guerra, los hombres la quieren como mujer, sola y entregada, pero también la reconocen como a uno de ellos. Por las escenas descritas en Cartucho, llenas de violencia y de muerte, "Mamá" no pudo haber optado por la tranquilidad del hogar: simplemente no la había. La admiración de la hija por esa mujer invencible que habla, pide, suplica e implora para salvar a un "bandido" a punto de ser fusilado, rompe con la tradición y los múltiples confinamientos físicos y psicológicos que suelen aguardar a la mujer. Entendemos que la función de la madre es aquí totalmente desmitificadora. La mujer que sale a la calle, deja a la hija con el soldado que la protege de los balazos y le regala una bala, el general que penetra en el "hogar", la hermana que pasea a caballo en medio de las balaceras, indican el fin de toda jerarquía: la responsabilidad es de todos y de nadie puesto que el vacío creado por el padre es llenado por todos los hombres; hombres que sin embargo mueren y dejan poca esperanza de fundar otra familia. Quizás sea esto el aspecto más revolucionario del texto: no recrear a contrapelo de un modelo, sino estallararlo sin la menor pretensión de fundar otra cosa. La existencia y la muerte que los acecha no lo permitió: primero luchar contra toda expectativa, vivir y morir antes que representar.

Esa pretensión de independencia causó el pasmo de sus contemporáneos. Cartucho pudo haber molestado por varias razones. La principal fue que circulara con tanta "liberalidad" un nuevo concepto de la mujer en un momento en que la

historia estaba cambiando radicalmente. Perturbó la promiscuidad entre sexos, contrarió la ausencia de la noción sagrada de propiedad privada aminorada por la comunitaria, embarazó el morbo de la infancia al descubrir belleza en los cadáveres expuestos a la mirada de todos. Y claro, contrarió que una mujer fuera capaz de transgredir aquellas expectativas culturales como las de pureza y de abnegación con toda la impunidad de su sexo revolucionado. En síntesis, Cartucho era una narración herética, peligrosamente contaminada por la violencia revolucionaria y el predominio maternal.

En su estudio sobre la emergencia de la mujer mexicana moderna, Shirlene Soto observó que la Revolución sin duda ayudó a distender las relaciones entre hombres y mujeres y a relajar momentáneamente ciertas costumbres:

men saw themselves united in a new relationship with the woman, now that she assumed a totally unfamiliar role as partner and equal. For the first time in the history of Mexico, she developed her abilities ... and gained recognition as companion, consort and equal (Emergence 31).

Confrontada con la muerte de un padre, de un cónyuge o de un hermano, la mujer se convirtió en importante y a veces única suministradora y proveedora de su familia. Algunas mujeres, las más pobres, se hicieron soldaderas y compartieron el destino de sus hombres, en condiciones difícilísimas, viajando con ellos y llevando en la espalda sus hijos, sus ollas, sus comales, sus cobijas. Sin ser una de ellas, la madre descrita en el primer Cartucho retiene numerosos rasgos del valor tremendo de la soldadera y del norte formidable de la frontera: brava, independiente, amante, impulsiva, capaz de disparar todas las armas y de hacer

huir a hombres (90). Consternó a las mentes conservadoras la intromisión de la guerra en el hogar sagrado al romper el dique de la respetabilidad y de la tranquilidad. La Revolución acabó por desbaratar el mito de la tradicional “pax familiae”. La única y atípica figura patriarcal dominante era ahora la de un “bandido” y de un “violador” venerado por el pueblo y amado de sus madres y de sus hijas. Cartucho era la narración tremebunda de un “libertinaje” social que peligraba la reputación de la mujer y mancillaba la patria. La narración amenazaba precisamente el devenir de la familia y por lo tanto de la nación puesto que la familia suele operar como un microcosmos en el cual se pueden leer otras instancias de la mecánica social. Doris Sommer en su estudio sobre la función del romance en la novela fundacional del siglo XIX lo señala así:

[...] families were a stabilizing force, a “cause” of national security. But we may also reckon the high seriousness attributed to family ties as a possible “effect” of the nation. Without the goal of nationhood, alliances and stability would be perhaps less transparently desirable than they were (20).

La guerra civil en que México se vio sumido a fines de 1914 era la prueba de un movimiento de resistencia desesperada en contra de un modelo de nación representado ahora por una nueva burguesía “revolucionaria” y nacionalista en lucha contra los irreductibles y un “determinismo geográfico” peligroso (Katz 366-371). Desde una óptica decimonónica y nacionalista, la familia de Cartucho era profundamente disfuncional; en una narración donde los hombres morían y las mujeres se rebelaban, quedaron muy pocas oportunidades para que las familias procrearan dentro de la legalidad y la nación se realizara.

Todo el carácter iconoclasta de Cartucho se encuentra en este aspecto anónimo y en las relaciones que mantuvo una mujer con un puñado de hombres. La ilegitimidad se encontraba en la ausencia de poderes, patriarcales, intelectuales o religiosos, en el fin de toda privacidad: la Revolución lo invade todo y ese tipo de invasión se ve generalmente propiciada por una revolución social y un movimiento hacia la libertad. Este nivel de lectura es necesario para entender la evolución de la narrativa de Nellie Campobello que, para tener acceso a la nación, y por lo tanto a la legitimidad cultural, tuvo que establecer la castidad metafórica de la madre, su vulnerabilidad, y por lo tanto la de la hija, mediante su subordinación a nuevos poderes; asimismo, domar a la mujer de Cartucho significaba domesticar su rebelión. De la misma manera, quedaría por exorcizar y transfigurar la terrible amenaza que representaba una revolución popular¹³⁷, borrando sus marcas más íntimas: rostros, nombres, señas y volverla anónima, confundible. Los cambios ocurridos a partir de la segunda edición de Cartucho apuntan hacia esa mistificación. En 1940, la escritora “decidió” aligerar el carácter demasiado familiar y personal de aquel círculo íntimo formado por la madre, sus hijos y los soldados. De los veintitrés episodios agregados en la segunda edición ninguno se refería de manera específica a la familia de Nellie Campobello. En la primera edición sólo eran cuatro los episodios dedicados a miembros de la inmediata familia, cinco si se incluye al de Villa, padre espiritual de la Revolución y de Nellie Campobello. Los últimos episodios que cerraban el Cartucho de 1931: “El sueño de El Siete”, “Las cartucheras de El Siete”, “Los heridos de Pancho Villa”, “Los tres meses de Gloriecita” y “Mi hermano “el Siete” reforzaban los

lazos de la familia con el villismo y la acción de “Mamá” dentro de la Revolución. Eran aquellos episodios de primordial importancia, estratégicamente ubicados al final del libro, correspondían a la llegada de los carrancistas al pueblo, a la derrota de los villistas y con ella al desamparo de la familia realizado por la traición del hermano “el Siete”. La referencia a la traición al final del libro aparecía en un momento cuando en los medios oficiales se afirmaba que la Revolución había triunfado.

La imagen del hermano, traidor y ladrón, reflejaba justamente la opinión que numerosos mexicanos tenían de los nuevos caudillos, de la situación en la cual se encontraba el país a principios de los años treinta¹³⁸. El enjuiciamiento sombrío de la política mexicana por una buena parte de la intelectualidad mexicana contrasta con la mansedumbre final de la segunda edición y con la cual se borra definitivamente del libro la imagen demasiado ofensiva del hermano bandido mexicano. El tono final de la segunda edición se quiso otro: optimista, anticlimático. Era un final feliz pero improbable, como parece indicarlo el uso del condicional y este “yo creo” poco convincente:

los ojos de mamá tenían una luz muy bonita, yo creo que estaba contenta. Las gentes de nuestros pueblos les habían ganado a los salvajes. Volverían a oírse las pezuñas de los caballos. Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibiría (181).

Escrito en 1940, casi a diez años de la primera edición, Nellie Campobello volvió a “visitar” un texto viejo con ojos no tanto nuevos como extraños. Uno de los episodios agregados más extraños era el cuadro sobre “Las mujeres del Norte”,

penúltimo de la última sección "En el fuego". Aparecía allí la visión de una Revolución dócil y domesticada, poblada de mujeres "buenas e ingenuas". Con esa visión "aflojada" de la Revolución y de sus actores, la rebelión perdió su significado real. Era una visión que negaba a sus actores y a sus masas para construir otra en base al "alma nacional" y a la imagen de una mujer más acorde con los valores y discursos del patriarcado.

Cuando apareció la segunda edición de Cartucho la cuestión de una primera apenas si fue tocada por una crítica olvidadiza o ignorante de su existencia excepto quizás para los pocos que gestionaron su publicación en 1931, hombres que ya no tenían voz en el destino cultural del país. El hastío o la nostalgia prevalecieron luego en los círculos intelectuales dominantes. Por el cambio de "sensibilidad" política y cultural, la Revolución llegó a simbolizar "el relajo", el desconcierto, la traición, el exceso y una cultura marcada por el sello de la improvisación. A la escritura "artesanal" del primer Cartucho debía suceder un arte más pulcro y menos ofensivo lo cual permitiría a Nellie Campobello ascender a rango de escritora nacional y ganar sus primeros laureles como escritora de la Revolución. En Las manos de mamá la temática familiar seguiría siendo la instancia discursiva predilecta de la escritora pero extrañamente disuelta por la proximidad del mito en la escritura y que veremos acaba por contaminar la visión anterior.

Parte VI: Un embarazo embarazoso

VI.1. Las manos de mamá: de libélula en mariposa.

En un cuadro de la primera edición de Cartucho, aparece al final de la estampa “El coronel Bustillos”, un dato que permitía autentificar la escena: “Un día dijo a mamá -ya cuando estaba pacífico en Canutillo- ¿quién mataría a su Pancho Villa?”. Esta pregunta se la hizo en Hidalgo del Parral, en el mes de diciembre de 1921” (27 sub. nuestro). La frase desapareció de la segunda versión (1940) y fue sustituida por otra: “Mamá contó que cierta vez en Parral, en la casa de los Franco, estando ya pacífico el general le preguntó: “¿Quién mataría a su Pancho Villa? (931)¹³⁹.”

En otra estampa, “Desde una ventana”, Nellie Campobello desarrolló una relación íntima con un muerto abandonado en la calle. Pero en la versión de 1940 y de 1960 fueron borradas las señas del hombre que dormía allí junto de una niña para quien la presencia del muerto se había vuelto una “obsesión”: “Allí estuvo tirado tres días; se lo llevaron una tarde, quién sabe quién. Se llamaba Jesús José Galindo, su madre vivía en la calle de San Francisco, justamente a una cuadras de allí” (100 sub. nuestro).

En “Nacha Ceniceros”, una estampa que aparece en las tres versiones de “Fusilados”, Villa manda a fusilar a una soldadera, famosa y valiente, por haber matado por error a su amante. Transcribimos el final de la estampa:

[Nacha Ceniceros] Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga. Hacía una bella figura, imborrable para todos los que vieron el fusilamiento. Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada" (56 sub. nuestro).

En la última versión, la de 1960, que aparece en Mis libros, Nellie Campobello decidió agregarle el apéndice siguiente:

Esta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría. Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra, podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil. Se fue a la revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre. Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos [...]. Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: ¡Viva Nacha Ceniceros, Coronela de la revolución! (79-80 sub. nuestro).

En los tres ejemplos citados la escritora resaltó el valor para la obra y la historia de una triple dimensión: temporal, geográfica y corporal y con la cual dio a conocer múltiples identidades, rostros y cuerpos, arraigados en un espacio y en un tiempo compartidos de manera íntima por "una niña". El tono era realista, el estilo directo, la evaluación del hermano, "un bandido mexicano", honesta, la muerte de Nacha imborrable y las señas del fusilado inconfundibles.

Sin embargo se suprimió o minimizó la importancia del trazo histórico en la segunda edición de Cartucho, quitando referencias, datos, fechas, nombres,

cuerpos abandonados, posturas “indecentes”, miradas sospechosas, con el propósito de mitigar, o de transfigurar los lazos de la mujer con la guerra y sus hombres. ¿Habrá decidido Nellie Campobello que el elemento histórico “distraya” del valor de su novela? ¿Por qué esa insistencia en borrar o disminuir el dato histórico, una referencia directa y real, y hacer de la escritura a partir de Las manos de mamá una de ambiente “borroso”? Ahora, ¿cómo explicar que en un lapso de sólo seis años, Nellie Campobello decidiera pasar de una narración testimonial, realista, descentralizada y colectiva a otra auto-biográfica, fragmentada y embrollada, centrada ahora en un personaje materno igualmente disuelto y hasta cierto punto contradictorio? En nuestra opinión, las causas de esta evolución se hallan en un oscuro proceso editorial y sobre todo, en las corrientes culturales, políticas y literarias que para 1937 volvían a definir de manera rígida la identidad femenina y condenaba la narración de su vida al silencio público; una vida asociada a la rebelión, al cuerpo social y, como veremos, a una sexualidad ilegítima y por lo tanto improductiva.

Es revelador, y coherente, que la crítica -sus lectores-- haya imputado los cambios entre Cartucho y Las manos de mamá a la “madurez”:

Indudablemente que la escritura es ya más dueña de su técnica y su prosa ha ganado, en cuanto a la precisión del ritmo. Así, aunque en Las manos de mamá se habla otra vez de “Cartucho”, de la hermana y del hermano mudo, el lirismo que corre por sus líneas en las cuales se exalta una figura amada, la sobria descripción, el toque pintoresco acentuado con justo laconismo, hacen que el conjunto supere a lo realizado anteriormente por Nellie Campobello¹⁴⁰.

El predominio de lo sintáctico sobre lo semántico parece haber contribuido al “aflojamiento” de los lazos concretos que unieron a la narradora al cuerpo social expresados con tanta fuerza en el primer Cartucho. Advirtió Michel de Certeau que la negación del lugar y del momento cronológico, puntos de referencia indispensables para la narración histórica, y Cartucho lo era, tiene por objeto convertir el espacio literario en espacio meramente estético: “La dénégation du lieu étant le principe même de l’idéologie, elle exclut toute théorie. Bien plus en installant le discours dans un non-lieu, elle interdit à l’histoire de parler de la société et de la mort c’est à dire d’être de l’histoire” (L’opération 15)¹⁴¹.

La negación del discurso histórico, su despersonalización o “despolitización”, el “cambio de textura espiritual” entre Cartucho y Las manos de mamá, el paso de una narración testimonial al género ficcional de un típico “Bildungsroman”¹⁴², reflejan el proceso de integración nacional sufrido por Nellie Campobello y su narrativa. Pero a diferencia del “Bildungsroman” occidental con protagonistas masculinos, Nellie Campobello no necesitó cortar el cordón umbilical para poder crecer. El típico caso de “corte umbilical” sería Ulises criollo donde el héroe “expulsa” a la madre para poder realizar su destino. Judith Richards arguye que la presencia de una madre en Las manos de mamá es la negación de una educación que suele hacerse en contra de la mujer (Revolting 197-198). Asimismo, Kemy Oyarzún, vio en Las manos de mamá una evolución que, lejos de internalizar el estigma de la mujer como signo fallido, parecía superar “los marcos del histeriocentrismo en el primer tercio del siglo XX” (“Identidad” 183)¹⁴³.

La relación de Nellie Campobello con el poder, su deseo de poseer autoridad literaria y cultural complicaron las cosas; los cambios ocasionados por los reacomodos culturales y las transacciones políticas, se acompañaron de la oportuna conversión de quien aparentemente decidió seguir el ejemplo de Nacha Ceniceros y de otros escritores¹⁴⁴: regresar “tranquilamente” a su casa a rehacer muros y tapar claraboyas. Este regreso metafórico al “solar familiar”, anticipado en las reediciones, se acompañó del “sabotaje”¹⁴⁵ de una rebelión, antes simbolizada por la madre, pero de quien se toleró después una insubordinación “limitada”. En Las manos de mamá, “el aflojamiento” de ciertos lazos, en palabras de Roger Bartra “el relajo institucionalizado”¹⁴⁶, una vez incorporado al mito del alma nacional, se convierte en una trampa: “funciona como una diversión que encamina las protestas potenciales por un desvío que asegura el equilibrio y la permanencia de las relaciones de dominación” (196). Las huellas de esta “diversión”, base para la creación de una comunidad mexicana auténtica, se hallan en ciertas características del mito nacional como el macho sentimental y agachado, la mujer primigenia e infantil, el canto filial, la Madre fuerte, invencible y oportuna, el edén subvertido, etc.. Paralelamente, el Estado nacional, que se está consolidando en los años treinta, empieza a tomar la palabra; en Las manos de mamá administra y controla lo que antes había quedado fuera de su control y por lo tanto de su jurisdicción: la mujer, su cuerpo, sus hijos. Este regreso de la Ley y sus tinterillos, con los cuales la madre de la narradora se vio obligada a litigar, es señal de la consolidación de “la familia revolucionaria” y hasta cierto punto la prueba de la reinscripción de la mujer en un orden cultural y patriarcal. Quizás sea

éste el momento más crucial del libro, cuando la mecánica del poder persigue lo heterogéneo no tanto para suprimirlo como para volverlo dócil. Lo veremos luego.

Ahora, si la madre litiga es porque la hija no quiere rendirse. Nellie Campobello no deseó borrar la huella de la línea materna y todo lo que constituyó para ella "el lado incontrolable e innombrado de la experiencia humana" (Smith, A Poetics 94). Esta experiencia es la que nos contó en Cartucho: fluida, inmediata, contingente, irracional; precisamente lo que amenazaba desestabilizar la ficción de la identidad. Esta amenaza irrumpe nuevamente en el orden narrativo de Las manos de mamá al regresar Nellie Campobello a lo que estaba en proceso de progresiva mitificación. Sin embargo, quien legitima la autoridad del biógrafo en este caso ya no es la madre, ni menos la guerra, sino un padre, socio silencioso, suerte de árbitro de la ideología nacional que asume ciertos privilegios de poder y busca reafirmar una definición fundamentalmente conservadora de la mujer y con ella una visión domesticada de su antigua rebeldía. A la luz de este arbitraje, ocurre en Las manos de mamá un doble escrutinio: no sólo del cuerpo materno sino también de la hija en su estructura narrativa. En cierto momento, fácil ahora de ubicar, Nellie Campobello se encontró entre dos discursos antagónicos mutuamente irreductibles: el del hombre en el poder y el de la mujer ilegítima. Como veremos en los dos últimos capítulos, esta voz doble que recorre toda la narración provoca diálogos explosivos y complejas estrategias narrativas. El enfrentamiento, en última instancia, no deja de ser una disputa por el poder simbólico. La recuperación de este poder en la historia creó una crisis desde el punto de vista de la identidad nacional y Las manos de mamá es una de las

expresiones más agudas y reveladoras de su amplitud. Ahora, actuar frente a un auditorio del que se sabe la iba a leer como mujer y a la vez interpretar su vida, generar otro significado, obligaban a “jugar” con suficiente cautela y arte en las relaciones de poder que opusieron la madre al poder institucional, la hija al cultural, un juego a largo plazo difícilmente sostenible y que provocaría en Nellie Campobello dilemas y conflictos. Queda claro que el tipo de resistencia que aparece en Las manos de mamá ya no puede ser el alma de una rebelión espontánea, insubordinable, tal como nos pareció en Cartucho. Para 1937 las cosas se habían vuelto bastante más embrolladas. Lo que está en juego en Las manos de mamá ya no es la revolución ni su devenir --fuertemente comprometido-- sino el individuo y su dignidad. Esta dignidad, vista a través de la madre, atañe a su especificidad, a su circunstancia: el dominio de su cuerpo y la posesión del hijo; un cuerpo acosado por la familia, una hija hostigada por el poder cultural. En medio del acoso, se insinúa un oscuro deseo de transacción y para la hija el deseo de fugarse de una realidad indeseable. En Las manos de mamá la fuga, metafórica, se expresa en el texto en la imagen de los ojos cerrados, único dique de protección contra el desvanecimiento, la confusión del cuerpo con lo que lo rodea y que se encuentra en proceso de ablandamiento. El lector intuye que la madre es un pretexto, necesario y vital para la hija. Regresar a “Ella” “íntegra”, “sin rimel” y con los colores de la rebelión, absuelve a una hija con mentalidad culposa de sus “desvíos” y de lo que Nellie Campobello, por el tono de la poesía, consideraba como una “traición” hacia el pasado y desde luego hacia la madre, punto focal de todas las rebeliones y de todas las ilusiones en la escritura. De hecho el regreso de

una hija "arrepentida" en el seno materno aparece envuelto en una atmósfera de remordimientos, de explicaciones, de promesas y de juramentos (988-989)¹⁴⁷ pronunciados por quien sentía haber traicionado y quizás no respetado un viejo pacto. El simil poético del mar y del viento se vuelve ahora transparente: condenada a la ficcionalidad, Nellie Campobello "cantó con el viento pero escuchó el mar" ("El viento y el mar").

La dificultad consistió en integrarse a una sociedad y a una cultura sin por lo tanto renunciar a sí misma. De allí las ambivalencias, las fugas, y para el lector, la dificultad en reconocer cuál de las imágenes fue la buena: ¿la de una "Mamá" auténtica, obsesivamente blanca, íntegra y de una hija igualmente transparente sólo hecha por la madre o la imagen más oscura de dos mujeres llevadas a transigir para sobrevivir? Atrapada entre el espejo simbólicamente deformador de la transparencia y de los mitos y el deseo de transparencia, Nellie Campobello conoció la sensación de una angustia de la identidad que agudiza el peso del recuerdo y la carga de las obligaciones culturales y de los "deberes" nacionales.

Antes de pasar a estudiar el momento de colisión entre dos universos mutuamente irreductibles, que se rozan sin embargo de manera incestuosa en el texto, nos proponemos antes analizar los efectos del mito en el discurso, ver cómo se manifiesta el derecho de paternidad, esto que Sidonie Smith llamó "la autoridad adánica de la cultura de crear a la mujer y de nombrarla luego en las ficciones del discurso patriarcal" (95).

Previamente hemos dicho que la obra narrativa de Nellie Campobello debía leerse a la luz de una extraña conversión en la cual Judith Richards, al

estudiar Las manos de mamá, vio la presencia de un típico "Bildung". Ahora, para estudiar la estructura de un "Bildungsroman" en la narrativa es importante tomar en cuenta la primera etapa de una educación que se inicia con Cartucho y concluye con Las manos de mamá. Reconocer tempranas y nítidas filiaciones en la escritura de Nellie Campobello, que devolvieron al lector una imagen de solidez y de claridad, permite entender mejor el valor de las paradojas y de las ambivalencias que aparecen luego, en la prosa como en la poesía. Cartucho, a su manera, constituyó la primera etapa formativa en la educación de Nellie Campobello, un "Bildungsroman" descentralizado y polifónico, pero en el cual apareció de manera muy marcada la experiencia del mundo y sus enseñanzas. En Cartucho, las únicas presiones narrativas habían sido las de la experiencia inmediata y de la realidad social. La guerra había sido para Nellie Campobello lo familiar, el combate una virtud. En esa primera etapa formativa, la presencia de la madre fue sin duda una poderosa antecesora. Hemos visto sin embargo que se trata de una madre atípica, no de una figura de vigilancia en un sentido tradicional y patriarcal. Su alianza con la Revolución dio lugar a nuevas filiaciones que alteraron el orden familiar; sabemos que nuevos hijos nacieron de esas alianzas. La educación de la hija se daría en este marco "caótico", fuera de todo control, familiar o institucional y de "opresiones nefastas" (973), con una rebelión popular por sólo arbitraje. En medio de la guerra no hubo necesidad, ni tiempo, de desarrollar el potencial mítico y arcaico de la madre. Sin embargo, en Las manos de mamá, la situación es ya otra. El personaje materno reaparece ahora bajo los rasgos de una madre fetichizada por la hija, adorada desde lejos y dolorosamente perseguida por sus hijos, "los

pequeños inútiles". Entendemos por qué la veneración filial pudo ser utilizada por el poder cultural para dar brillo a la nación. Y efectivamente, ¿hay algo más patético que una madre, tal como se nos aparece en Las manos de mamá, que se desvive por toda la comunidad, alimenta al hijo y reintegra un universo ya más sedentario y doméstico mediante el bordado? ¿No será esta imagen "domesticada" otra manera de inmovilizar a quien no había contribuido antes al mito nacional? Si como observa Kemy Oyarzún "el coser construye y el guerrear destruye" (193), esta opinión no pudo menos que encontrar la aprobación de la crítica y sus elogios al alimentar la noción de una revolución bárbara y sin sentido. Al mismo tiempo la crítica tuvo a bien reafirmar una visión fundamentalmente conservadora de la mujer, su estoicismo, su silencio, su vulnerabilidad, su inmanencia, su abnegación materna, su generosidad. El poeta José Juan Tablada agradeció la abnegación de la madre mexicana y su fidelidad al viejo mito de la raza marcada por el fatalismo:

¡Con qué contagiosa emoción describe la autora los episodios domésticos de la familia trashumante y el hogar hecho pedazos! [...] pero siempre que se resigna ante el abnegado ejemplo materno imitando el fatalismo estoico de su raza y alcanzando para contarlo una dulce poesía con fragancias salvajes de árbol destrozado"¹⁴⁸.

Ermilo Abreu Gómez, otro crítico importante de la época, alabó la "gracia" y la "transparencia" del estilo y de la mujer ("Nellie Campobello" 2-5)¹⁴⁹. Hizo, además, una distinción oportuna entre las obras de "carácter" y las de "fisonomía". He aquí la vieja noción del "patriotismo femenino más sentimental que intelectual", difundido por las élites que recomendaron en la mujer desarrollar

“la emoción del paisaje nativo” (Mistral, Lecturas 16) antes de las descripciones de batallas y los relatos heroicos:

Una obra literaria tiene más fisonomía o tiene carácter. Las que tienen fisonomía [...] suponen más categoría espiritual. Las que tienen carácter ganan con rapidez la atención, entran en el discurso ajeno, lo arrebatan y provocan. De las primeras empieza a hablarse en silencio, con ellas mismas, con ansia de timidez, como si se temiera alterar la mansa energía de su contenido. De las segundas se desprenden gritos, polémicas que aguzan sus aristas. Las primeras son llama adormecida en la sombra; las segundas, flama lanzada al viento. La obra de Nellie Campobello es de las primeras: tiene más fisonomía que carácter (2-5).

La madre de Las manos de mamá, mitad Guadalupe, mitad Malintzin, mitad madre abnegada, mitad mujer autónoma, según los modelos prefijados y arquetípicos de la mujer mexicana, era una versión más auténtica y “fiel”, de la mujer que la madre revolucionada de Cartucho. Esta visión se vio reforzada por un texto que oscila entre la realidad y el mito, la docilidad y la contestación. Además de revelar el carácter ambiguo de una imagen que se pretendía domesticar, el libro encierra una incertidumbre de la identidad que encontramos antes en la poesía. Luego, desde la perspectiva de la hija, no del padre, Las manos de mamá pudo ser un “Bildungsroman” frustrado o malogrado. Sin lugar a dudas tenemos allí una novela que marca el término de una evolución y de una educación que aquí puede realmente considerarse como una catarsis. Sobre ese aspecto del “Bildungsroman” François Jost escribió lo siguiente:

Être homme, cela s'apprend. Et la félicité terrestre ne s'improvise point: elle marque le terme d'une évolution. Or, l'idée de progrès intellectuels et moraux implique celle d'une montée vers un idéal, quel qu'il soit, l'idée

d'efforts ou d'épreuves qui disposent l'homme "à s'élever jusqu'aux étoiles.". C'est ici la quintessence même du "Bildungsroman". L'apprentissage est conçu comme une catharsis (114).

Precisamente Las manos de mamá pone en escena ese juego antagónico, catártico, entre el mundo y el individuo que repercute en una serie de antagonismos a través del libro en un nivel simbólico: la periferia y el centro, la madre y la Ley, el determinismo geográfico y la Nación, la ciudad y el campo, obligando a la hija a moverse de manera sumamente precaria entre los espacios de la ideología y de la subjetividad. De la madre se esperaba fidelidad a su condición de mexicana, de la hija brillo y discreción y de la literata fidelidad a una ideología a la cual debía sacrificar su deseo, para obtener la bendición de un poder cultural, único en poder otorgarle la voz de la autoridad, prestigio nacional y editorial. En estas condiciones se entiende que la antigua polémica sobre arte comprometido fuera definitivamente descartada. El revisionismo del cual era ahora objeto la obra anterior de Nellie Campobello significó la supresión de todo lo que pudiera dar de la nación una imagen negativa de peligrosa desunión. En el nuevo orden era fuertemente recomendado eliminar de la escritura los excesos que recordaban orígenes "ya vistos como lamentables". En el caso de Nellie Campobello la presencia ubicua de la Revolución a través del villismo, de sus madres revolucionadas y de sospechosas filiaciones "enturbiaban" el pasado de la escritora. Surgió en la revisión de este pasado y de la escritura lo que Carlos Monsiváis llamó "el primer ejercicio condenatorio y la gran mitificación" (Monsiváis, "Sexismo" 122). Sujeta al control y a la presión permanente del exiguo círculo de hombres que la leían, los amigos que la elogiaban, y, claro, de quien la

publicaba, el poder literario, Nellie Campobello fue llevada a “reconsiderar” este pasado a la luz de nuevas convenciones, lo dulcificó y lo hizo más “amable” y “respetable”.

Al igual que Cartucho, Las manos de mamá, consistió en una serie brevísima de --quince-- cuadros aislados con dibujos de José Clemente Orozco en 1940. Nellie Campobello parece enlazarse con el tema de la Revolución, pero la guerra y sus hombres sirven ahora de tela de fondo en una narración donde destaca principalmente el personaje de Rafaela Luna, madre de la escritora. La crítica de los últimos diez años, en una preocupación legítima de rescatar una figura importante de las letras femeninas en México y sin embargo caída en el olvido, vio en Las manos de mamá un relato filial, un “discurso matrocéntrico” y una “alternativa discursiva al falogocentrismo occidental” (Oyarzún 197): “Hacer hablar a lo silenciado, rescatar lo productivo de la función tradicionalmente reproductora, narrar a partir del cuerpo entero de la madre, he aquí algunas de las estrategias transgresoras que moviliza su escritura” (184). Sin embargo el regreso de Nellie Campobello a sus fuentes originales debe considerarse a la luz de una ambigua relectura de Cartucho, que siembra la confusión en el lector de Cartucho pero que tiene su explicación en la rectificación del pasado y su mitologización. Queda por averiguar cómo decide regresar Nellie Campobello a la madre; un cómo y un por qué directamente ligados a su relación con el padre cultural, a sus deberes y sus obligaciones.

A los ojos de sus panegiristas, hemos visto que Las manos de mamá pasó por ser la defensa de estos deberes y obligaciones. Como condición a la paz,

anhelada por todos, los escritores ya no se limitaron a describir la circunstancia: “el artista, observa Luis Villoro, se dirige, más bien al mundo interior de imágenes que se alimenta del inconsciente” (Cultura 252). El crítico sitúa el cambio de “textura espiritual” por los treintas con el grupo de Contemporáneos, primeros en beneficiarse del retorno al “medio tono”:

ya no se grita, se susurra; a la desmesura sucede la discreción; a la espontaneidad, la contención. Se acusa cierta tendencia a la pulcritud de la forma, a la obra tersa y bien labrada. [...] La estabilidad creciente invita al sosegado examen de conciencia. Llevar hasta el fin la vía del autoconocimiento es la tarea que por lo pronto, la Revolución ha dejado a la inteligencia. Las generaciones posteriores persiguen los mismos temas, que ahora se convierten en metas conscientes e incluso en programa teórico. Se apuntala con ello un nacionalismo cultural --entendido como movimiento de descubrimiento y afirmación de la realidad nacional. Este corresponde, sin duda, a la consolidación de la burguesía nacional y al progresivo desarrollo económico (255).

Curiosamente, el “examen de conciencia”, nada sosegado para algunos, vio una explosión del mito y de estereotipos convertidos en símbolos de la nueva nación; la vía del “autoconocimiento”, o introspección, no llevó a la verdad sino hacia una narrativa en la que resonarían las ficciones culturalmente privilegiadas por la identidad nacional. El mito de la mujer primigenia fue uno, la creación de una arcadía rural otro, suerte de paraíso perdido donde radica “el buen salvaje derrotado”.

Después de “los caprichos goyescos”¹⁵⁰ de Cartucho, una “novela” dedicada al amor filial y a la madre mexicana sólo podía encontrar la aprobación general. Martín Luis Guzmán describió la obra maestra de la escritora como “bello poema de amor filial, todo él impregnado del más auténtico mexicanismo” (Mis

libros 39). El deslizamiento semántico de la Revolución a la madre y de la madre a la nación era sintomático de un regreso a una narrativa en acorde con el discurso hegemónico sobre la mujer, sus funciones naturales y sus deberes patrióticos. El papel desempeñado por la madre en Cartucho no fue el de una madre movida por la patria, la discreción, la virtud ni menos la paciencia. Nellie Campobello describió a una mujer independiente que actuaba por licencia de nadie, tan sólo “administrada” por la Revolución y los vínculos que la unieron a su pueblo. “mamá”, sin mayúscula, era dueña de sus deseos, de su pasión, fiel a sí misma y por lo tanto infiel a la idea de “impasibilidad sonriente” conforme a un modelo genérico. Ese modelo es el que precisamente hace su aparición en Las manos de mamá. A la exclusividad de particularismos, geográficos, afectivos y biológicos, debía suceder la no menos exclusiva sujeción a la nación y sus instituciones reguladoras de la familia, motivo de estado para los nuevos gobiernos de la posrevolución a partir de los años veinte. Para la perpetuación de la especie y del grupo, la literatura a través de sus madres tuvo la responsabilidad de dar una imagen lo suficientemente filial y tranquilizadora del país, una de concordia y de cohesión nacional. De Martín Luis Guzmán a Antonio Castro Leal esa fue la imagen que la crítica buscó legitimar.

Panegirista de Las manos de mamá, Martín Luis Guzmán encontró en la discreta y sumisa madre mexicana, leal y sobria, la realización de un ideal femenino suyo:

Asistimos a su estoicismo, enterándose casi inmóvil, de la muerte de los suyos en la guerra. La contemplamos en ausencia, entre el dolor y la desolación, dejándose fascinar por la luna y perfumar por la brazada de

nardos de un capitán revolucionario que moriría de allí a pocas horas. La seguimos alegre e infantil, distraiendo con sus danzas y sus risas el hambre de sus hijos. La comprendemos, segura y dominadora, cuando rescata para sí el diminuto racimo de ellos. Sabemos que es altiva, que da y rechaza sin tener. La vemos, inconsolable y rebelde, entregada a morir, cuando desaparece de su lado, ya no el hombre fuerte, o el hombre hecho, que daba muda a la Revolución, sino el ángel rubio de dos años que estaba criando para remotos heroismos (39 sub. nuestros).

La presencia de la madre redime a los hombres, permite "expulsar" a viejos demonios, "la pasión desordenada", "la sedición", "el tumulto". A las "tinieblas" descritas en Cartucho sucedió "la luz", "la paz", "la beatitud", "la tradición noble y añeja", "la ingenuidad sana", de Las manos de mamá (Guzmán, Claridad 1.123-125). El "hombre hecho" de Cartucho "que daba muda a la Revolución" --y a sus madres-- fue reemplazado por la figura inofensiva del "ángel rubio" criado "para remotos heroismos" (Mis libros 38). El deslizamiento semántico del "hombre hecho" al "ángel rubio", de la batalla a la crianza, da una imagen extrañamente "mansa" de la rebelión y de sus hombres. El poder de la madre, único legítimo, se fundamenta ahora en su capacidad de transfigurarlos. En su seno generoso, los hombres, por fin reconciliados, amansados, su cólera aplacada, se olvidan de sus odios antiguos. La "bondad" de la madre creó alrededor de ella una atmósfera de paz y de amor: "Los que se acercan a ella algo ganan, olvidan sus odios y sus penas y parecen vislumbrar lo que hubieran podido ser sus vidas sin los desastres y las torturas de la Revolución" (Castro Leal, "Nellie Campobello" La Novela 1.925). Si la mujer que salía de la etapa revolucionaria trataba de romper con ese papel de "mujer buena y bondadosa", la nueva ideología lograría imponérselo de nuevo. Hasta cierto punto Nellie Campobello ratificó en la escritura el "aura de

sublimidad", la transparencia, la espiritualidad y la abnegación que el patriarcado y los intelectuales forjadores de la nacionalidad le concedieron a la mujer. Esta visión en Las manos de mamá puebla y hechiza el discurso. El lenguaje que utiliza la escritora para nombrarse, al mismo tiempo la contamina. Sin lugar a dudas, el retorno a la "bondad" femenina "aligeró" el ambiente "demasiado precoz" de Cartucho y una historia marcada por el estigma de la violencia y de una sexualidad ilegítim. La mirada puntillosa de la crítica obligaba a la decencia de nuevas relaciones, base para la tan importante "unidad nacional". Fue, por lo tanto, necesario atenuar el elemento masculino de un texto pletórico de virilidad --des-virilizarlo-- reivindicar el ascendiente del gobierno materno, su aparente buen orden y su arreglo, sobre un hombre disoluto y peleonero; en resumen: feminizar el discurso, transferir los pecados para poder expiarlos. Roger Bartra entendió el carácter "ceremoniático" de esa expulsión:

Quedan todavía [que arrojar] la violencia y la terrible amenaza de la revolución: es necesario exorcizarlas y transfigurarlas. Este es el punto de articulación en donde aparece otro rasgo típico del alma mexicana, destinado a confundir las huellas de su propio devenir revolucionario. la revolución pierde su significado real, lo que tiene sentido es el relajo. Aquí naufragan los sueños de grandeza (194).

El "relajo" hemos dicho al principio de este capítulo, "es ese gelatinoso aflojamiento" de las normas, en este caso de la rebelión; es, pues, "la violencia y la revolución bajo su forma dócil y domesticada. Es, ciertamente, la revolución privada: una revolución que niega a las masas" (194-195) y a sus madres. Asimismo la escritura de Cartucho naufraga en un impreciso y gelatinoso

panteísmo de filiación mistraliana, un ambiente decentemente pagano, en la presencia de mujeres virginales “brotadas” de la naturaleza y de guerreros estilizados. Intuimos que este espacio idílico, desligado de su dimensión histórica, geográfica y genérica, al reforzar el arquetipo romántico de un campo inocente e inmutable es antirevolucionario más cerca de una estética guzmaniana que de la de Nellie Campobello. Si la madre de Las manos de mamá es “tierra”, es tierra colonizada, dominada y poseída por quien es autorizado a nombrarla. Progresivamente la mujer fue llevada a reintegrarse al paisaje arcádico, tentador pero elusivo, de los textos del liberalismo en crisis. Esta naturaleza pre capitalista e inalterable, suele abrigar a una mujer cosmogónica que hunde sus raíces en la fuerza de la tradición:

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento. Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera. Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña. Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el sol. Un himno, un amanecer toda Ella era. Los trigales se reflejaban en sus ojos cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas (971).

El texto rebosa de alteridad inofensiva. La presencia del buen salvaje de alma arcaica y siempre llamativo a través de su “papá grande”, “árbol sin flores, con sus grandes brazos abiertos, saludando a la vida” (972), de venerables antepasados “que habían peleado sin tregua con los bárbaros para defender sus vidas y sus llanuras” (972) y de mujeres bailando en la tierra roja como “flores de maíz no cortadas”, (969) son imágenes restauradoras de la fe patrioterica y de un regreso

simbólico a un espacio virgen, intocado y primigenio. Curiosamente esas imágenes parecen repetir el discurso de ciertos sectores conservadores de la sociedad que proyectaron sobre la figura arquetípica de un campo subvertido (Bartra 33)¹⁵¹ “una larga sombra de nostalgia y melancólica” (33). En ese ambiente arcádico impregnado de “bondad materna”, los hombres de Cartucho quedaron “infantilizados”, arrepentidos, quizás, de sus antiguas fechorías. La Revolución, la oveja negra, y los revolucionarios, los chivos expiatorios, eran claramente la anomalía. No eran “los seres malogrados” (973) o perversos de la leyenda negra sino niños inocentes, impetuosos, perpetuos adolescentes, algo irresponsables. Los villistas, ahora hombres de tropa, oficiales dóciles --el buen lado del machismo mexicano-- perdieron en el transcurso su carácter genérico de hombría --y de virilidad-- para asumir el aspecto más neutro y menos agresivo de galanes: “A veces [los soldados] se sentaban con nosotros y podíamos comprenderlos. Ellos eran más niños y mejores” (977). Para la madre ni eran hombres: “Son como niños que necesitaron de mí y les presté mi ayuda”. Con otros, los enemigos, hubiera hecho lo mismo, “yo estaría con ustedes” (980 sub. nuestro). Ahora, el mito, para ser totalmente mito, necesita del sacrificio del otro, de su generosidad. La madre aparece dibujada por esa luz, enternecedora y cristiana, de mujer “sublime”, nunca partidaria, y que incluso “amó” al enemigo (980).

Parafraseando a Manuel Gamio, lo que aquí hace excepcional a la Madre mexicana es su aptitud innata para sublimar géneros y categorías “armónica y fructíferamente, características que son antagónicas o se excluyen entre sí o coexisten en dirección paralela, pero que casi nunca convergen” (Forjando 129).

Era importante evitar nombrar el cuerpo y sus contaminaciones, escapar de su poder y negarlo. Al hacerlo, Nellie Campobello estableció la castidad de su madre y la suya propia en el texto y así reafirmó su subordinación a todos los padres. La imagen suavizada de una Revolución hecha por galanes románticos, ocupados en amoríos, serenatas y noches de luna parece ilustrar una Revolución de pandereta en un paisaje arcádico apenas tocado por el conflicto.

Me llamo Rafael Galán -dijo el oficial, sonriente, con la forja en la mano-. Vengo a platicar con usted. ¿Me lo permite? La luna invita a detenerse aquí, en esta puerta, donde una mujer se adormece con un cigarrillo en los labios. Mire la luna. Piense en su primer novio. Usted ha amado. Todos amamos, aunque sea un imposible (982).

Esta uno lejos de la visión descarnada y sin concesión de Cartucho. La Revolución, responsable de todas las desgracias, los revolucionarios --el lado negativo del machismo-- se vuelven absurdos y lastimosos (983), de mentalidad tribal, su pelear vano. Los héroes de Las manos de mamá ya no podían ser los hombres mortales pero honestos de Cartucho sino seres "dolientes" y "agraviados" redimidos por el amor materno de una mujer comprensiva, que perdona.

Sin embargo la rendición no es total. Al lado de una visión dulcificada que condena la historia y a la mujer a la ficcionalidad, el pasado al silencio, aparece el deseo transgresivo de generar otro significado. Después de elevarse "a la estatura simbólica de su padre" (Kristeva, About 28) y optar por el éxito público, Nellie Campobello abraza la ideología de la madre y su problemática herencia. Esta herencia aparece en el texto bajo una sexualidad reprimida, encubierta, pero que

produce en el marco narrativo guiones explosivos que desestabilizan la otra historia. Nos proponemos estudiar ahora los más importantes y decisivos así como ver cuáles fueron sus efectos y sus implicaciones.

VI.2. Las manos de mamá: una rendición a medias

Los que fueron son; los que lo ignoran, no eran, y no haber sido es como no ser, porque así son estos negocios que el alma gira: no siendo cuando se debe haber sido, es no ser cuando no hay necesidad de ser (Las manos de mamá).

Las manos de mamá no fue solamente el texto encomiástico de la bondad materna o la visión arcádica de un país sin conflictos imaginado por sus reformadores. El texto testimonia una profunda crisis, cultural y personal, interiorizada por la escritora en un momento de difícil transición nacional y de honda tensión entre madres biológicas y padres culturales. Confrontada por el padre cultural, el campo y sus tradiciones --"el lenguaje de los patriarcas"-- llegó a representar una última esperanza de "redención" personal y de purificación espiritual. La unidad, añorada y perseguida por la hija, se encarnó en la madre. Sin duda el personaje materno constituye un contrapunto útil al discurso patriarcal pero quizás más la posibilidad de colmar discrepancias molestas. En Las manos de mamá la figura materna cumple con la función importante de autenticación del discurso y de perpetuación del pasado. Como "Mariana" en los testimonios de Elena Garro, la memoria de Nellie Campobello es también "espejo textual" del cual necesita "para que la imagen sea cabalmente conforme a su deseo de sí"; su imagen, observa Fabienne Bradu, "nace de los propios ojos de su deseo de ser"

(23). Así es. La presencia de "Mamá" protege a la hija de la desaparición y es la única capaz de crear un simulacro de la eternidad porque la historia del "yo" autobiográfico permanece vinculada al momento presente, a sus relaciones ambivalentes con los hombres y con la cultura.

Ahora bien, como vamos a ver ahora, si la hija utiliza las imágenes del padre, y hasta cierto punto respeta su contrato con éste, el texto pugna por decir una historia que no es únicamente el espejo del mito, inmóvil, fiel, estancado. Al inmiscuirse en el discurso, esta historia produce violentos guiones en el texto y dentro de la cultura, "diálogos", explosivos entre dos historias, dos interpretaciones, dos posturas retóricas, "maternas" y "paternas". Sin embargo, y a diferencia de Cartucho, no se trata de una lucha frontal aunque sí tiene todos los ingredientes de una simbólica y no menos violenta guerrilla. Se trata ahora de una lucha entre poderes a raíz de la cual ocurre una verdadera metamorfosis en la literatura: del placer de contar y recordar un relato heroico, Nellie Campobello pasa a una narración ocupada en "decir la historia privada" pero que la presencia de otro texto silencia. Si no accedemos a "la verdad" es porque algo --"voces, hombres"-- impide que se diga y que la violencia de cierto poder pesa sobre ella. Este poder en Las manos de mamá, posee el discurso, hasta cierto punto lo penetra y lo reduce al silencio. La verdad que se "atreve" a decir, tan deseable como amenazadora, no libre por naturaleza, está ahora regida por complejas relaciones de poder. El juicio que vamos a estudiar, y que opone "Mamá" a la Ley en Las manos de mamá, testimonia una situación embrollada previa a la escritura y debe ser leído a través de una situación cultural vivida por la hija. Esta situación se

manifiesta en el texto en la búsqueda terca del yo autobiográfico por restablecer una genealogía a través del cuerpo materno, única manera de autentificar la historia y el discurso¹⁵². Paradójicamente, la autenticación por vía materna la entrapa cada vez más en la estructura del mito. Esto hace que al personaje materno y a Nellie Campobello, una sola y misma persona, puesto que la madre no es sino el espejo en el cual la hija busca una confirmación de sí misma, les pase lo que les pasa a los personajes de Julieta Campos: “la conciencia de la futilidad de una lucha frontal” contra “el desmoronamiento” de la vida (84).

El cuerpo materno, sinónimo de solidez y de consistencia, fue para Nellie Campobello el último reducto de lo singular y de una idiosincracia femenina inseparable de la lucha. Este cuerpo se vio de repente amenazado de desaparición, de ser reducido al mito y por lo tanto a la no-identidad. Nellie, al hablar por boca de su madre, anda buscando un antiguo reflejo que sabe se está desvaneciendo y que el imaginario, si bien la protege del desmoronamiento, funciona al mismo tiempo como “antídoto al engaño”. Esto precisamente ocurre en Las manos de mamá: en la lucidez de una lucha desigual, “Mamá” prefirió una rendición a medias, “borrarse”, cuando ya no hubo necesidad de luchar y por lo tanto de ser. Para terminar nos proponemos, estudiar el momento culminante de la confrontación que opusieron madres biológicas a padres culturales, la realidad a la ficción, el cuerpo al texto. Es el momento crucial cuando el mito cede ante la realidad, deja que afloje toda la experiencia pasada y presente al rescatar un último cuerpo del olvido y de la muerte que lo mina definitivamente.

La madre es la estructura más antigua del psique femenino. Seguimos aquí la visión de Elaine Showalter para quien, a diferencia del niño, la identidad genérica de la niña reproduce la de su madre: "a girl's core gender identity is positive and built upon sameness, continuity and identity with the mother" (Showalter, "Feminist" 258). Pese a la ficción de "la identificación con el hombre"¹⁵³, la hija no reprime totalmente a la madre. "Mamá" es, para Nellie Campobello, una figura compensatoria, un escudo contra la calumnia, la prueba irrefutable, no sólo de la pureza de sus orígenes, y que hubo que establecer en el texto mediante alguna alusión al padre biológico, sino también la de su propia constancia textual. El repudio, obsesivo, de todo lo que no fuera puro y auténtico ilustra claramente un malestar profundo, un sentimiento de culpa al haber tenido que desempeñar un papel dual y finalmente ambiguo en una cultura que exigió demasiado de sus madres y de sus hijas. De allí la necesidad urgente de reafirmar constantemente a la madre y los valores que le corresponden: constancia, continuidad, firmeza, tenacidad, fidelidad, pureza y por eso, también, la tendencia a caer en el mito.

En Las manos de mamá, el retorno a las fuentes es claramente metafórico, imaginario, que busca volverse sobre sí mismo, hacia un origen mediante un argumento simbólico muy cercano al argumento romántico de la estructura familiar observado por Marianne Hirsch o Doris Sommer:

The family romance is a structure of fantasy -the imaginary construction of plots according to principles of wish fulfilment. The notion of family romance can thus accomodate the discrepancies between social reality and

fantasy construction, which are basic to the experience and the institution of family (Hirsh, The Mother 10).

Al fracasar los sueños utópicos expresados en Cartucho y en la poesía de Yo, como fracasaron las utopías totalizadoras de la década de los treinta, Nellie Campobello expresó su desencanto al caer en la construcción de otro sueño: el de una historia que servía también de modelo a la nación y al Estado. Este sueño aparece en Las manos de mamá bajo la estructura ideal constituida por "Papá Grande", el abuelo, "única figura patriarcal a la que el texto rinde homenaje" (Oyarzún 191), "Mamá" y los hijos. Nellie Campobello describe allí un momento de "armonía epifánica" (191), prerevolucionaria, antimoderna, un mundo poblado de "juegos", de "cantos" y de "danzas guerreras" (Las manos 972), de amores, sencillos y naturales brotados de la tierra (973). A pesar de la guerra, de "los gritos de los soldados", de "las banderas mugrosas", de "las noches sin estrellas" (976), la cohesión familiar se mantiene contra el hambre y contra la muerte.

Pero lo que verdaderamente amenaza la armonía ni es el hambre ni la muerte, sino la presencia ominosa de la ciudad. La función de la gran urbe en la novela pre o posrevolucionaria es casi siempre negativa, sobre todo después de la Revolución al volverse la provincia el modelo prototípico para la nueva nación como lo más puro y lo más auténtico del alma nacional. En su libro The Country and the City Raymond Williams, demostró que el retorno al hogar materno suele ocultar razones más profundas que el siempre invocado desarraigo geográfico. Efectivamente quien escribe Las manos de mamá ya no es el sujeto provinciano y desarraigado como podría esperarse, sino un sujeto femenino cultural y

socialmente integrado, urbanizado y, observa Oyarzún, “en proceso de mestizaje” (191). La fuga metafórica de Nellie Campobello, su nostalgia arcaizante, no se debe tanto a su discordia con la ciudad, en la cual radicó a partir de 1923 para no volver a salir más de ella, como a su deseo de mantener y de sustentar una integridad cada vez más discutible. Esa mujer, dividida, irreconciliada, señala Ileana Rodríguez, casi siempre inicia un regreso estratégico al terruño, o a la madre, cuando más se aparta de éste o de ella:

[...] woman claims country at the moment of her departure and, even more disturbing, that in facing the vanishing structures of national reference, the utopías begin to be constructed anew. Resuscitated spaces. A return to the fountains. To the architecture and the most ancient structures of the psyche: house, garden, nation (Space 197).

La polaridad que aparece en un momento estratégico del texto entre ciudad y campo, precisamente cuando pelagra la armonía familiar, permite recalcar la permanencia de una cultura tradicional, eterna y matriarcal, frente a otra, urbana, transitoria y patriarcal. A la inocencia de una existencia pasada al aire libre y de una educación sin trabas, la escritora antepone los artificios de un urbanismo grotesco, sostén de la nueva topografía nacional:

aparadores llenos de luces, pasteles, calcetines de seda que llevan los niños de labios marchitos y con mamás de caras pintadas y trajes de tul, que sonrien desganadamente; donde la gente camina más aprisa y no tiene tiempo de conocerse y sufre por no tener espejos en su casa y vidrios de colores y sólo es feliz cuando logra aparentar más que los otros; donde se cree en los salones iluminados y la platea dorada y se adoran las lentejuelas verdes, pero ignoran que allá en el campo se fortalecen los huesos y los ojos y se dora el cuerpo con el frío para no tener esas carnes blancuzcas que parecen vientres de pescados muertos o fetos conservados en alcohol; no

viven los niños en ambientes fétidos de soirées caseras, donde se fuma, se bebe y las gentes carecen de alientos frescos y sanos. Estamos agradecidos a ella. Nos hizo ignorar la ciudad justamente en el tiempo que lo necesitábamos y nos dio la vida que nuestros huesos pedían (976).

El artificio recae sobre lo urbano. Su acción sobre el mundo es malévola y pernicioso: la ciudad afea, empequeñece, trastorna, peor aún, cambia a la gente. Las imágenes escogidas por Nellie Campobello son siempre muy elocuentes, llenas de rabia y de repugno mal contenidos: "carnes blancuzcas que parecen vientres de pescados muertos", "fetos conservados en alcohol", "ambientes fétidos de soirées caseras" (976), "señoritas histéricas o diabéticas", seres enfermizos, endebles y malolientes (986). La patria auténtica, única legítima vive en su provincia, en los cuerpos sanos y dorados de sus hijos, "verdadero ejemplar de una raza de ascendencia guerrera" (986).

El campo es tema constante en la poesía de Nellie Campobello desde sus primeros versos en ¡Yo!, por Francisca (1929) hasta los de Abra en la roca (1960). La naturaleza es fuerza positiva, el origen de todo lo bueno: salva, protege y consuela. Su opuesto es la ciudad, el lugar de las apariencias, de la hipocresía y de la mentira. Veremos que la irrupción de la ciudad en el texto toma su forma más ominosa bajo la apariencia de la Ley y de sus representantes, los "tinterillos" y "huizacheros" (978), pequeños tiranos provincianos que a su vez anticiparon a los futuros burócratas del intelecto en la Metrópoli y que la escritora conocía demasiado bien por tratarlos diario.

Regresar a una geografía "arcádica", a un mundo donde supuestamente "todo era natural y a una madre "tan blanca", "tan suave", "tan perfecta" (989)

constituyó la única alternativa a la calumnia, a la ambición de la otra "familia" y la única manera de superar las divisiones, reconocer la imagen que le devolvía el espejo. Hemos visto que esa imagen virginal y de autenticidad encarnó en la madre y en el campo:

Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el sol." (971) "Entraba a la casa, se desanudaba el pelo, cantaba, iba y venía;" (974) "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 era nuestro, porque ésa era nuestra vida (976 sub. nuestros).

La invención del "edén mítico" sueña volver a la "barbarie" oculta y alimenta los sentimientos de culpa y de impotencia en quien ya no puede recuperar la conciencia del devenir y de cierta felicidad --felicidad y devenir que presentimos en Cartucho-- cuando ya sólo existen como proyección remota del deseo en el espacio de la escritura. Agudamente consciente de ciertas traiciones y de un poder que la corrompe, la escritora empezó a construir nuevas utopías, otros mundos allí donde precisamente podría "alcanzarlo todo" (975). Inevitablemente la fuga espiritual de Nellie Campobello, no física, pues Las manos de mamá quedó en las carteleras de la librería Cristal durante años, ilustra importantes discrepancias entre la realidad y la ficción, entre la mujer que escribe y su proyección en el espejo ideal de la ficción. Más que una resistencia a lo moderno, siendo en este caso lo urbano su peor signo, el regreso a las fuentes constituye desde luego "una persuasiva historia cultural" (Williams 6), que permite evacuar

las ambigüedades, autenticar orígenes y una obra “mancillada” por la presencia de compromisos y de un escrutinio no únicamente imputables a la civilización. El reclamo continuo a preservar algo suyo/nuestro, en seguir “dueño de nuestras pisadas” (979), y que Nellie Campobello veía cada vez más comprometido y confundido con lo otro, en proceso de “desvanecimiento” nace justamente de su contacto íntimo con las presiones psicológicas del discurso y las presiones narrativas de la historia. Luego, ser de otro claramente significó “perder la madre”, dejar que se disipara para siempre una imagen nítida del pasado forjada por “Ella” sola (979). Lo que está en juego a través de una verdadera batalla textual de los pronombres, precisamente entre lo posesivo-determinado (“Nosotros fuimos felices: ignoramos a los fantasmas. Ella lo quiso así” (974); “todo, todo era nuestro, porque ésa era nuestra vida” (976), “que denota pertenencia y posesión contra lo indeterminado en Las manos de mamá es precisamente esto: afirmar su fidelidad al pasado suyo, reiterar su compromiso con él, no dejar que le arranquen a la madre, a su madre. Esto sin duda se lo volvió a prometer una y otra vez Nellie Campobello al trazar una línea aparentemente estanca entre el compromiso y el no compromiso, el pasado y el presente, el haber sido y el haber no sido: “Los que fueron, son; los que lo ignoran, no eran, y no haber sido es como no ser, porque así son estos negocios que el alma gira: no siendo cuando se debe haber sido, es no ser cuando no hay necesidad de ser (980 sub. nuestro).

En cierto momento, ahora más fácil de ubicar, Nellie Campobello estimó más prudente juzgar la historia mediante circunlocuciones y eufemismos, lo cual

indica la presencia de una real censura. Intuimos que la decisión final de la escritora, reflejada en el relato en la actitud terca, inmóvil e silenciosa de la madre frente a sus jueces, fue precisamente “girar” en el sentido indicado por Mamá y por estos negocios, a veces oscuros, del alma; “dejar de “ser” cuando ya no hubo necesidad, quedar impasible e inmóvil, fingir existir para volver en sí, allí donde todo era transparente:

como un cristal roto
que, así más se trasluce
como un cristal que abre
sus heridas, y exhala,
destellos de un solo perfume (“Tú en ti”, Abra en la roca, sub. nuestros).

Aún “roto” el cristal exhala un “sólo perfume”, prueba de su pureza, infalsificable y para Nellie Campobello de su fidelidad. Esta actitud dual hecha de apariencias engañosas es la que adopta “Mamá” frente a sus jueces y la que adopta Nellie frente al poder cultural que dicta, cambia y quizás corta palabras.

Por un momento breve, el enfrentamiento que opone Mamá a “la Ley de los hombres” deja de tener los contornos brillosos y resbalosos del mito. Nellie abandona su ritmo esencialista para reanudar con el estilo elíptico, centrado en el instante real y concreto de lo vivido de Cartucho. El episodio, narrado por Mamá y Nellie en primera persona, cuando madre e hija se vuelven un todo unido e indisoluble, se sitúa en el momento más crítico del relato, precisamente cuando la familia, al enterarse de la muerte del padre biológico (977), un recuerdo sin duda molesto pero necesario, tiene su primer contacto con la ciudad en Chihuahua. El relato rompe entonces con la ficción del mito para testimoniar una experiencia

cruel cuando la madre tuvo que enfrentarse con la ley para que no le quitaran a sus hijos.

La historia verídica, dijo Julieta Fombona, está en la intensidad de lo que no se borra nunca. En Las manos de mamá, la imagen de la madre hostigada por la ley, acosada por sus edictos y sus escribanos constituye un momento excepcional de densidad histórica incrustado en la memoria de la hija. La frágil heteroglosia que constituye el debate entre Mamá y la Ley logra perturbar la Arcadia. Por su contenido semántico, no por su valor sintáctico, es un aparte crucial durante el cual se decide del destino de la madre y de la hija. Por otra parte, al representar a la madre litigando con la Ley y sus representantes en un medio urbano, Nellie Campobello deja entrever un espacio cultural lleno de tensiones y de interrogantes directamente ligado a su experiencia personal y su discusión con otros y más poderosos escribanos. La primera discusión, una en la cual el cuerpo materno se vuelve el objeto de la contienda, devuelve al lector a otra lucha, sorda y silenciosa pero no menos real y apremiante, una lucha en la cual el texto se vuelve el objeto de la disputa. De allí la obsesión de autoría que recorre todo el texto y sólo imputable a la madre y a "nadie más" (988-989). Al verse obligada a hablar una lengua extraña, la narradora intenta salirse de una situación de "ventriloquismo cultural" (Smith 102) y de confinamiento semántico, que por lo común se llama inocencia o virginidad, y que en este caso mantuvo el cuerpo femenino bajo vigilancia textual. Varios indicios señalan, de manera siempre oblicua y con fondo de naturalidad, sin duda por la ley del silencio que suele rodear la sexualidad femenina (973), que "Mamá" no fue tan perfecta, ni tan "blanca", sino mujer,

amante y correspondida. Hay en Las manos de mamá un esfuerzo visible de mantener secreta esta sexualidad y de remover toda posibilidad de asociar a "Mamá" con la soldadera "lúbrica" de la leyenda negra y con una historia fuertemente vinculada a la revolución y a un cuerpo social ilegítimo. A diferencia de Cartucho, los cuerpos no se tocan, la mirada no explora, ni descubre; apenas si hay roce entre "Mamá" y el hijo que a veces estorba. El texto y la mirada quedan invariablemente fijados en la visión de las manos de mamá y de su falda que gira. Paradójicamente si bien en Cartucho se hizo necesario un rastreo de la genealogía femenina "para ir rescatando las huellas de lo privado sobre el mapa escriptural de lo privado, que parece englobar el texto" (Oyarzún 192), esa genealogía sí existe y se ve colmada por la proximidad de la hija con los cuerpos que no se ocultan. En Las manos de mamá, un relato justamente dedicado a esa genealogía, el cuerpo rehuye de todo contacto y desaparece casi por completo. La transfiguración de Mamá permitía expulsar todos los viejos demonios --demonios masculinos-- de una historia oscurecida por la violencia, los raptos, las uniones ilegítimas y la bastardía. Reprimir este cuerpo y sus funciones biológicas, filtrar su sexualidad y la de adolescentes peligrosos, se volvió después de la Revolución un importante motivo de estado. Para Nellie Campobello la nueva "respetabilidad" significó una caída directa en el mito¹⁵⁴.

La noticia de la muerte del padre biológico, el paso brutal de un escenario rural y familiar a otro urbano y extraño, la intervención de fuerzas extrañas, auguran trastornos y futuros enredos en la vida de la familia y la aparición de un nuevo orden en la vida de mamá y de la hija: "Las leyes de los hombres trataban

cruel cuando la madre tuvo que enfrentarse con la ley para que no le quitaran a sus hijos.

La historia verídica, dijo Julieta Fombona, está en la intensidad de lo que no se borra nunca. En Las manos de mamá, la imagen de la madre hostigada por la ley, acosada por sus edictos y sus escribanos constituye un momento excepcional de densidad histórica incrustado en la memoria de la hija. La frágil heteroglosia que constituye el debate entre Mamá y la Ley logra perturbar la Arcadia. Por su contenido semántico, no por su valor sintáctico, es un aparte crucial durante el cual se decide del destino de la madre y de la hija. Por otra parte, al representar a la madre litigando con la Ley y sus representantes en un medio urbano, Nellie Campobello deja entrever un espacio cultural lleno de tensiones y de interrogantes directamente ligado a su experiencia personal y su discusión con otros y más poderosos escribanos. La primera discusión, una en la cual el cuerpo materno se vuelve el objeto de la contienda, devuelve al lector a otra lucha, sorda y silenciosa pero no menos real y apremiante, una lucha en la cual el texto se vuelve el objeto de la disputa. De allí la obsesión de autoría que recorre todo el texto y sólo imputable a la madre y a "nadie más" (988-989). Al verse obligada a hablar una lengua extraña, la narradora intenta salirse de una situación de "ventriloquismo cultural" (Smith 102) y de confinamiento semántico, que por lo común se llama inocencia o virginidad, y que en este caso mantuvo el cuerpo femenino bajo vigilancia textual. Varios indicios señalan, de manera siempre oblicua y con fondo de naturalidad, sin duda por la ley del silencio que suele rodear la sexualidad femenina (973), que "Mamá" no fue tan perfecta, ni tan "blanca", sino mujer,

amante y correspondida. Hay en Las manos de mamá un esfuerzo visible de mantener secreta esta sexualidad y de remover toda posibilidad de asociar a "Mamá" con la soldadera "lúbrica" de la leyenda negra y con una historia fuertemente vinculada a la revolución y a un cuerpo social ilegítimo. A diferencia de Cartucho, los cuerpos no se tocan, la mirada no explora, ni descubre; apenas si hay roce entre "Mamá" y el hijo que a veces estorba. El texto y la mirada quedan invariablemente fijados en la visión de las manos de mamá y de su falda que gira. Paradójicamente si bien en Cartucho se hizo necesario un rastreo de la genealogía femenina "para ir rescatando las huellas de lo privado sobre el mapa escriptural de lo privado, que parece englobar el texto" (Oyarzún 192), esa genealogía sí existe y se ve colmada por la proximidad de la hija con los cuerpos que no se ocultan. En Las manos de mamá, un relato justamente dedicado a esa genealogía, el cuerpo rehuye de todo contacto y desaparece casi por completo. La transfiguración de Mamá permitía expulsar todos los viejos demonios --demonios masculinos-- de una historia oscurecida por la violencia, los raptos, las uniones ilegítimas y la bastardía. Reprimir este cuerpo y sus funciones biológicas, filtrar su sexualidad y la de adolescentes peligrosos, se volvió después de la Revolución un importante motivo de estado. Para Nellie Campobello la nueva "respetabilidad" significó una caída directa en el mito¹⁵⁴.

La noticia de la muerte del padre biológico, el paso brutal de un escenario rural y familiar a otro urbano y extraño, la intervención de fuerzas extrañas, auguran trastornos y futuros enredos en la vida de la familia y la aparición de un nuevo orden en la vida de mamá y de la hija: "Las leyes de los hombres trataban

de desbaratar nuestro mundo" (978). Curiosamente no es tanto la violencia revolucionaria como el regreso a la "normalidad" y a la respetabilidad lo que perturba y acaba por desintegrar la familia: la madre se aleja, los hijos quedan a cargo de parientes extraños en un medio ya urbanizado lleno de cuchicheos y de discusiones secretas.

El cuerpo materno, portador de un hijo ilegítimo, es el objeto de una contienda entre poderes. Un hijo natural constituye el delito y una afrenta directa para las normas morales vigentes sin las cuales se malogra la constitución de la Nación. Siendo la virtud de la mujer sustento del orden, de la virtud individual dependía también la del cuerpo social. Evocando a Foucault:

[...] c'est cependant la vertu individuelle qu'il faudrait préférer, puisque la vertu du corps social tout entier suit logiquement de la vertu de chaque citoyen. L'attitude de l'individu à l'égard de lui-même, la manière dont il assure sa propre liberté à l'égard de ses désirs, la forme de souveraineté qu'il exerce sur soi sont un élément constitutif du bonheur et du bon ordre de la cité (Histoire 2.92).

La madre de Las manos de mamá participa también en la disputa enconada en la cual se discuten derechos básicos. Su discusión con la Ley ilustra claramente una contienda entre poderes y géneros. ¿De quién es este cuerpo marcado por la ilegalidad y la clandestinidad, acosado por voces invisibles, edictos y códigos? Pregunta que provoca otra: ¿A quién atribuir la "paternidad"/"maternidad" de aquellos hijos y textos delictuosos? Se puede conjeturar: el delito -una sexualidad sospechosa, hijos nacidos de la ilegalidad, la ausencia del cónyuge- peligraba la nación y sus instituciones. Una madre demasiado libre, "promiscua", activa (977)

que "abandona" a sus hijos, no puede ser el modelo soñado por la nación. De fama notoria, los héroes de la escritora, Villa, el Norte, la frontera, la madre, no siempre mantuvieron relaciones cordiales con el Poder y sus instituciones, la Iglesia, la Escuela o la Familia. Fueron relaciones turbulentas y que los revolucionarios, representantes de la legalidad revolucionaria al finalizar la Revolución, buscaron regularizar y así obligar a los revoltosos a reintegrarse un orden que habían momentáneamente abandonado. Contra el amor libre, la promiscuidad, los hijos naturales, el adulterio o el concubinato, fuentes de disolución y de escándalo durante la Revolución ¹⁵⁵, la "familia revolucionaria" buscó corregir los "excesos" pasados. Esa "infidelidad" de la madre a sí misma provoca la intervención cumulativa de la familia, de la Ley y de la escritura vista ésta a través del "tinterillo", término despectivo asimilado al no menos despreciado "curro" urbano. Su presencia se manifiesta bajo la apariencia de un poder que pregunta, vigila, espía y descubre. Del otro lado, la madre se resiste con la resistencia terca y muda de las estrategias anónimas y solitarias:

No levanté los ojos a verlos. Oí las voces de mis enemigos. Me acusaban. Todos discutían. Mis ojos, mi corazón, mis manos estaban hechos nudo en el bultito que formábamos mi hija de un año y yo. No me moví. ¿Para qué? Mi defensa la tenía en mis manos ¿Qué iba a decir? No lo sabía. Apenas me iba reponiendo del susto de todas aquellas palabras extrañas que decían las gentes que vivían en la ciudad [...].

"Son mis hijos", dije, sin querer lastimar el ambiente elegante de la sala.

Volvieron las voces a hablar en mi contra.

Habló la ley.

"Son mis hijos", les volví a decir, con miedo de sus gritos.

Siguieron las voces grita y grita.

"Mis hijos míos, de mi carne, de mis ojos, de mi alma, sólo míos", repetí sin levantar la voz.

Las voces se elevaron. Me hacían sufrir.

Habló la ley.

Me acordé de Dios, volví mis ojos a mí, mostré mi blusa rota y dije: "Vean aquí, ésta es la prueba".

Habló la ley: "Este es el delito", dijo señalando con una mano prieta y gorda la rotura de mi blusa.

Las voces ya no eran voces, eran rugidos implacables.

Habló mi Dios. "La rotura es grande, se puede notar la fuerza con que fue dado el tirón (978-979).

La caracterización de la Ley desenmascara los verdaderos sentimientos de la narradora hacia quien tiene autoridad legal o cultural. La Ley es aquí impersonal, sin rostro, representa un logos realmente bárbaro. Su voz hierde, atosiga; su mano "gorda y prieta", su cara "morena de facciones innobles" (979) recuerdan de manera extraña los colores emblemáticos de Martín Luis Guzmán y de un orgulloso criollismo norteño compartido por la escritora. Los hombres "primitivos", "incultos" y "montaraces" así descritos por los textos del criollismo liberal se vieron igualmente afligidos por su "mal color", su tez "renegrida", "cenicienta" y mortecina" (La sombra 81). Sin embargo la pintura feroz de la Ley en Las manos de mamá obedece a otros motivos, no tanto racistas como éticos. La Ley es ya vista como producto de un mestizaje corrupto y malévolamente externalizado por su colorido e internalizado por su malignez y su impureza. Al contrario, "Una mano fina y blanca, la otra tostada y dura" son dos manos distintas, "pero pueden ser iguales" (976) cuando no se las pretende homogeneizar. Precisamente de eso se trata: que la madre renuncie a sí misma, a su especificidad, que no aparezca en su dimensión humana y oscura. El mismo dilema se planteó para Nellie Campobello. Su deslizamiento semántico en el mito demuestra que también "la Ley" le pidió que renunciara a cierta idea de sí misma bajo la amenaza de su

supresión y de todo lo que pudo significar: supresión de las carátulas, de las revistas, de las antologías, de las editoriales. Foucault ve en ese objetivo de prohibición sobre el sexo, sobre el cuerpo que debe renunciar a si mismo, a menos de desaparecer, la paradoja de una alternativa entre dos inexistencias:

Son objectif: que le sexe renonce à lui-même sous peine d'être supprimé; n'apparais pas si tu ne veux pas disparaître. Ton existence ne sera maintenue qu'au prix de ton annulation. Le pouvoir ne contraint le sexe que par un interdit qui joue de l'alternative entre deux inexistentes (111).

Frente a esta alternativa, que no lo fue, "Mamá" escoge la vía del silencio y de la duplicidad. Claramente la dificultad consistió en distinguirse de la unívoca fijeza semántica en la cual el poder cultural mantuvo a la mujer y al mismo tiempo convencerlo de su eterna fidelidad. Luego fue preciso burlar la vigilancia de los censores, "romper la blusa", un desenlace que parece dictar la sabiduría de la naturaleza.

Para escapar la persecución de "mil ochocientas hojas", madre e hija se vieron obligadas a usar artificios, a meterse "dentro de la ley para defenderse" (215) mejor contra ella. La duplicidad, el disimulo, fueron la consecuencia de una situación, el reflejo condicionado de defensa, cuando, reconoció Rosario Castellanos, para la mujer "los peligros fueron muchos y las opciones pocas" (Mujer 25). De hecho Las manos de mamá parece quedarse en la moral doble de todo texto ambiguo, el desgarrón brutal de la blusa es su mejor ilustración. El haberse metido dentro de la Ley traduce una victoria precaria para Mamá y para su hija. De alguna manera madre e hija terminan cautivas de ciertas alianzas y de

la opinión de personas cuyo juicio Nellie Campobello estimó acertado, personas que después de comprobar la seguridad y la regularidad de su marcha, le concedieron el talento. Un tirón y una rotura la absolvió de sus "pecados": "Cometí delito al ir por mis hijos. ¿La ley? Sí, la ley bien me ha servido." Una mentira me hundía, otra mentira me salvaba". (979 sub. nuestro.) La violencia del gesto -un arranque brutal- sin duda iustra el despotismo de una cultura que exigió demasiado de sus madres o de sus hijas. Si nos trasladamos en otra situación, la violación imaginaria evocada por la madre se vuelve alegórica de otra, esta vez vivida por la hija, real y no menos dolorosa. Fue una de las tantas cicatrices dejadas en el mapa nacional señalado por Roger Bartra:

Todos sabemos que esas líneas negras en los mapas políticos son como cicatrices de innumerables guerras, saqueos y conquistas; pero también sospechamos que, además de la violencia estatal fundadora de las naciones, hay antiguas y extrañas fuerzas de índole cultural y psíquica que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños (15).

Estas "fuerzas de índole cultural y psíquica" en Nellie Campobello testimonian nuevos saqueos y conquistas, pérdidas nunca recobradas. Su discusión con la Ley puede leerse como la crítica encarnizada contra el artífice nacional y cultural que mantuvo a la mujer en una posición subordinada y ambigua. Una ambigüedad angustiante para la escritora -"a veces pareciendo igual- y luego diferente", ("El viento y el mar", Abra en la roca) que reforzó los dilemas y la precariedad de una identidad que por primera vez parece haberse encontrado en un centro vacío: "¿De dónde vengo? ¿a dónde voy?" "¿Quién eres? ¿Quién soy?" ("Tú y el viento").

En la poesía y en la prosa Nellie Campobello buscó la constante corroboración de un antiguo reflejo. El lector intuye que el reflejo que la escritora trató de proyectar es un reflejo menos que perfecto de sí misma, transitorio, a pesar de las afirmaciones y de las autosugestiones: “sí la ley fue buena para quien se puso dentro de ella” (978), buena para quien supo servirse de la ley pero ¿a qué precio? Los puntos suspensivos finales dejan en el lector un sabor indefinido de incertidumbre cuando muchas preguntas quedaron pendientes: ¿Victoria de “Mamá” sobre el otro mediante el disfraz”, o ¿victoria precaria que no logra disfrazar el vacío interior? A pesar de la voluntad desesperada de salvar un mundo en vía de desaparición, Nellie Campobello no lo puede salvar ni con el amor tremendo ni con la memoria, ni siquiera a través de la escritura donde la escritora se nos apareció en perpetua lucha contra los efectos desgastadores del mito. La visión que cierra Las manos de mamá resume el vano esfuerzo de la memoria al comunicar una sensación progresiva de desvanecimiento que sufre Mamá y que sufre Nellie; el ritmo, los puntos suspensivos, fragmentos de recuerdos, que han sido cortados, nos comunican una última imagen de “Mamá” borrada; “Mamá” que se aleja y con ella un mundo, que se acaba:

Tan blanca, tan suave, tan perfecta. Mamá, vuelva la cara, véanos, sonría,
 extiende sus manos ...
 Era esbelta como las flores de la sierra ...
 Sus ojos, las espigas doradas.
 Sus manos, los granos de trigo apretados ...
 Sus lágrimas ...
 Su falda en el viento, danza, danza ...
 Allá está el horizonte, sin volver la cara.
 Es puesta de sol en el norte ... Tarde roja, prolongada en las venas de sus
 manos, las que rompieron la blusa para encontrar su dios ... (989).

En Nellie Campobello el abandono de la rebelión trajo consigo el desvanecimiento de los contornos, disipó la imagen y acabó por mezclarlo todo.

Conclusión

Yo quería tener alas,
verdaderas alas de
cóndor: irme
(Mis libros).

En este trabajo hemos querido estudiar la obra de Nellie Campobello dentro de su contexto cultural tomando en cuenta varios elementos, entre ellos la formación de una identidad nacional después de la Revolución. En lo que debe considerarse un juego complejo de interacción entre la danza, la narrativa, la cultura y varios de sus protagonistas, nos ocupamos en destacar los aspectos más relevantes de la imagen que buscamos construir alrededor de la escritora. Esta imagen no puede disociarse de la historia del país. Lo mismo podría decirse de la danza: las luchas de poder, los enfrentamientos generacionales, los vaivenes de la política mexicana se han reflejado con más profundidad en un campo carente de apoyos externos. De la misma manera, la formación de una nueva burguesía antagónica al afán humanista del vasconcelismo o al impulso revolucionario del cardenismo acarreó una transformación rápida y concreta del país que tendría repercusiones importantes en el mundo de las letras.

Entre los veinte y los cuarenta notamos cambios importantes de tonalidad en la cultura y un proceso de integración nacional que culmina con un periodo de "normalización" y de "conciliación", política y cultural, visible en el retorno a formas dancísticas más tradicionales y clásicas. La ruptura con los treinta radicales, la llegada de nuevas generaciones "modernas" a la danza y la integración final del país al proyecto incorporativista del Estado mediante la

edificación de una identidad propia, acabaron por provocar una profunda crisis moral en algunos intelectuales y, en la mayoría de los casos, su incorporación al sistema.

En la danza, por ejemplo, era imposible no percibir la heterogeneidad y el debilitamiento de un sentido visceral de identidad personal expresado en las dos primeras décadas de la posrevolución. La intervención directa de Martín Luis Guzmán, viejo mecenas de la cultura patria de la generación del Ateneo y promotor de la identidad nacional, tuvo sin duda consecuencias importantes para el desarrollo de la obra de Nellie Campobello. A su lado, la coreógrafa vivió el crepúsculo, prolongado, del Ateneo y la escritora se sujetó cada vez más al principio unificador de Nación. Las huellas de este crepúsculo y de la integración las encontramos en cierta nostalgia porfiriana y rural expresada en la danza fácilmente mezclada con la veneración a los símbolos patrios. A raíz de esta extraña mezcla de tradiciones, aparentemente irreductibles, Nellie Campobello empezó a expresar el trauma de una identidad acosada por las ambivalencias y por varias tutelas "impuras" asociadas con lo mestizo y lo híbrido.

En la danza, y en las letras, Martín Luis Guzmán, uno de los primeros en descifrar la esencia del mexicano, reorganizó los espacios perdidos por la "barbarie" y la "incultura" y se entregó a la tarea de civilizar a las masas y a Nellie Campobello. Observamos que las consecuencias de esa prolongada educación propició el retorno a un mundo dominado por los "lugares comunes" de la identidad nacional y por figuras autoritarias asociadas al poder cultural

inhibidoras del crecimiento natural. Para Nellie Campobello pudo significar la pérdida del antiguo impulso y la imposibilidad de crear nuevos proyectos.

La identidad, como la nación, no es algo inmutable, fijo. Hay sin duda afinidad cambiante de la conciencia, cambios oportunos y necesarios que propician cierta ambigua identidad. De hecho, la manera de entender estos cambios y de ponderar el alcance de ciertos mimetismos oportunistas en la danza y en la literatura consiste en estudiar las relaciones que estableció la escritora con su medio cultural. Para apreciar la mezcla oportuna de tradiciones fue necesario estudiar sus "habitus"¹⁵⁶, según expresión de Pierre Bourdieu, arraigados éstos a un territorio y a una fuerte conciencia regional a través de figuras marginales como Villa, la frontera, el norte, la madre. En plena cultura revolucionaria, este "capital cultural"¹⁵⁷ encontró legitimidad y lugar. Por otro lado, la legitimidad no parece haberse basado tanto en afinidades literarias o artísticas como en todo un sistema de tradiciones, rituales, compromisos sindicales y otras obligaciones que hicieron del campo de la danza o de las letras "un lenguaje y una práctica social que sigue la lógica del poder: fuerza, dominación, resistencia" (Tortajada 19). Esta lógica propició no pocos enfrentamientos, pugnas y violentos debates. A raíz de estas luchas de poder se dieron encuentros oportunos entre tradiciones aparentemente antagónicas pero entre las cuales empezó a tejerse una red de cooperación y de intereses mútuos. La relación entre Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello debe leerse a la luz de la lógica que operó dentro del campo cultural como también debe leerse a la luz de un largo y complejo proceso de integración nacional que se inicia desde los años veinte y culmina en la década de los cuarenta.

Los propósitos pedagógicos del arielismo aliados a la liberación económica y a la incorporación del mexicano a la vida civilizada son los tres elementos que rigen este proceso. Como hemos visto en el caso de Nellie Campobello, este proceso entraña la presencia de una "violencia simbólica" hallada en un poder editorial¹⁵⁸, suerte de vigilia que opera en el marco de los textos y llevó a la escritora a la autocensura. El proyecto de integración nacional empezado con la Revolución pretendía la homogeneidad, una ideología común, un lenguaje común y símbolos comunes. Esta integración no se habría logrado sin la colaboración de la periferia llevada a participar en la reconstrucción, en la recuperación de las costumbres y de tradiciones y en la edificación de aquellos símbolos. El nacionalismo hizo posible que intelectuales, como Nellie Campobello, que no pertenecían al patriarcado cultural, fueran llevados a colaborar mediante la imposición o la persuasión en la renuncia de su propia cultura. La escritora, al fin y al cabo, no fue sino una piedra más en el edificio nacional.

Ahora, el carácter filantrópico y redentorista de la empresa es fundamental para entender y apreciar la amplitud de un proyecto de integración nacional y de cooperación. Martín Luis Guzmán desempeñó la función inseminadora del espíritu rural y patriótico al fomentar y cultivar en Nellie Campobello la veneración a la madre mexicana heroica, a los héroes, a los ritos patrios. Con su contacto se estableció una nueva jerarquía que hubo que respetar y acatar en la danza y en el discurso.

Entendemos que la relación entre la escritora y Martín Luis Guzmán no fue solamente una de dominante a dominado. La presencia de Nellie Campobello en

la Antología de 1960 al lado de los grandes de la Novela de la Revolución, el canon, revela una situación bastante compleja no únicamente sujeta a la ideología nacional sino también a la ley del mercado. Como director de importantes publicaciones, Martín Luis Guzmán pudo controlar el desarrollo de las expresiones estéticas, la consolidación de gustos, lealtades, disciplinas y convicciones. En este tipo de relación, de la cual no se puede excluir la función importante de la censura, el dominado no es siempre un ser pasivo puesto que cree en la legitimidad del sistema, del maestro o de la "gramática", según palabra de Nellie Campobello. De hecho existieron obligaciones y deberes por ambos lados que nos aplicamos a definir a lo largo de este trabajo y que contribuyeron a oscurecer más la relación entre los dos escritores dentro de un mismo campo. Nellie Campobello parece haberse beneficiado de su nueva posición de "subalterna agradecida". Una vez reconocidas sus calificaciones de maestra de la danza, sus competencias de escritora de la Revolución, la escritora pudo negar, simbólicamente, (recordar "los ojos cerrados"), a los jefes, reafirmar su fidelidad al pasado sin por lo tanto transgredir la ley escrita y así explotar esa jerarquía para su propio beneficio en un proceso de reafirmación de sí misma. Este doble juego, y del cual ambos se beneficiaron, el maestro y su discípula, se manifiesta en las ambivalencias textuales, en los eufemismos que plagan el discurso a partir de Las manos de mamá y de Abra en la roca.

Fabienne Bradu observó que "la página en blanco es siempre un espejo en blanco posible para el escritor, pero, para la mujer, lo es doblemente" (Señas 11). Lo fue para Nellie Campobello cuando hubo necesidad de convocar una imagen

amenazada de disolución y cada vez más ambivalente. Aún cuando ofrece un retrato sincero de sí misma, la poesía y la narrativa recogen las huellas de una identidad amenazada por los reacomodos y los mimetismos oportunistas visibles en el tema obsesivo de la traición, en las imposturas y los simulacros; sentimientos que por lógica natural engendraron otros como la culpa y la persecución, señales de profundos conflictos internos que no encuentran solución sino en la resignación. Entre Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán la relación fue la de un padre condesciente hacia una hija rebelde y dócil, una hija que sin embargo lo había desplazado por la referencia materna. Anticipamos aquí la presencia de una confusa situación paterna y que hubo que corregir. El estrecho patriotismo matriotero de Nellie Campobello chocaba con una identidad nacional que se definía por la referencia paterna, en este caso guzmaniana. Fue necesario abdicar algunas cosas, renunciar a otras. La conversión fue espléndida, aplaudida, y puede observarse en las reediciones pero quizás más en Las manos de mamá, segundo relato de Nellie Campobello en 1937. Con frecuencia aparecen cambios en las reediciones. Sin embargo ciertos cambios indicaban un extraño deslizamiento semántico. Las reediciones de Cartucho 1940 y luego la de 1960 fueron tamizadas de sus elementos más ofensivos; cambios necesarios para complacer al editor que inevitablemente se convierte en director de conciencia y censor. Ahora, era importante considerar el carácter "ofensivo" de ciertos elementos en Cartucho para entender el significado de los cambios y su alcance. A nuestro parecer Cartucho operaba sobre un tipo de núcleo familiar atípico y particularmente ofensivo. La ausencia de figuras patriarcales autoritarias, el

dominio materno, manifestaban una cuarteadura profunda en el edificio social. Hombres "bárbaros", sin nombre y sin rostros ejercían ahora una positiva copaternidad. En este ambiente "caótico", la madre, la hija con los hombres del pueblo, "hijos de la nada", exhibían un "nosotros" armónico, con nombre y rostro. Allí precisamente se encontraba el carácter revolucionario de Cartucho: reivindicar a los "hijos de la chingada", dándoles el rostro y el nombre que la historia y el mito les habían negado. La pretensión de independencia causó el pasmo de la crítica. Consternó a las mentes conservadoras la intromisión de la guerra, de "bandidos" y de "violadores" en el hogar sagrado, el rostro más oscuro de la Revolución. Habría que borrar ese rostro, desfigurarlo hasta volverlo irreconocible. Esto fue el objeto de la escritura a partir de las reediciones y de la publicación de Las manos de mamá en 1937 y en la cual pensamos haber encontrado las huellas inconfundibles de una mitificación que antes no había estado allí. Con el mito Nellie Campobello se reintegraba a la nación y con ella regresaba a un orden más afín al poder cultural. De esa imagen prefabricada dependía la reinscripción de la escritora, con ella decidimos concluir nuestro trabajo.

El proceso de integración nacional y cultural no fue posible sin la fuerte reorientación de la obra posterior de Nellie Campobello. Hubo que "amansar" la rebelión, "domesticar" a la madre de Cartucho, mitigar sus lazos con la guerra. Lo que encontramos en Las manos de mamá era una narración en la que resonaban de manera extraña las ficciones culturales privilegiadas de la identidad nacional por el poder cultural. Tradicionalmente estas ficciones han operado sobre la familia y

el espacio. Volvíamos a encontrarlas en Las manos de mamá bajo la apariencia de la mujer primigenia y de una madre-tierra en arcadia.

Si la visión inofensiva y ahistórica era una de las importantes en Las manos de mamá no era la única. Las manos de mamá, no era solamente el relato de la inocencia femenina o de la abnegación materna, ni menos el recuento de una conversión tranquila. Al contrario. Como toda conversión, había sido el resultado de una catarsis dolorosa y ambigua. Las manos de mamá era la narración de esa catarsis.

De la madre se esperaba fidelidad a su condición de mexicana, de la escritora fidelidad textual a una ideología a la cual debía sacrificar su propio deseo para obtener la "bendición" de un poder cultural, único en poder otorgarle la voz de la autoridad, prestigio nacional y derecho editorial. No dudamos que el sacrificio había sido enorme, difícil la rendición. De hecho la narración testimoniaba graves conflictos internos entre estructuras paternas y maternas. Luego de elevarse a "la estatura simbólica del padre", la escritora daba señas de querer abrazar la ideología de la madre y su problemática herencia. Renunciar a esa herencia no significaba menos que renunciar a si misma, última posesión y sin embargo frágil y precaria. Arrebatarle a la madre era arrancarle la vida. El arranque fue real y brutal, si ocurrió en la realidad, era evidente que volvía a ocurrir en el espacio textual. Es el momento cuando madre e hija se enfrentaron con el poder institucional --la familia, el Estado-- y cultural: los tinterillos. El objeto del delito era un hijo ilegítimo y por lo tanto "de nadie". Intuimos que la discusión se ubicaba en el terreno de la legitimidad y de la identidad. ¿A quién

atribuir este cuerpo, hijo y texto delictuosos? La ley pidió que desapareciera la madre en su dimensión concreta y humana, que la hija renunciara a sí misma y se apegara a la ley de los tinterillos. Esta alternativa, aceptada, llevó a la inexistencia voluntaria, a la decisión de no ser más cuando ya no hubo necesidad de ser, cuando lo sólido se desvaneció y se perdió.

Nellie Campobello no vivió bien la opacidad, el disfraz, el simulacro del servicio al país y todo lo que irremediablemente corrompe, merma el ímpetu y hace retroceder. Hay aquí una dolorosa ironía: hemos visto cómo la identidad, inconfundible, expresada en la poesía y en la narrativa ansió caracterizarse ante todo por la autenticidad, la transparencia y, claro, la libertad. Hay en Las manos de mamá o en la poesía de Abra en la roca, un deseo, naturalmente obsesivo, de convocar una imagen contradictoria y de recuperar algo del antiguo ímpetu al volverse cada vez más dudosa la transparencia, ambigua la autenticidad y comprometida la libertad. El destino de Nellie Campobello parece ilustrar una triste situación que Julia Kristeva definió como “el hundimiento de la mujer en las redes del poder y de las instituciones de las cuales constituye una de las esperanzas más firmes”: “l’enlisement des femmes dans les rouages du pouvoir et des institutions dont elles se révèlent être, aujourd’hui par exemple, les espoirs les plus solides” (“Un nouveau” 5). Tristemente la desaparición de la escritora, su secuestro, su progresiva caída en el olvido, después de su proclamación al rango de escritora nacional, ilustra los vaivenes de la historia y de la cultura, sus abandonos y sus traiciones. En contra del olvido y de los abandonos queda despierta nuestra curiosidad, el tema abierto.

Notas

¹ Hasta hoy no se sabe si ha muerto Nellie Campobello. Nacida en 1900 es improbable que siga viva. Sólo se puede conjeturar. De la misteriosa y lamentable desaparición de la directora de la Escuela Nacional de Danza se tuvo noticia en los años setenta. Muchos ya la creían muerta. Sin embargo en 1984 una denuncia insólita -junio de 1984- del Instituto de Bellas Artes, ha permitido recobrarla, saber pormenores de su biografía y conocer la causa de su apartamiento. Reproducimos a continuación los detalles sombríos de un misterio que no ha encontrado todavía explicación: "La noticia indigna: Nellie permaneció secuestrada por Cristina Belmont Aguilar y Claudio Fuentes, en la escuela de danza que lleva su nombre. Tal parece que por codicia y usurpación de funciones administrativas el matrimonio Belmont-Fuentes la mantuvo drogada y encerrada para apoderarse de su firma como directora y de los bienes reunidos, -obras de Orozco, amigo de las hermanas Campobello, papeles y documentos valiosos, cartas de políticos, textos inéditos de Francisco Villa, de Martín Luis Guzmán y sus memorias- en muchos años de trabajo, en la casa y a la vez escuela de danza" (Robles, La sombra 1.177).

Un artículo publicado en Proceso, el 3 de abril de 1995 señala que: "ni periodistas, ni jueces, ni abogados, ni sus propios familiares han podido desde entonces desentrañar el misterio que envuelve la desaparición de Nellie Campobello. "Su casa en Ezequiel Montes 128 se ve abandonada. La última vez que se vio a Nellie fue ese mismo 1985 en el juzgado Cuarto de la Penal en el Reclusorio Norte, acompañada del abogado Enrique Fuentes León visiblemente narcotizada, cuando declaró que sus presuntos secuestradores habían sido muy buenos con ella y que estaba ahí por su voluntad. Hay quien supone que está muerta. Sin embargo, su nombre no está en los registros de los cementerios capitalinos ni hay acta de difunción suya en el Registro Civil [...]."

"La Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello -que ha formado generaciones de bailarines y de maestros desde 1937 a la fecha- se quedó, de pronto, sin la dirección de su fundadora. Nadie sabe a ciencia cierta qué fue lo que sucedió." Para más detalles acerca de ese caso, "increíble y sospechoso", alrededor del cual reina una fuerte atmósfera de violencia, se recomienda el estudio exhaustivo sobre la desaparición de la escritora de Irene Matthews que sin embargo tampoco pudo contestar a la triste pregunta que se hacen todos: "¿dónde está Nellie Campobello?" (Nellie Campobello 173-183).

² Hannah Arendt, en un importante trabajo comparativo sobre la esencia del fenómeno revolucionario, analiza la noción de "nouveau commencement" ligado a una concepción moderna de la revolución. Comenta: "La conception moderne de la Revolution, inextricablement liée à l'idée que le cours de l'Histoire, brusquement, recommence à nouveau, qu'une histoire entièrement nouvelle, une histoire jamais reconnue ou jamais racontée auparavant, va se dérouler, était

inconnue avant la fin du XVIII siècle et ses deux grandes révolutions" (Essai 36-37).

³ Leal, Juan Felipe. "El Estado mexicano: 1915-1973. Una interpretación histórica", Trabajo presentado en el Primer Encuentro Latinoamericano de Historiadores, México: UNAM, 1973, citad. en Smith Los laberintos 14.

⁴ Me refiero aquí, en particular, a los siguientes trabajos:

- Stricklan Nájera, Valeska. La obra de Nellie Campobello. Northwestern University, 1980. La tesis de la profesora Nájera es el único trabajo que tome en cuenta la existencia de varias ediciones y haga un análisis de la evolución de la obra narrativa de Nellie Campobello.
- Robles, Martha. "Nellie Campobello". La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional. Tomo 2. México: Diana, 1989. Uno de los primeros intentos de relacionar la obra de Nellie Campobello dentro de su contexto cultural.
- Carballo, Emmanuel. "Nellie Campobello". Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México: 1965; 327-338.
- Patricia, Aulestia. Nellie Campobello. México: Cuadernos del Cid-Danza, 15 (1987): 1-37. Un estudio sobre la danza de Nellie Campobello.
- Cardona, Patricia. "Nellie Campobello: Lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica". La nueva cara del bailarín. México: INBA, 1990.
- Matthews, Irene. Nellie Campobello: La centaura del Norte, México: Cal y Arena, 1997. El libro de Irene Matthews, el más reciente y completo, proporciona datos biográficos de primera mano sobre la vida de la bailarina y de la escritora, en particular sobre la infancia de Nellie Campobello y su vida pasada en el norte de México, de la cual se sabía poco hasta ahora. De la misma manera debe mencionarse también,
- "Daughtering in War: Two "Case Studies" from Mexico and Guatemala". Gendering War Talk. Eds. Cooke Miriam y Woollacott Angela. Princeton UP, 1993. 148-173.
- Meyer, Doris. "Nellie's Campobello's Las manos de mamá: A Rereading." Hispania 68 (1985): 747-752.
- "Divided against herself: The Early Poetry of Nellie Campobello." Revista de Estudios hispánicos 20 (1986): 51-63.
- Richards, Judith. Revolting Developments: Gender, Revolution and the Bildungsroman in Contemporary Mexican Women's Fiction. Tesis de doctorado, University of Kansas, 1994. Judith Richards examina la presencia de un "bildung format" en la narrativa de Nellie Campobello. Observa una evolución importante y su alineamiento dentro del proyecto nacionalista mexicano en los años treinta y cuarenta. El estudio, sin embargo, se concentra principalmente en Las manos de mamá sin tomar en cuenta el primer tramo de una educación que empieza con Cartucho. Tampoco estudia la relación de Nellie Campobello con Martín Luis Guzmán.

⁵ Gloria Campobello ocupa un lugar central en la vida de la hermana mayor. Desde la llegada de las hermanas a México en 1923, Gloria va a ser la compañera de toda la vida, la “prima ballerina” a la cual la hermana mayor y “madre putativa” dedicará su vida y atenciones. Gloria nació el 21 octubre de 1911, en Parral, (Chihuahua). Eran media hermanas e hijas naturales de una misma madre: Rafaela Moya Luna. En su libro, Irene Matthews aclara algunos de los “misterios” acerca del origen misterioso de las hermanas, entre otros el peso de una “bastardía” que las hizo adoptar un comportamiento secreto y las llevaron a cambiar el nombre, silenciar el pasado.

Para la anécdota, quizás esclarecedora de la relación entre las dos hermanas, colegas de Nellie comentaron que Nellie se comportaba como “autócrata, que tenía un intelecto serenamente difícil, que era anfitriona caprichosa y hermana mandona” (Matthews 153-160). Es evidente que Nellie, a la muerte de la madre, se responsabilizó del resto de la familia que vino a vivir bajo un mismo techo después de la Revolución en la Ciudad de México y siguió fiel al espíritu gregario del norte.

⁶ Felipe Segura, antes de reconvertirse a la investigación, fue bailarín en la compañía de Nellie Campobello en la época del Ballet de la Ciudad de México en los cuarenta. Amigo de las hermanas, conocedor de la época, su libro sobre Gloria Campobello contiene datos importantes, en particular sobre el ballet masivo y la relación entre las hermanas: Gloria Campobello: La primera ballerina de México, México: INBA, 1991.

⁷ Este juego de “eufemización” tiene que ver con el fenómeno de la censura cuyas huellas encontraremos en la obra escrita de Nellie Campobello. A este propósito comenta Bourdieu: “Cualquier expresión es un ajuste entre un interés expresivo y una censura constituida por la estructura del campo en el cual se presenta esta expresión, y este ajuste es producto de un trabajo de eufemización que puede llegar al silencio, como caso extremo del discurso censurado. Este trabajo de eufemización lleva a producir algo que es una formación de compromiso, una combinación de lo que había que decir, lo que quería decir, y lo que podía decirse considerando la estructura constitutiva de un campo determinado” (159). Margarita Tortajada estudió a fondo el fenómeno en el campo de la danza a la luz de las luchas de poder entre artistas e instituciones culturales y que marcan los límites de lo decible dentro del campo, los intereses del Estado que representan esas instituciones” (25).

⁸ Otra alianza estratégica de la época que merecería estudio fue la de Gloria Campobello y José Clemente Orozco. Gloria Campobello fue la musa de Orozco para la cual el pintor diseñó la escenografía de varios ballets del Ballet de la Ciudad de México en los años cuarenta. Los conductores del Ballet, Nellie y Martín Luis Guzmán, según Felipe Segura, tuvieron interés en prolongar una relación, fructífera, para la compañía. En una entrevista con Patricia Cardona,

Nellie Campobello, declaró que existiría “más de mil cartas de amor” escritas por Orozco Gloria [...]. Agregó: “[...] y creo que sus cartas son más interesantes y valen muchísimo más que su pintura”. Desgraciadamente esas cartas, además de otras cosas, se han extraviado. (“Entrevista”).

⁹ En su libro sobre Mary Wigman, Susan Manning examina la vida y la obra de la bailarina precisamente entre los treinta y los cuarenta en el contexto del nacionalismo alemán y luego del fascismo. Existen extrañas similitudes entre la bailarina alemana y Nellie Campobello puesto que ambas bailarinas y coreógrafas experimentaron su periodo más creativo y quizás fructífero en la década de los treinta. Manning registra un importante vuelco ideológico en la década siguiente al padecer cierta presión por parte de las nuevas instituciones culturales. Tanto la danza de Wigman como la de Campobello “padeció” los efectos de los cambios ideológicos ocurridos en el tránsito de una danza populista a otra más conservadora.

¹⁰ Me refiero a lo largo de este trabajo al estudio de Roger Bartra sobre los mitos nacionales codificados por la intelectualidad, Martín Luis Guzmán entre otros, cuyas huellas se reproducen de manera extraña en la sociedad y en el discurso literario y que son, según Bartra, “responsables de la opacidad del fenómeno nacional” (15). Volveremos a encontrar similar opacidad en la escritura de Nellie Campobello sometida al despotismo nacional y cultural en la persona de Martín Luis Guzmán.

¹¹ Nellie Campobello, que sentía no poca admiración hacia Francisco Villa, destacado revolucionario y jefe de la famosa División del Norte durante la Revolución, solía llamar al norteño, el “único genio guerrero de su tiempo, uno de los más grandes de la historia; el mejor de América y después de Gengis Khan, el más grande guerrillero que ha existido” (Apuntes 10). Para una muestra de la admiración de la escritora hacia Villa, se recomienda sus Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa (1940). Otros no llegaron a compartir el entusiasmo de la escritora por Villa, vuelto “ambiguo” e “impreciso” por las leyendas y los mitos. El revolucionario no benefició durante largo tiempo del reconocimiento nacional. A ojos de sus biógrafos, Villa era demasiado “exótico”, “increíble”, “grotesco” y su imagen pública la de un rebelde sin causa; imagen que Nellie Campobello intentaría rectificar toda su vida a través de sus escritos y de una intensa actividad periodística reivindicadora del guerrero. Pero el interés de la escritora no sólo radica en “la vida ejemplar del soldado”; como la escritora, comenta el escritor Jorge Aguilar Mora, Villa constituye “el producto más depurado de una frontera de características muy peculiares” (“Prólogo.” A sangre 8). Trazar este mapa geográfico y afectivo, compartido por Villa, es de vital importancia para entender la obra de Nellie Campobello.

¹² Para una definición de las nociones de campos, universos particulares y "hábitus" ver el libro de Bourdieu Sociología y cultura (1990).

¹³ Para esa introducción al campo de la danza en México, me referí al estudio de Margarita Tortajada, primera en hacer un estudio de la danza en relación con el fenómeno nacionalista con fuentes innumerables y claridad necesaria.

¹⁴ Foucault, Michel. Microfísica del poder, citd. en Islas, Hilda. Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia. México: INBA, 1995; 157.

Sobre el tema, comenta Hilda Islas: "El rechazo de Foucault hacia la hipótesis represiva del poder, resulta de suma utilidad en el análisis de los usos corporales. Lejos de ensalzar una corporeidad "libre", "pura" y neutra que hubiera que recuperar porque se ve reprimida por la negación absoluta de un poder de tipo jurídico, es posible entender las formas de usar el cuerpo como "algo que el poder ha incitado a ser" (175).

¹⁵ Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana, 1907-1934, vol. 37, Barcelona: 854-867. Sub. mío.

¹⁶ Agrega Bartra: "el sistema mexicano ha gozado durante muchos años de una gran estabilidad política, pero ha excluido el desarrollo de la democracia moderna: esto se explica en gran medida por el enorme peso del mito" en el imaginario nacional (La jaula 18).

¹⁷ La identificación con "el otro", después de la Revolución, se hace posible al ser sustituido el indio agachado por un nuevo estereotipo con el cual las clases medias pueden, hasta cierto punto, identificarse. Este estereotipo, comenta Bartra, es "el mexicano violento y revolucionario, emotivo y fiestero, urbano y agresivo" (128); mitificación a la cual se oponen varios escritores de la Revolución, entre otros Nellie Campobello quien en Cartucho desconstruye este mito.

¹⁸ Hernán Vidal distingue tres tipos de mitos que suelen regir el pensamiento decimonónico en América Latina: adánico, utópico y demoníaco; observa que el primero surge en un discurso que "suele regir ideológicamente la producción de mundos ficticios literarios en cuanto a unidad temática y disposición y aparición de personajes, acciones, espacios y cosas". En cuanto al mito utópico, "arguye un futuro de prosperidad utilitarista con la integración latinoamericana al sistema capitalista internacional y la difusión de cultura europea en el interior de nuestros países". Finalmente, el mito demoníaco es "el conjunto de actitudes con las que los románticos denostan a quienes se oponen o no se pliegan a su proyecto social, caracterizándolos como seres degradados, grotescos, menos que humanos" (20-21). El pensamiento de numerosos pensadores --José Vasconcelos siendo uno de ellos-- se enmarca en este tipo de estructura mítica.

¹⁹ Reproduzco aquí la traducción al inglés de la definición del término "heterotopía" de Michel Foucault en The Order of Things por Alejandro Lugo:

Heterotopía: "disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the heterocline [...] in such a state, things are laid, placed, arranged in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them" (43). "Reflections on Border Theory, Culture, and the Nation" (Border 43-67).

²⁰ Para una discusión sobre formas de "heterotopía" en la frontera y de cómo la vida en la frontera es un perpetuo acto de autodefinición y de progresiva desterritorialización, es de particular interés el artículo de Alejandro Morales, "Dynamics Identities in Heterotopia". Fiction Past, Present, Future Perfect, Temper. Ed. Gurpegui, José Antonio. Arizona: Bilingual Review, 1980. 14-27.

²¹ Para una discusión particularmente esclarecedora del uso de los límites y de las fronteras por el poder se recomienda el estudio de Claude Raffestin Pour une géographie du pouvoir. Tomo XIII, Paris: LITEC, 1980.

²² La pasión del escritor por la patria se nutrió de tempranas experiencias y de múltiples viajes por la república con el afán de protegerse "contra la absorción por parte de la cultura extraña." Acentuó en sus padres el propósito de familiarizar al hijo con las cosas de la nación; obras extensas como el México a través de los siglos y la Geografía y los Atlas de García Cubas, estuvieron en sus manos desde pequeño. "Ninguno de los aspectos de lo mexicano" faltaba "en esa segunda obra admirable" (321).

²³ Varias fueron las fechas de nacimiento prodigadas por Nellie Campobello, 1907, 1908, 1909, 1911, 1913. Según acta de nacimiento proporcionado por el historiador chihuahuense Jesús Vargas, Nellie no nació en 1909 ni en 1913 sino en 1900. (Fondo Nellie Campobello, CENIDI-DANZA). (Irene Matthews proporciona numerosos datos). Nellie tendría hoy 98 años. Con esas diferentes versiones acerca de la fecha de su nacimiento o de la de su hermana Gloria, ficción que sostuvo toda su vida --Nellie Campobello insistió que ella y su hermana eran niñas durante la Revolución y todavía muy jóvenes cuando llegaron a la Ciudad de México a principios de los veinte-- y que repita una y otra vez "a los cuatro años se me notaba, impresa en el rostro la tragedia de la Revolución" (Matthews 35). Nacida en 1900, "Xica" no fue niña durante los peores años de la Revolución en el norte sino una adolescente de 15 años. Después de investigar el asunto Irene Matthews informa que la no ya tan joven Francisca quiso o tuvo que trabajar desde muy temprano. Su familia cuenta que fue boletera en el teatro de los héroes de Chihuahua. Antes llegó también a tener un puesto en Hidalgo del Parral, como secretaria del joven Alfredo Chávez, entonces comandante de la policía local, de los rurales y quien más tarde sería gobernador de la provincia. De esta época,

comenta Matthews "se sabe muy poco" [...] (36). La atmósfera de misterio alrededor de la personalidad de Nellie tiene su explicación en un embarazo suyo durante la Revolución, en una época de violaciones, raptos y de amoríos. Nellie tuvo un hijo natural, el "angelote rubio" que aparece brevemente y muere a los dos años de edad en las páginas de Las manos de mamá, y que luego hizo pasar por el hijo de su madre. Fue un capítulo doloroso y traumático en la vida de la escritora que nunca volverá a tener otros hijos: "la ley no lo permitía". Fuera del aspecto "sensacional" de la noticia, el episodio tendría implicaciones importantes no sólo para la vida de Nellie Campobello sino también y como podrá verse para la escritura.

²⁴ Para un estudio sobre las raíces regionales de la Revolución Mexicana se recomienda el trabajo siguiente: Provinces of the Revolution. Essays on Regionalism. 1910-1929. Eds. Benjamin Thomas y Wasserman Mark. Albuquerque: U of New Mexico P, 1990. Entre otros, se recomiendan los ensayos siguientes:

- Wasserman, Stéphane. "Provinces of the Revolution. An introduction." 1-14.
- Wasserman, Stéphane. "Chihuahua", Politics in an Era of Transition." 221-235.
- Tutino, John. "Revolutionary Confrontation. 1913-1917. Regional Factions, Class Conflicts, and the New National State." 41-70.
- LaFrance David. "Many Causes, Movements, Failures, 1910-1913." The Regional Nature of Maderismo." 17-40.

Sobre el mismo tema se recomiendan los libros siguientes:

- Katz Friedrich. La guerra secreta en México. Europa, Estados Unidos y la Revolución Mexicana. 2 tomos. México: Era, 1982. Katz, al estudiar las causas de la Revolución toma en consideración la importancia de un movimiento federalista en México en los albores de la Revolución, en particular entre las clases medias y bajas de varios estados periféricos, enemigos de un centro abusivo: "[...] el federalismo no significaba tanto estados fuertes y un gobierno central débil cuanto el regreso a la autonomía local y la eliminación de un sistema de jefes políticos y otras instituciones consideradas como instrumentos de un control ejercido desde fuera" (1.303).
- Knight, Allan. The Mexican Revolution. 2 tomos. Cambridge: Boston UP, 1989.

²⁵ Antes de la Revolución, señala Katz, la expropiación de las tierras y la supresión de los derechos tradicionales precipitó levantamientos esporádicos. En Chihuahua, por ejemplo, "el gobierno perdió más de 500 hombres en una lucha que se prolongó dos años contra unos 60 campesinos insurgentes del pueblo de Tomochic, quienes en 1892 declararon que sólo estaban obligados a pagar la ley divina y se rebelaron contra los abusos del gobierno" (La guerra 26).

²⁶ La noción tiene que ver con la fama de una frontera belicosa y de la cual fueron productos la familia de Nellie Campobello y el propio Villa en su lucha común contra los apaches y luego contra Carranza. Friedrich Katz analizó con precisión

las causas políticas y económicas de la rebelión en el norte de México. La familia de Nellie Campobello -"tan vieja como el pueblo"- disfrutó como el resto de otras antiguas comunidades militares del Norte de una mayor autonomía municipal que el resto del país. Comenta Katz: "Debido a las luchas contra los apaches, estos ex-colonos tenían una mayor tradición guerrera y más armas a su disposición que los campesinos de cualquier otra parte del país." El otro elemento importante y que sale a luz en la vida personal de Nellie Campobello y en sus testimonios sobre la Revolución o sobre Villa es "una tradición de colaboración entre todas las clases de la sociedad, nacida justamente durante las guerras contra los apaches y que se renovó durante la Revolución", tradición de colaboración reforzada según Nellie Campobello por los lazos que unían las familias del norte (*La guerra* 1.19-46). Varios estados periféricos como Durango y Chihuahua rechazaban la posición cada vez más hegemónica del centro, centro con el cual la propia escritora tuvo una relación conflictiva. Se recordará que la familia de Nellie Campobello fue villista, perdió a varios hermanos y posesiones en la guerra -una modesta hacienda "ubicada en uno de los más agradables paisajes del Norte [...]" señala Irene Matthews (24). Una clase media insatisfecha -y de la cual hacía parte los Lunatemerosa de perder sus antiguos privilegios pudo ver en Villa la respuesta a su descontento. Katz ofrece una definición que define la personalidad multifacética del general Francisco Villa: "Villa was, at one and the same time, a social bandit, a peasant-leader, a traditional caudillo, a charismatic spokesman for the poor, and an administrator with at least some traits of a modern manager" (Katz *Essays* 27-43).

²⁷ Citando a Levi-Strauss, Deleuze y Guattari preguntan: "Pourquoi revenir aux primitifs, puisqu'il s'agit de notre vie? Le fait est que la notion de segmentarité a été construite par les ethnologues pour rendre compte des sociétés dites primitives, sans appareil d'Etat central fixe, sans pouvoir global ni institutions politiques spécialisées. Les segments sociaux ont alors une certaine souplesse suivant les taches et les situations, entre les deux poles extrêmes de la fusion et de la scission; une grande communicabilité entre hétérogènes, si bien que le raccordement d'un segment à un autre peut se faire de multiples manières; une construction locale qui exclut qu'on puisse déterminer d'avance un domaine de base (économique, politique, juridique, artistique). [...] La segmentarité primitive est a la fois celle d'un code polyvoque, fondé sur les lignages, leurs situations et relations variables, et celle d'une territorialité itinérante, fondée sur des divisions locales enchevêtrées. Les codes et territoires tribales organisent un tissu de segmentarité relativement souple" (255).

²⁸ Francisco Villa fue el personaje que más apasionó a los novelistas de la Revolución. Comenta Edmundo Valadés: "Guerrillero astuto, improvisador de ejércitos, hombre de mando, gran intuitivo militar, audaz, fulminante, a él tocará dirigir batallas decisivas de la Revolución, cuando la Revolución es una fuerza aún no del todo consciente dque se arroja contra lo que es, en un momento, su

obstáculo perentorio y visible: el gobierno huertista. Es en esa hora dramática y confusa, la de la contrarrevolución, cuando Villa se vuelve leyenda y estremece a su paso, asombra y pasma, indigna y maravilla en su nombre vibra el cataclismo que sacude a México" (56). Asimismo Villa pasó a la historia bajo los rasgos de una fiera, un "jaguar", de "saltador" inculto "ignorante y feroz" vilipendiado por sus enemigos, retrato que sólo con el tiempo y los esfuerzos de personas como Nellie Campobello permitieron rectificar.

²⁹ Existe un interesante y enigmático paralelo entre Villa y la escritora en cuanto a cierta inseguridad onomástica expresada por ambos, -razón de su anonimato- y que para Jorge Aguilar Mora "provenía más bien de un un deseo inconfesado de ocultar la ilegitimidad de su nacimiento" -un padre bastardo-, restaurar legitimidad a través de figuras simbólicas y bienhechoras (59). Como veremos, en el caso de Nellie Campobello, la madre fue esa figura compensatoria, simbólica y bienhechora.

³⁰ Hija y madre parecen pertenecen a una línea de mujeres fuertes y rebeldes pero de hombres, padres o hermanos, menos atrayentes y de rasgos más borrosos. La madre de Nellie Campobello -Rafaela Luna, la "mamá" de Las manos de mamá- exhibe fuertes rasgos de independencia en la obra de la hija. Es el prototipo femenino de la mujer autónoma que hace su primera aparición en Cartucho y a la cual dedicará su segundo relato: Las manos de mamá. Sobre la ausencia del padre de Nellie Campobello, comenta el historiador Jesús Vargas Valdés: "la infancia de Villa Ocampo dejó marcada la personalidad de Nellie para toda su vida. Seguramente la ausencia del padre, la nostalgia de vacío y de no ser, constante inequívoca en la poesía de Nellie tiene su origen en esta ausencia que se le clavó en el alma en forma de traición; traición del hombre a su mujer; traición del padre a su hija." "Felipe de Jesús Moya -el padre de Nellie- era de los Moya de Parral y era el amor apasionado de Rafaela, a la que no le supo cumplir y la dejó abandonada con su amor y con el fruto de sus pasiones en el cuerpo. Por eso Nellie llegó irremediablemente sin padre" (Fondo Nellie Campobello, INBA).

Por su parte observa el historiador de Villa Ocampo, José Holguín, que el cónyuge de Rafaela -Felipe de Jesús Moya, cuyo nombre no aparece en el libro de nacimiento de sus hijos-, sufría de alcoholismo crónico [...]. "Cierto es que, tal como Rafaela borra a Felipe Moya del registro de su familia, Nellie Campobello excluye totalmente a su padre de sus notas biográficas y de su obra literaria [...]." Tampoco murió el padre de Nellie Campobello en la batalla de Ojinaga en 1914 "como un valiente al lado del general Villa" sino que se esfumó para reaparecer a la cabeza de una segunda familia años más tarde en California (citad. en Matthews 23-40, 34-35).

Después de investigar el asunto, Irene Matthews también revela que "en ninguno de los documentos oficiales en los que identifica a sus seis, siete u ocho hijos, Rafaela Luna menciona el nombre del padre [...]. No sabemos gran cosa de la familia Luna Miranda -Miranda por la abuela materna-, excepto que el papá de

la pequeña Rafaela -el "papá grande" que aparece en Las manos de mamá- Mateo Luna, era un hombre pacífico, propietario de una modesta hacienda ubicada en unos de los más agradables paisajes del Norte [...]. El antepasado más cercano y más querido de la autora, única figura patriarcal descrita en el tono sentimental de Las manos de mamá, que reemplaza a un padre biólogo ausente e inoportuno. Esa ficción autobiográfica revela como podrá verse más adelante la imposibilidad de decirse directamente, de allí la necesidad de inventar a personajes compensatorios de la realidad.

En cuanto al apellido "Campobello" sólo se puede especular; parece que la madre de Nellie trabajó como sirvienta, en Hidalgo del Parral, en la casa de un tal doctor Ernesto Stephen Campbell Reed, originario de Boston Massachusetts, quizás el padre de Gloria, nacida ella en 1913. Se dice también que pudiera haber sido el doctor Jesús Campobell Morton, un ingeniero inglés quien trabajaba para una de las empresas extranjeras amenazadas por las primeras olas de la Revolución (Matthews 34). Nellie hubiera cambiado su nombre por el de Campbell y luego en pleno nacionalismo decidiera mexicanizarlo y cambiarlo por el de Campobello. Como en el caso de Villa, Nellie adoptó un nombre "según las necesidades y las pasiones del momento" aunque no siempre por las mismas razones. Si Aguilar Mora evoca en el caso de Villa la posible "restauración de una legitimidad negada a un padre bastardo" (59), Nellie pudo usar el nombre también para restaurar una legitimidad negada a su familia -bastardía de la madre, de la hija y de la hermana.

³¹ Aparentemente, el odio de Nellie hacia los enemigos de Villa --y que consideraba suyos también-- Carranza, Obregón, Calles era formidable. El tono empleado para describirlos, mordaz e incisivo. La crítica es feroz: "Los hombres flacos que montan a caballo pueden ser bandidos o cualquier otra cosa, pero un hombre gordo, con barriga, pregona su alimentación a base de chocolate y bizcochos, y si tiene en la nariz poros y venas rojas, esto dice a las claras que toma sus vinos, cosa muy importante para cautivar a los tontos. Los hombres gordos eran entonces más apreciados que los esbeltos, la mayoría de la gente pobre es delgada. Carranza, sin ser propiamente gordo, era un poco panzón, tenía venas en las narices, signo inequívoco de los que comen mucho, y aunque no nos consta que tomara vino, sí tenía muchos poros en la sudorosa nariz, bien ancha y llena de grasa. Además, Carranza tenía lentes con arillos de oro y barbas blancas y patriarcales. No era esbelto ni era de la clase pobre" (104). Carranza era el anti-Villa, un hacendado de la vieja oligarquía porfirista que buscó y logró debilitar la tradicional noción de "determinismo geográfico" en su lucha contra el villismo y el zapatismo, lucha que el historiador Friedrich Katz documenta en su libro La guerra secreta en México.

³² Me inspiré en un título que Elena Poniatowska le dio a un estudio suyo sobre la época: Bailes y balas. Ciudad de México, 1921-1931, México: Archivo de la Nación, 1992. La escritora describe allí el ambiente caluroso de la Ciudad de

México en los años veinte durante el cual la violencia colindó con una cultura en plena ebullición. En estos años, la ciudad de México es escenario de contiendas culturales y de intensos encuentros amorosos y de los cuales Nellie Campobello guarda cierto recuerdo en la poesía de "¡Yo!" (1929) (segunda edición en 1931 con el título de Yo, por Francisca). Regresaré más adelante a la poesía donde Nellie Campobello comunica su "goce ilimitado" por la vida. Elena Poniatowska habla de la época y de sus extremos: "Tras de los bailes venían las balas, o a lo mejor los disparos se preparaban en los bailes. A Álvaro Obregón le gustaba bailar en el Country Club con las muchachas bonitas y lo hacía muy bien con su único brazo. En plena persecución religiosa, los bailes eran un desahogo. También las misas. "Viva Cristo Rey!" "Viva la Virgen de Guadalupe!" "Muera el mal gobierno!" Y la historia, se sabe, culmina el 17 de julio de 1928, con el asesinato de Alvaro Obregón a manos de un fanático, León Torral."

³³ Para Díaz Arciniega, la dimensión "real" de la polémica literaria surge cuando se valora lo que representa y simboliza. "En ella se oculta una larga y ponderada reconsideración histórica, política, social y cultural cuyo fin es el porvenir de México. La parte visible muestra, como lo inmediato, anecdótico y teatral, la urgencia por obtener definiciones, alianzas y reconocimientos, mientras que en la parte oculta se devela, como lo mediato, intrincado e impreciso, una configuración cultural proveniente del proceso de depuración de elementos materiales y de características simbólicas con la que se desea integrar, en su más amplio y global sentido, la "ideología de la Revolución" mexicana" (123).

³⁴ Más que todo me interesa destacar ciertos aspectos parciales de la polémica, entre otros el concepto de "virilidad", sus efectos y posible relación con un ideal de identidad no sólo nacional sino también femenino en la posrevolución reflejado en la danza a través de la "bailarina viril".

³⁵ Michel Foucault en su libro El uso de los placeres define los códigos de la manera siguiente: "Historia de las "moralidades": aquélla que estudia en qué medida las acciones de tales o cuales individuos o grupos se conforman o no con las reglas y con los valores que han sido propuestos por diferentes instancias. Historia de los "códigos": la que analiza los diferentes sistemas de reglas y valores que están en juego en una sociedad y en un grupo dados, las instancias o aparatos de constricción que les dan valor y las formas que toman su multiplicidad, sus divergencias o sus contradicciones" (29).

³⁶ Formadas en la tradición del ballet académico, Nellie y Gloria Campobello se iniciaron en el repertorio más comercial y popular de las "variedades" y de los "music-halls" que alcanzaron un verdadero auge popular en la década de los veinte. Cuando llegaron a México, en 1923, un tío las llevó a ver a la Pavlova "Gloria inmediatamente se enamoró de la danza y pidió clases de ballet". Con la ayuda de amigos y de parientes Nellie y Gloria llegaron con las hermanas Costa,

Adela, Amelia y Linda. Después de cavilar -Nellie no se sentía "alma" de danzarina- Nellie decidió unirse a su hermana. A partir de allí fueron con varias maestras: Mol Potapovich, Carol Adamchevsky, Miss Lettie Carroll, aquella en "un tipo de preparatoria-salón en donde predominaban las hijas de familias anglófonas de la ciudad -el padre de Gloria era norteamericano- que se preparaban para participar en una variedad de actos medio caritativos, medio espectaculares, pero de índole sumamente amateur. Los nombres de las hermanas Campobello, "las únicas mexicanas en el grupo que se habían llevado un aplauso", aparecen por primera vez en el programa del recital de marzo de 1927, en varios bailes: Una fantasía oriental y en Una fantasía bucólica en duo con Gloria (Matthews 47-56). En estos años de redescubrimiento de las raíces, la danza fue invariablemente ligada al destino nacional a través del folklore patrio. Recuerda Luis Cardoza y Aragón, testigo de la época, que entonces el folklorismo se sentía por todas partes: "canciones, mariachis, fervor por un arte más bien nacionalista que nacional [...]. Había rescate de lo propio, sentimiento de nacionalidad y base para ello. [...] Frida Khalo y mil mujeres más vestían teatralmente, bellamente, trajes de varias regiones. Quizá los preferidos fueron los de Oaxaca, los de las tehuanas" (535).

³⁷ En Vasconcelos, el estigma de la barbarie suele recaer en un norte bárbaro e inculto amenazado por las incursiones de los apaches, el rigor climático, la "rudeza" de su gente y, claro, por la proximidad de los Estados Unidos en contra de un centro civilizado, culto. A partir de Sarmiento, la civilización no se sitúa en los lugares fronterizos y periféricos sino en los centros de cultura, generalmente en el interior de los países, en las ciudades y los puertos generadores de civilización y de ganancias. Era considerado "bárbaro" el hombre que vivía aislado de aquellos centros y no había podido asimilar las normas de la cultura dominante.

³⁸ Para una discusión interesante del papel del bailarín en contraste con la función de la bailarina en el ballet clásico, ver el artículo de Ann Daly: "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers."

³⁹ Nellie Campobello en una entrevista con Patricia Cardona recuerda la época cuando la ponían a bailar de mariposa: "Salí al escenario -tenía unas sandalias de metálico, los pies no les puedo traer encerrados-, y cuando escuché mi vals me las quité y salí a brincar, ¡a bailar a todo dar!" Y agrega: "Y a mí no me salían esas cosas! Pero cuando bailaba, me decían que siempre llevaba un mensaje" ("Nellie Campobello" 130).

⁴⁰ Comenta Irene Matthews: "En aquel entonces más que la intensidad de su mente lo que llamaba la atención era la agilidad de los miembros de Nellie" (49). Recuerda Nellie Campobello que cuando Amelia -Costa- la vio saltar [...] sin guante, sin sandalias, atravesando el Regis de un brinco cuando bailaba "era fantástica!" (Cardona 129).

⁴¹ Reproduzco a continuación la cita entera tomada del libro de Paz sobre Sor Juana: “El conocimiento es transgresión. Ella misma lo dice: lee todos los libros sin que “basten los castigos a estorbarla”. La transgresión es virilización: niña, se corta el pelo y quiere vestirse de hombre; joven, neutraliza su sexo bajo los hábitos de la religiosa; adulta, se identifica en su poema Primero Sueño con el héroe Faetón. Aparece así con toda claridad, el origen eminentemente social y no psicomático de la virilización: que los libros sean un bien prohibido y que apoderarse de ese tesoro signifique una transgresión, son circunstancias impuestas a Juana Inés no tanto por la biología como por la índole de la sociedad en que vive” (122).

⁴² Carlos del Río describe a las hermanas de la manera siguiente: “Dos muchachas tormentosas, apasionadas. A su contacto todo adquiere altas temperaturas. Bajo su delgadez -que no es sino aparente-, la mayor oculta una reflexión lenta y eficaz: el grito sale de su boca después de que ella ha ensayado los detalles de la naturalidad, inclusive las actitudes de coronela villista que siente no haber sido. Aunque norteña, más del Norte, la otra tiene las calidades plásticas y la calidez de fruto de los trópicos [...]” (38-39).

⁴³ En la segunda parte de este trabajo, sobre la narrativa, regreso al tema de la querrela literaria que opuso a varios miembros del grupo estridentista al de los Contemporáneos en los veinte y luego en los treinta.

⁴⁴ El programa de la Escuela de Danza fundada en 1931 se propuso mostrar que por ningún motivo la nueva Escuela fuera un “centro de esparcimiento y de recreo, en donde los alumnos se ocupen, moviéndose en un ambiente de blandura y comodidad burguesas, en llenar sus ocios, en perder agradablemente el tiempo mientras adquieren, en el incierto aprendizaje de ciertos bailes, un adorno --es decir, algo innecesario-- que añadir a sus prendas personales para orgullo de sus familiares y regocijo y brillo de las veladas anodinas” (citad. en Mendoza 47).

⁴⁵ La continuidad de las polémicas y de las pugnas personalistas en el seno de la danza revelan su importancia y pertinencia. Los temas y preocupaciones son los mismos: nacionalismo, universalismo, socialismo. Sus repercusiones en el campo dancístico son relevantes en la medida que hubo un intento de aplicar a la danza los diferentes epistemes de la discusión. Es por ejemplo el caso del ballet masivo estudiado en este capítulo. La polémica entre “universalistas” y “mexicanistas” reprodujo punto por punto las pugnas literarias, entre personas, grupos o generaciones con los mismos intereses individuales y prejuicios homofóbicos. Fue el caso bastante triste de Hipólito Zybin, Director de la Escuela de Plástica Dinámica a quien varios enemigos y rivales (Nellie Campobello incluida) le reprocharon sus orígenes rusos. Al final Zybin fue expulsado del país: “El interés porque Zybin dejara la Escuela, señala Margarita Tortajada, fue tan sonado que la

Secretaría de Gobernación le dio cuatro meses para abandonar el país” (66). Un artículo publicado en El Nacional con fecha 7 de enero de 1932 revela lo ancho de la brecha entre quien quería hacer una danza mexicana hecha por mexicanos -- Nellie Campobello fue de ellos-- y quien al contrario deseaba llevar la danza en un plan de universalidad que le permitiera salir de un estrecho nacionalismo. Allí también, las pugnas revelan profundos antagonismos, en los cuales la nacionalidad, los orígenes sociales, la pertenencia ideológica y claro el género desempeñaron un papel importante. Cito parte del artículo al referirse de manera explícita al problema: “[...] entre los componentes del Consejo de Bellas Artes, constituido por José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, Salvador Ordoñez, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce y Xavier Villaurutia, hay personas que sistemáticamente obstaculizan y censuran las actividades artísticas que tienen un sello de inconfundible mexicanismo [...] siendo sostenedores de la importación europea”. Carlos Chávez y Carlos Mérida representan los dos polos opuestos de una misma discusión. Su influencia en la danza fue profunda y duradera, en particular en el periodo que nos interesa. Carlos Chávez, por su parte, perteneció a la generación que vivió el esplendor de la cultura revolucionaria en la década de los veinte. Fue el primer músico que incorporó el espíritu prehispánico a su creación musical dentro del renacimiento cultural de México y desempeñó cargos importantes en la burocracia posrevolucionaria, de 1932 a 1933 fue jefe del Departamento de Bellas Artes. Por lo tanto conoció muy de cerca los planteamientos oficiales que se habían hecho respecto a la cultura y los aplicó a su propia obra musical. Chávez es el tipo de intelectual funcionario identificado con la cultura nacionalista y “radical” de los treinta. Su influencia en la danza parece haber sido principalmente de orden ideológico y personal: buscar allí otro campo de influencia en el cual tendría poder de decisión. Hubo choques, a veces violentos, entre quienes como Chávez y Campobello tenían miras y ambiciones que llenar. Carlos Mérida, pintor guatemalteco, cercano a los movimientos de vanguardia europea, y con los cuales tuvo contactos en Francia a través de Picasso, Leo y Gertrude Stein, Georges Braque, André Breton, Guillaume Apollinaire y Max Jacob, buscó resolver el dilema nacionalismo-universalismo “al extraer la esencia de lo nacional y representarla a través de un lenguaje nuevo que fuera a la vez universal”, tratando de superar el discurso nacionalista de la época” (Mendoza 26). Carlos Mérida fue llamado en 1932, por José Gorostiza a dirigir la nueva Escuela de Danza, pero fue destituido por José Muñoz Cota por “artepurista” en 1934. La postura de Mérida chocaba con la postura oficial --encarnada en la persona de Muñoz Cota en Bellas Artes durante el periodo cardenista-- de hacer un arte cuya función debía ser primordialmente social. Discutiremos más abajo las consecuencias de ese debate para la danza.

⁴⁶ En una entrevista con la periodista Helia D’Acosta sobre el tema de la danza en 1971, Nellie Campobello se quejó de una extensa y difícil relación con la Secretaría de Educación. Comentó: “Ahora te digo, si mi hermana y yo hubiéramos tenido más edad --yo tenía 18 años-- no hubiéramos trabajado en el Gobierno; es un lugar

del cual, una vez dentro, no se puede salir. Los empleos del Gobierno son como entrar al infierno; como estar entre fieras que no sabes cuando te van a dar el zarpazo" (59). La opinión de Nellie Campobello parece haber sido compartida por numerosos intelectuales que por necesidad, o interés personal terminaron trabajando para el gobierno. Salvador Novo, uno de ellos, comparó la Secretaria a una "olla de grillos" y de la cual era preferible retirarse pronto (La vida Àvila Camacho 67).

⁴⁷ Guillermo de Luzuriaga escribió en 1925: "¡Desliteruricémonos! ¡Despojémonos de toda paja aunque sea dorada! ... Bajémonos de la torre de marfil en donde nuestra vanidad de artista nos haya vuelto herméticos y, dejando las sordinas, los refinamientos, las esquisiteces quintaesenciadas y las discreciones, vayamos a la tierra baja etc.," ("Dejemos" 94). Para el poeta Carlos Gutiérrez Cruz, la noción de "desliteraturización" conllevaba similar propuesta: "Mientras los anacrónicos proclaman la cultura como único medio para producir un arte fuerte, los revolucionarios gritamos, que el arte, hijo de la cultura, es falso, que toda obra de arte que requiera conocimientos especiales para ser comprendida, es obra de artificio; ellos [los afeminados] buscan la belleza en el arte, nosotros [los viriles revolucionarios] buscamos el sentimiento; ellos quieren divertirse y nosotros queremos unificarnos" ("Arte y artificio", Dm, 12 de junio).

⁴⁸ Me refiero aquí a la polémica de 1932 que volvió a oponer a varios miembros del grupo de los Contemporáneos (entre otros Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza) a escritores que sin pertenecer a un grupo literario preciso, propugnaron una actitud nacionalista identificada con el "realismo-socialista" de la década de los treinta. Para un análisis detallado del debate se recomienda el artículo de Guillermo Sheridan, "Entre la casa" 384-413 y su libro Los contemporáneos.

⁴⁹ Esto se ve reflejado cada vez más a partir de 1928, en la aparición de una literatura politizada, "proletaria" o "marxista", en la cual se empleó la literatura como arma en las luchas sociales. A raíz de una gran actividad política, social y cultural nacieron múltiples grupos literarios que luego se unieron a ligas del tipo de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) en la cual participaron numerosos intelectuales, entre otros, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, María del Mar, Luis Cardoza y Aragón, Abreu Gómez, Julio Bracho, algunos europeos como Antonin Artaud, escritores del grupo de marxistas de José Mancisidor, o del de José Muñoz Cota, de similar tendencia ideológica, y a los cuales se unieron en cierto momento hombres de la generación previa, como Rafael F. Muñoz y José Ruben Romero. Varios abogaron con el exclusivismo que parece haber definido una época fuertemente definida por el compromiso y el arte "revolucionario". Para una explicación detallada de la formación de ligas revolucionarias en la

década de los treinta ver el ensayo de Monsiváis, "Notas" 305-476 y el libro de Dessau.

⁵⁰ Me refiero aquí a un discurso pronunciado por el presidente Cárdenas Lázaro: "Discurso a la juventud universitaria de Michoacán y del país".

⁵¹ El vínculo México/Estados Unidos es en este sentido bastante evocador del camino emprendido por México después de la Revolución. En 1929, señala Jean Meyer, en su estudio sobre la formación del Estado en el periodo callista (1924-1928): "México se encontraba más ligado a los Estados Unidos que en 1910. Fenómeno general que no es propio de México. A este estado deben las oligarquías haber prosperado desde entonces hasta hoy, con cargo a las finanzas públicas y en perjuicio de la nación. La mayoría de las fortunas y de las carreras se han hecho gracias al estado, proveedor de buenas voluntades, contratos y adjudicaciones (de Limantour a Almazán, y de Cárdenas a nuestros días), proveedor de carreras políticas, militares y diplomáticas. Controlando un espacio territorial y una población infantilizada, el estado mexicano no es verdaderamente nacional a pesar de todos sus esfuerzos para forjar la nación si es que la nación no se identifica con la familia revolucionaria y con las familias que poseen los negocios y el poder" (11.343).

⁵² Entre 1929 y mediados de 1935 el poder residió, no en las manos del poder ejecutivo, sino en Calles, "Jefe Máximo de la Revolución, cuyo predominio político fue absoluto durante un periodo comunmente llamado Maximato.

⁵³ Numerosos escritores unidos al cardenismo parecen haber aceptado este riesgo. Ejemplo de ello son los numerosos artículos aparecidos en revistas o periódicos como Crisol, Ruta o El Nacional, en los cuales se abogó sobre todo por un tipo de artista, "agitador" capaz de "desposeerse de la alegría de la creación desinteresada y sin fin" y de "sumarse [...] a una causa que, por su magnitud, puede, a la postre, aplastar su personalidad" (Bénitez, "Los escritores" 1.109).

⁵⁴ La época da cuenta de una febrilidad gremialista y de una euforia izquierdizante no siempre exenta de cierta demagogia. Observa Carlos Monsiváis, "El cardenismo despliega valerosamente las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario. A su sombra, crece la demagogia y las estridencias verbales consigue acomodo y clientela. Los realistas socialistas y los populistas tinenen a asimilarse, a identificar su idea de una "cultura proletaria" con la de la Revolución Mexicana. Como aconteció con el muralismo, se oficializa de nuevo el registro cultural de la lucha de clases. Un hecho sustancial: el Estado es el empleador predominante de los intelectuales. Muñoz Cota destituye por "artepuristas" a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo y a la poetisa María Izquierdo. En su defensa, los despedidos crean la Asociación de trabajadores del Arte y obtuvieron la restitución. La ATA se disuelve y se fusiona con la LEAR, en

ese momento centro de enormes efervescencias. A la LEAR se agregan Luis Cardoza y Aragón, Abreu Gómez, Jesús y Julio Bracho, Emilio Gómez Muriel. La LEAR atrae europeos como Antonin Artaud y emigrados cubanos como Juan Marinello y Nicolás Guillen. Se disuelve la Federación de Escritores y Artistas Proletarios y se expulsa de la LEAR a Muñoz Cota. Más adhesiones y llegadas: el antiguo grupo de los estridentistas, los veracruzanos de la Revista Ruta (José Mancisidor, Lorenzo Turrent). En el panorama de la cultura oficial, euforia izquierdizante. [...] Prolifera un deseo: la estricta militancia del escritor y el artista" ("Notas" 389-391).

⁵⁵ El contenido de un folleto informativo de 1932 sobre los objetivos de la futura Escuela de Danza a cargo de Carlos Mérida, pintor imbuido ya de la tendencia moderna, revolucionaria y nacionalista del arte mexicano, manifiesta su interés "por proporcionar al estudiante los elementos técnicos y conceptuales que le permitan el dominio de su cuerpo a la vez que despertar una inquietud experimental tendiente a descubrir, rescatar y recrear las raíces de la "verdadera danza mexicana" (Mendoza 39).

⁵⁶ A este propósito, comenta Vasconcelos: "[...] en los tiempos antiguos fue culto el griego y apenas fue civilizado el romano, por lo menos antes de que se regenerase incorporándose al cristianismo. Cultura fue la norteamericana de los tiempos de Emerson y de Poe, y en simple civilización se ha convertido la época del maquinismo a lo Ford. Culta fue la transformación que los misioneros operaron sobre las civilizaciones rudimentarias de incas o de aztecas" (1354).

⁵⁷ Para una discusión interesante acerca de la importancia del espectáculo masivo entre las dos guerras en la República de Weimar ver el libro de Susan Manning: Ecstasy.

⁵⁸ Del ballet masivo, Felipe Segura recuerda: "Era un ballet de masas enorme, y 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 y andábamos vestidos de rojo [...] corriendo hasta los extremos del estadio, tomando el rifle para irnos a la lucha [...] un rifle 30-30 que era auténtico" ("Charla de danza con Josefina Lavalle y Evelia Beristáin", 5 de mayo de 1985, citad. en Tortajada 122).

Un artículo aparecido en El Nacional el 23 de Noviembre fue igualmente elogioso: "Todas las sorpresas [...] fueron gratas, pero indudablemente que la sobresaliente, la que cautivó por completo el gusto y la atención de los centenares de espectadores reunidos en el recinto fue el 30-30 maravillosamente escenificado por Carlos González y las hermanas Campobello, creando con este ballet una verdadera obra de arte de inestimable valor por su alta expresión simbólica, por la fuerza de su objetivo revolucionario [...]. Es un cuadro que representa a la Revolución armada, levantándose al clamor de los campesinos y obreros que

piden mausers para lanzarse en pos de las conquistas hoy logradas, y en otro [cuadro] significa la autora de la Revolución, a través de la escuela rural, la parcela y el taller. El simbolismo escenográfico de este ballet es algo que en realidad merece ser conocido por todo el país, como una elocuente visualización plástica de lo que ha sido y de lo que significa el movimiento iniciado en 1910. Sin reservas podemos decir que esta creación plástica es algo de más bello y significativo que se ha presentado en los escenarios de nuestros teatros.”

Otro recuerdo es el de Evelia Beristáin que niña participó en el ballet: “El 30-30, yo recuerdo haberlo bailado pero como alumna de la primaria, estaba en la Normal de Maestros; a todos los alumnos nos utilizaban, allí en la bola, íbamos al 30-30. Es un recuerdo mío de esa gran manifestación dancística, éramos como tres mil alumnos; y 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 eramos 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 [...]” (citad. en Segura Gloria Campobello 17).

⁵⁹ Estrenado el 20 de noviembre de 1931 en el Estadio Nacional, con coreografía colectiva de Nellie Campobello, Gloria y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez, fue tal el éxito que fue presentado en varias ciudades hasta 1944. Creado a principios de los años treinta, la reconstrucción de ese ballet es difícil, los recuerdos de sus participantes borrosos. Además, en las coreografías colectivas --y lo eran la mayoría de las danzas de entonces-- no siempre es fácil saber quién hizo qué. El ballet 30-30, precisa Felipe Segura, fue “una verdadera colaboración, no solamente dentro de la coreografía, sino en lo referente a música, escenografía, vestuario y temática” (Gloria 21).

⁶⁰ Transcribo a continuación parte del primer cuadro tomado del ballet 30-30:

Las mujeres llaman entonces débilmente, poco a poco sus movimientos van siendo, a la vez desordenados, firmes: la rebelión se extiende más y más, incitando a todo el pueblo ir a la lucha. Avanzan tratando de organizarse, toman las armas que entregan a los campesinos y éstos corren llevando la revolución por todos los ámbitos y las mujeres quedan en el campo como llama encendida que sostiene a los libertadores. Muestran los movimientos del soldado en el combate y su regocijo al triunfar la Revolución en el Estadio (Archivo Nellie Campobello).

⁶¹ En el segundo cuadro dedicado a la revolución agraria (“Siembra”) y puesto por Gloria, se ve a un grupo de mujeres sembrando la tierra que queda en mano de quien la trabaja: los campesinos que aparecen sembrándola en compañía de sus mujeres: “Después de la época violenta viene la reconstrucción. La tierra queda en manos del que la trabaja” (Archivo Nellie Campobello).

Este segundo momento dentro del ballet culminó con *La Internacional*. En este tipo de ballet alegórico con fuerte tendencia ideológica, recuerda Nellie Campobello, “todos salían en actitud de triunfo. Había movimientos funcionales, naturales. No era racional, estudiada [...]” (citad. en Dallal, *La danza* 83).

A medida que se fortaleció la ideología fortaleciendo el régimen se le agregó al ballet nuevos ingredientes en un sentido cada vez más radical. Las coreografías de la época se vieron salpicadas de himnos agraristas, de danzas como la de los barrenderos y de discursos cívicos dedicados a la patria. En una de las representaciones cada vez más masivas del 30-30, del 4 de septiembre de 1938, en el Estadio Nacional en homenaje a los delegados, a los congresos obreros latinoamericanos e internacionales contra la guerra y nacional pro paz, participaron 400 mujeres de rojo, 200 campesinas, 200 campesinos, 200 obreros, 200 soldados, un director de campo, otro de evoluciones y varios auxiliares de organización (Archivo Nellie Campobello).

⁶² Carlos Mérida expuso las virtudes y las limitaciones del método de Dalcroze en una ponencia que dio en 1937 en una época cuando era todavía bien recibido en los medios culturales de la danza y de la educación por ofrecer éste “una seguridad rítmica” que daba un “perfecto dominio sobre el cuerpo [...]”. “El dalcrozismo buscaba de los niños, haciendo de ellos un instrumento de solfeo, una perfecta seguridad rítmica, un perfecto dominio sobre el cuerpo; pero a base de una disciplina tan excesiva que mata totalmente el espíritu de interpretación personal, que es el carácter fundamental, vital de la danza” (Mendoza 137).

Acerca de la rítmica, comentó Carlos Mérida: “La rítmica de Dalcroze se sitúa únicamente dentro de ciertas formas de desarrollo físico, útiles a los fines educativos que persigue: matices y graduación de movimientos destinados a crear hábitos motrices útiles y automatismos definitivos. Crear una circulación viva y ordenada entre el aparato registrador y el instrumento realizador” (68). Dalcroze fue desde los años veinte una fuente importante para los teóricos de la raza como Vasconcelos al buscar en fuentes eclécticas la manera de encontrar un ritmo capaz de expresar la raza y la nueva salud nacional; luego fue aplicado, con cierta reticencia por algunos, por numerosos educadores y coreógrafos de los treinta que siguieron aplicando esas teorías a la educación o a la danza. Compartía Dalcroze con Vasconcelos -pero también con bailarines importantes y coreógrafos de la primera parte de este siglo como Duncan, Wigman, Laban- la visión utópica de regeneración cultural la cual debía conducir a la regeneración de la raza. El ritmo era la base para dicha regeneración: “Rhythm [...] is the basis of all art; it is also the basis of human society ... And once a society is properly trained, from school upwards, it will itself feel the need for expressing its joys and sorrows in manifestations of collective art, like those of the Greeks of the best periods. We shall then be offered well-organized festivals, which will express the popular aesthetics will, and where diverse groups will perform in the manner of individual in a form at once metrical and individual [...]. What can be more gratifying than to interpret freely, and in an individual manner, the feelings that actuate us, and

which form the whole essence of our personality -of externalising, without constraint, our sorrows and joys, our aspirations and desires -of allying eurhythmically our means of expression with those of others -to group, magnify and give style to the emotions inspired by music and poetry? And this gratification is not a passing, artificial, or abnormal order: it is an integral factor in the conditions of existence and the progress of the individual. It cannot but contribute to the raising of the instincts of the race, and the permeation of the altruistic qualities necessary for the establishment of a healthy social order" (Dalcroze, *Rhythm* 215-230). Subrayado mío.

⁶³ La ponencia de Carlos Mérida sobre la danza mexicana para el Congreso Nacional de Artistas y de Escritores Revolucionarios (1937), refleja la preocupación en los medios oficiales de la danza y de la cultura por crear "un perfecto dominio sobre el cuerpo" a base de automatismos como el método dalcroziano, o del empleo de técnicas expurgativas de "todas aquellas actitudes de la retórica clásica" como en el ballet *Troka*, de List Arzubide con el cual su autor quiso hacer una "pantomina bailable", técnicas --ensayadas-- que buscaron dar una orientación a la danza acorde con la transformación política y social del país. (Mendoza 127-143).

⁶⁴ El sentido que le da Hannah Arendt a la idea de revolución indisociable de la noción de la noción de revolución y de la de libertad, su verdadero contenido, es precisamente el que se le da al ballet masivo, de participación y de integración: "participation aux affaires publiques, l'admission dans le domaine public" (*Essai* 36-47).

⁶⁵ Para una discusión importante acerca de esas oportunidades para la mujer después de la Revolución, ver el libro de Elena Urrutia, *Imagen y realidad de la mujer*.

⁶⁶ El descontento se expresó en el apoyo de varios grupos a Andrew Almazán. Este publicó un manifiesto el 28 de julio de 1939 en que resumía "cautelosamente un programa político que no podía ser de izquierda ni de derecha". Observa el historiador Fernando Benítez que "la plana mayor del almanismo estaba formada por lo que el pueblo había llamado los "cartuchos quemados", "los despojos de balas que habían detonado mucho tiempo atrás" (*Lázaro* 202-203).

⁶⁷ A finales de los treinta se formó un grupo de intelectuales y de artistas alrededor de nuevas figuras de la danza moderna como Anna Sokolow y Waldeen. Entre ellos, artistas del Taller de Gráfica Popular, con Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, y José Chávez Morado, con una propuesta estética radical, nacionalista pero "estilizada por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración" (Perucho 64-65). Otros artistas como Gabriel Fernández Ledesma, el escritor José Bergamín, el compositor Rodolfo Halffter y Carlos Mérida, impulsor

de la danza moderna en México, contaron entre los entusiastas de la danza moderna. En 1939, la crítica calificó la nueva danza de “prometedora realidad” y de “segundo estallamiento artístico de México en el siglo XX” (Rejano, Juan, “Don Lindo de Almería en el cielo de México”, Romance, año I, núm. 1, febrero de 1940; 5. Citad. en Tortajada 109-110). La danza moderna en sus inicios recibió el impulso de las instituciones culturales con Celestino Gorostiza, director de Bellas Artes quien decidió apoyar la compañía de Anna Sokolow. Esta dio tres funciones en el Palacio de Bellas Artes. Pero fue la propuesta de Waldeen, llegada a México desde 1934 la que recibió mayor apoyo oficial. La creación en 1940 de un Ballet de Bellas Artes con obras de Waldeen, correspondía a la lógica del nacionalismo radical del régimen de Cárdenas. Esta situación, según Margarita Tortajada no únicamente “correspondía a las determinaciones mecánicas del Estado, sino a la postura de los intelectuales y artistas que formaban parte de la burocracia cultural y aun de los que, independientemente de ella, influían sobre las políticas culturales” (119). Es evidente que las políticas culturales provocaron divisiones y dogmatismos entre quienes, como Nellie Campobello, abogaron por una danza mexicana, hecha por mexicanos dentro de la tradición folklórica del país y quienes todavía veían en la danza un lenguaje propio, que podría ser un arma de lucha social capaz de revitalizar el arte. Por otro lado, el apoyo oficial a la compañía de Waldeen o de Anna Sokolow refleja el interés por parte del gobierno de “modernizar” la danza dentro de la corriente nacionalista y radical que había mantenido hasta ahora y que Nellie Campobello, a la dirección de la Escuela de Danza no parecía mantener ya. Posiblemente, al volverse la Escuela Nacional de Danza (END) “feudo cerrado” (palabras de Margarita Tortajada), Gorostiza vio en la danza moderna y la creación de nuevas compañías, la manera de fortalecer su autoridad frente a la END y su directora que nunca se había llevado bien con los burócratas.

⁶⁸ Por su parte, Barros Sierra repudia la propuesta de Sokolow “por completo ajena a la cuestión de aprovechar los elementos coreográficos tradicionales de México”, en cuanto a la de Waldeen, emite serias dudas que una norteamericana, siguiendo además la opinión de un maestro Japonés, Michio Ito, fuera capaz de asimilar “la rica tradición del baile popular mexicano”. Por otro lado, reconoce que “en más de una ocasión, [Nellie Campobello] ha demostrado poseer el más profundo conocimiento de la danza mexicana” y que ella sería la respuesta ideal para “armonizar las dos tendencias extremas [...]” (Tortajada 114-115). Desde la revista Romance se realizaron fuertes ataques en contra de Waldeen y de Sokolow. Julio Acosta invocó “la pobreza de símbolos y de capacidad de objetivación de los mismos”. Para que haya un ballet mexicano, se debe tener a un “coreógrafo que unifique y coordine los elementos humanos y haga posible la creación de ese arte complejo que es el ballet” (“Tentativas de ballet”, Romance, núm. 19, 18 de diciembre de 1940. Citad. en Tibol, “Pasos” 47-48).

⁶⁹ Esto no puede ser más claro en las reseñas que desde el año de 1937 por adelante hicieron una crítica sistemática a escritores como Rafael F. Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Jorge Ferretis, Baltasar Dromundo, que “acusar una irreparable insuficiencia por su localismo, por su circunstancialidad, por su falta de localismo” (5). José Luis Martínez, el autor de la frase citada, en un artículo escrito en 1941, sobre Se llevaron el cañón para Bachimba de Rafael F. Muñoz se expresó en los términos igualmente ofensivos e injustos acerca de las obras posteriores a la novela de Mariano Azuela, Los de abajo: “olvida que para hacer una buena novela se necesita, además de haber sido revolucionario, ser un novelista. Hasta la fecha, a partir de “Los de abajo, cuya importancia es sobretodo histórica (para la historia de la literatura se quiere decir), por haber acuñado el patrón de la novela de la Revolución, todas las novelas posteriores no han sido sino relatos documentales cuyas cualidades se reducen a la maestría o talento de cada escritor, a sus dotes de narrador o la importancia de su testimonio. Casi un cuarto de siglo de novelistas de la Revolución ya deberían haber bastado para producir una novela que lo fuera con verdad y con grandeza” (5-8).

⁷⁰ En la SEP, durante el sexenio de Ávila Camacho hubo tres secretarios: Luis Sánchez Pontón, de diciembre de 1940 a septiembre de 1941; de filiación cardenista, defendía la educación socialista. Fue sustituido por Octavio Véjar Vásquez quien se mantuvo en la SEP de septiembre de 1941 a septiembre de 1943. Finalmente fue nombrado Jaime Torres Bodet, que pertenecía al nuevo tipo de profesional de la cultura. Detalle importante: Torres Bodet había sido secretario de Vasconcelos y miembro del grupo de los Contemporáneos cuyos miembros siempre habían sostenido una propuesta “estética” en vez de “política”. No es un azar que este grupo encabezado por Torres Bodet conformara ahora la cultura de México.

⁷¹ Torres Bodet, Jaime: “Educación estética, la obra educativa en el sexenio 1940-1946”. Folleto del libro, Seis años de actividad nacional, gobierno del presidente Ávila Camacho. México: SEP, 1946. 37-40.

⁷² Transcribo aquí el resto de los pormenores de la “transacción” descritos por Margarita Tortajada: “Martín Luis Guzmán obtiene, además, el apoyo del gobernador de Veracruz, Jorge Cerdán, y el 5 de diciembre en el Teatro Lerdo de Jalapa, Veracruz, se da la primera función de gala del Cuerpo de Baile de la Escuela Nacional de Danza, bajo la dirección de Nellie Campobello. Después de esta primera representación reciben el apoyo directo del presidente Ávila Camacho, quien “apadrinó la idea de crear un conjunto de ballet netamente nacional, idea que fue apoyada por Benito Coquet y Miguel Alemán, secretario de Gobernación, quienes facilitaron los medios para ello” (139-140).

⁷³ “A esa función, asistieron el general Higinio Moringo, presidente de Uruguay, y el presidente mexicano Ávila Camacho, además del cuerpo diplomático y altos

funcionarios. Esta temporada, de 13 funciones, fue muy promocionada por medio de carteles en toda la ciudad y se difundió en la prensa, de tal manera que contaron con un público numeroso" (Tortajada 144).

⁷⁴ Para una lectura interesante sobre los intelectuales en el porfiriato y el positivismo, se recomienda el artículo de William D. Raat: "Los intelectuales, el positivismo y la cuestión indígena". Raat observa que de todos los científicos, Sierra era uno de los menos apegados al credo positivista; su pensamiento independiente subraya Raat, hizo que "no le permitiera aceptar completamente la mística del progreso de Díaz" (122).

⁷⁵ Sobre las consecuencias de la Revolución sobre el estado de la cultura entre 1910 y 1920, se recomienda consultar el libro de Manuel Gómez Morín, 1915.

⁷⁶ En la tradición del ballet clásico han dominado los hombres. Comenta Elizabeth Dempster: "George Balanchine has described the choreography process as an activity of the male mind ordering and transforming "raw nature" as incarnated in the bodies of women. In the ballet tradition, choreography, that is the writing of movement, is almost exclusively the province and privilege of men. The traditional ballet company structure, although foregrounding the female performer, continues to delimit her participation in the definition and extension of that form and perhaps, considering Daly's analysis, a situation of fuller participation is a logical impossibility. If dichotomized gender-imaging is fundamental in the ballet form, any major redefinition which redresses gender based inequalities would produce dances no longer recognizable as ballet" ("Let's see" 27).

⁷⁷ Esas figuras cambiaron con cada sexenio; pienso en particular en Hipólito Zybin (en 1931 con la Escuela de Plástica Dinámica, primera escuela oficial en la danza), en Carlos Mérida, (en 1932, primer director de la Escuela de Danza), en Francisco Domínguez (en 1935). En 1937 se nombró a Nellie Campobello directora de la Escuela. A pesar de haber sido la danza un trabajo colectivo, las rivalidades fueron formidables.

⁷⁸ El argumento del ballet es el siguiente: "Muchas jóvenes se reúnen en el lugar, para rogar al dios del Amor. Llega primero la flor dorada de las jóvenes: va en pos de altas ilusiones y lo llena todo con la expansión de su alegría. Luego, en busca de consuelo y amor, aparece la dulce doncella melancólica; todas festejan su llegada y le ofrendan sus mejores ritmos y danzas. De pronto invade el ambiente una sensación de intranquilidad. Una música remota les llega a los oídos: música que acompañó siempre a la doncella que sufre de amor. Viene a decir adiós y a entregar a la elegida el pañuelo dorado, sobre cuyas finas hebras vertió ella lágrimas de esperanza. Ahora, desvanecidas aquellas esperanzas, el mundo le

ofrece tan sólo para el resto de sus días, horizontes cerrados a la ilusión". Programa de mano del Ballet de la Ciudad de México. Temporada de 1947.

⁷⁹ Observa Luis González: "Nuestro problema indígena, según creían los hombres del cardenismo, no está en conservar indio al indio, ni en indigenizar a México, sino en mexicanizar al indio. Respetando su sangre, captando su emoción, su cariño a la tierra y su inquebrantable tenacidad se habrá enraizado más su sentimiento nacional y enriquecido con virtudes morales que fortalecerán su espíritu patrio, afirmando la personalidad de México" (Historia 15.120).

⁸⁰ El principal exponente de esa teoría fue el antropólogo Manuel Gamio. Ver su libro Forjando.

⁸¹ Dentro de la línea nacionalista e indigenista propugnada por el cardenismo, se dio toda una serie de eventos dancísticos oficiales bajo el nombre de Danzas Mexicanas Auténticas de las diversas regiones de México. La presencia de la señora Amalia Solórzano de Cárdenas, esposa del presidente, dio carácter oficial y legitimidad cultural a estos eventos (Tortajada 106). Nellie y Gloria Campobello fueron creadoras de numerosas danzas folklóricas. De manera indirecta se les debe la creación del Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Desde finales de los años treinta, cuando Nellie fue nombrada directora, se inspiró en los ritmos populares e indígenas para la creación del ballet mexicano, utilizando al efecto el material que proporcionen las Misiones Culturales de la Secretaría, "clasificado y organizado, debidamente por las Academias de Investigación, para realizar así un verdadero trabajo de laboratorios de los ritmos plásticos mexicanos" (citad. en Matthews 137). Las hermanas Campobello, subraya Irene Matthews, dieron a los temas nacionales un "estatus estético" (138). Desde 1934, Gloria hará coreografías basadas en leyendas y rituales del Sur. Nellie se inspira al crear Bailes istmeños y el papel de la Muerte en La virgen y las fieras. Las hermanas buscarán dar un estatus estético a su danza al reconciliar pasos autóctonos y danza clásica. Entre las más conocidas figuran Cinco pasos de danza (1932), La danza de los malinches, Bailes istmeños, La virgen y las fieras (1934), El coconito (1936), Ballet tarahumara (1937), Danza de los concheros, Ritmos indígenas de México (1938).

⁸² Como el resto de su generación llamada en participar en el nacionalismo cultural de México, Nellie Campobello se valió de su propia expresividad, de sus raíces y de sus lazos con la comunidad mexicana, tarahumara, comanche ... las filiaciones, extensas, y por entonces recomendadas. Eran lazos que se querían "auténticos", "puros". Su pureza recaía en sus mejores representantes; en una entrevista con Emmanuel Carballo, Nellie evocó esa autenticidad: "Soy tan auténtica, tan verdadera que cuando hablo, la gente dice que cuento mentiras. No puede creer que alguien diga sin inmutarse, que dos y dos son cuatro" (Diecinueve 328).

⁸³ Para una visión entretenedora de los cambios intervenidos en la cultura en los sexenios respectivos de Lázaro Cardenas y de Manuel Ávila Camacho, vistos por los ojos de uno de los Contemporáneos, se recomienda consultar los libros de Novo sobre aquellos periodos presidenciales.

⁸⁴ En 1922, José Vasconcelos invitó a la renombrada poeta chilena Gabriela Mistral a trabajar con él en la reconstrucción. Entre otros Mistral recopiló varios textos literarios destinados "a las mujeres de América", dedicados al "cultivo de la gracia" en la mujer y a la creación de "una literatura del hogar" fundada sobre "el amor patrio". Cierta espíritu de Lecturas para mujeres (1923), se halla en Las manos de mamá como por ejemplo la emoción del paisaje nativo, "cuya visión afable o recia, ha ido cuajando" en el alma de la mujer "la suavidad o la fortaleza". Es también "biografía heroica" a través del elogio de "sus gentes" con "filial ternura". Más que todo la intención buscó ser "moral" para estimular ante todo lo "bello" y lo "ameno" y hacer de la mexicana una "ciudadana pura y vigorosa en la cual la cultura se hiciera "militante" y "servicio" a la patria, (Lecturas 13-18).

⁸⁵ Acerca de su misión exigente en la danza, escribió Nellie Campobello: "Otra ciudad, otras gentes, otras sonrisas, todo como el punto rojo de los trajes en el ocre de la tierra, todo girando igual; y el sol continuaba también abriéndonos su luz. Aunque yo me preguntaba: ¿Por qué andamos aquí? ¿Por qué tengo que bailar en estos estadios enormes, en este suelo ardoroso que remueve la tierra, que sofoca mi aliento? ¿Y por qué marcan el campo con línea de cal viva? Esta cal espantosa que se nos mete en la respiración? Era la Patria; ella lo quería así. Los hombres que tenían la ley ordenaban que fuéramos por todos los estadios, que respiráramos la tierra y la cal. Ellos decían que el Señor Presidente pedía que los más jóvenes regaláramos nuestro aliento fresco y sano. ¿Sería cierto? ¡Quién lo sabía! Pero seguíamos, nos acompañó nuestra sonrisa, y seguramente una esperanza: la esperanza del joven que obedece al que tiene la ley, al más viejo, al que dice tener la razón [...] Sigán, sigán nada detiene a los que mandan. El telégrafo lo repetía, lo afirmaban las notas de las orquestas, las bandas de música, y siempre lo mismo: órdenes, obedecer, misión del mexicano joven, sencillo, insignificante, del que no siendo satélite, obedece porque no sabe, porque desconoce la técnica que se usa para explotarlo en su ignorancia, la ignorancia que deberían tomar en cuenta los que desbaratan el impulso de los jóvenes, y ello sin encontrar la forma que establezca un entendimiento justo y utilice mejor el conocimiento y esfuerzo de quienes dan algo más que lo común, algo más de lo que dice el expediente" (Mis libros 31).

⁸⁶ Publicado en 1957, reúne los tres poemas más largos de toda su producción poética "Ella", "Río florido" y "Estadios". Fueron incluidos en la colección de poemas de Abra en la roca, publicada en 1960 en una recopilación final de toda la obra narrativa y poética de Nellie Campobello bajo el título de Mis libros. Esto incluye también el prólogo importante a la obra. La poesía autobiográfica, escrita

en versos libres de Tres poemas recuerda a la madre ("Ella"), a la tierra natal ("Río florido") y a la danza ("Estadios").

⁸⁷ Acerca de su papel en la Secretaría de Educación en la danza y de su relación conflictiva con el gobierno de la Revolución, dijo Nellie Campobello: "El gobierno de la Revolución nos necesitaba. Por supuesto, yo podría decir que también había necesitado a nuestros padres y demás parientes, que murieron en la lucha, y podría decir que necesitó nuestro patrimonio, y que por necesidad nos quitó también nuestra escuela, y que también ha necesitado la tierra donde están enterrado nuestros héroes; pero no lo digo porque no soy capaz de hacerlo" (Mis libros 28).

⁸⁸ Varias mujeres, hoy pasadas al olvido, escribieron sobre la Revolución durante estos años. Vale la pena mencionar los nombres de algunas, en particular a Rosa de Castaño (Transición, Botas, 1939), Consuelo Delgado (Yo también Adelita, Ediciones del Grupo en Marcha, 1937) y María Luisa Ocampo (Bajo el fuego, Bota, 1947). Sus nombres y obras aparecen en la bibliografía de John Rutherford sobre la Novela de la Revolución.

⁸⁹ En una nota necrológica sobre Azuela, Víctor O. Moya notó: "[...] en Los de abajo estaba reflejada con notable exactitud toda la vida del mexicano con sus personajes vivos [...]. Los patriarcas, rancheros y peones que había conocido, revivían en las páginas del libro y, por primera vez, se realizó el milagro de fundir la vida real con la literatura" (Citad. en Dessau 267).

⁹⁰ El descubrimiento de Los de abajo coincidió con la polémica literaria sobre "el afeminamiento en la literatura" de 1925 a raíz de la cual el gobierno pidió de la literatura nacional una visión "dura y dramática". Cito a continuación parte de un artículo directamente vinculado a la polémica con la firma de José Corral Rigán (Carlo Noriega Hope), publicado en El Universal Ilustrado el 20 de septiembre de 1924. Su título: "La influencia de la Revolución en nuestra literatura". Su autor declaró que "La revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución". A raíz de esto aparecieron varios artículos en los cuales "afeminados" y "viriles" polemizaron alrededor del valor de la literatura. La fama de Los de abajo es una consecuencia directa de este debate, aunque su exaltación respondió más al deseo de conocerla como a la urgencia de una política de unidad, un poco como Nellie Campobello de manera indirecta se beneficiaría de una querrela de la cual también estaba excluida. Esta situación como veremos volvería a pasar con la publicación de Cartucho en 1931.

⁹¹ De la infancia de Nellie Campobello se sabe muy poco. El historiador Jesús Vargas de Chihuahua pudo sin embargo algunos datos importantes sobre el pasado misterioso de la escritora. Revela que Nellie Campobello fue hija natural

de Rafaela Luna y de Felipe de Jesús Moya quien pronto desertó a la futura madre. De otros encuentros nacieron varios hijos también identificados por el historiador. Luego revela que el episodio en Las manos de mamá referido a la muerte de un hijo de "mamá" no era sino de Nellie misma: "Un niño grandote, el único hijo que tuvo Nellie y al cual presentó como su hermano menor. Un ángel hermoso que se enferma de pulmonía y muere irremediablemente a los dos años de edad. Un niño que era todo el amor de Rafaela Luna, y que dejó en el corazón de Nellie un hueco que nunca pudo llenar". Sigue: "José Raúl nació un primero de Febrero del año de 1919, cuando Nellie apenas había cumplido los dieciocho. Quedó registrado como José Raúl Moya en la ciudad de Chihuahua, hijo natural de Francisca Luna; no se registró el nombre del padre. Este niño trajo felicidad por dos años y amargura para toda la vida. Murió de bronconeumonía el 12 de Mayo de 1921. Un año después, el 16 de septiembre, moría Rafaela Luna a los 43 años" ("Nellie Campobello 1-23).

⁹² En 1930, dominaban dos grupos literarios en México, los Contemporáneos y los estridentistas. Los primeros, al margen con la realidad mexicana, prefirieron en la narrativa la sucesión de estados de ánimo, los segundos persiguieron el cambio a ultranza. De manera paralela la Novela de la Revolución fue oficialmente decretada en 1924 cuando Puig Casauranc, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, prometió la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se viera reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma. Una obra literaria, subraya Carlos Monsiváis, "que describiera el sufrimiento y se enfrentara a los paisajes idílicos y se dedicara a hacerle comprender a sus lectores la gravedad de la situación" ("Notas" 374). Veremos que el Cartucho de 1931, no pertenece a ninguna de las tradiciones citadas y menos a la visión monolítica y oficial sobre la Revolución. Fuera de Rafael F. Muñoz, un chihuahuense admirador de Villa y escritor de ¡Vámonos con Pachó Villa! (1931) y de Se llevaron el cañón para Bachimba (1931), la visión de Nellie Campobello sobre la Revolución no fue ni dura ni severa. Bien al contrario.

⁹³ Reproduzco a continuación toda la cita con la cual Martha Robles ponderó las diferencias de estilo entre Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello: "La de él, prosa depurada, lenguaje preciso y equilibrado, con frecuencia, entre el fondo y la forma. Si en Martín Luis es notorio el dominio del oficio, en Nellie está la emoción de transmitir imágenes sin reparar en la calidad estética, el orden estructural o la precisión sintáctica. En Cartucho y Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa predominan cacofonías, verbos mal empleados, adjetivos y repeticiones. La pasión se antepuso a la paciencia al menospreciar el trabajo artesano: corrección, lectura en voz alta y la sana tarea de eliminar párrafos o páginas" (La sombra 1.169).

primera y se transforma en motivo obsesivo en la segunda, motivo que en ambos casos alimenta la ficción.

¹⁰⁰ Utilicé la segunda edición de Yo por ya no existir la primera. Por lo tanto no se puede determinar precisamente los poemas que comprendieron el Yo original. Los cuatro poemas que aparecen en la Antología de poesía latinoamericana contemporánea de Dudley Pitts en 1942 serían de la primera edición.

¹⁰¹ Comenta Nellie Campobello acerca de de las primeras reacciones al publicarse su primer libro de poemas: "Las pocas personas que lo supieron, ya no vieron en mí a la jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet; muy seguramente, y en voz baja, se dijeron: "Pretende escribir, quiere ser literata" (Mis libros 15).

¹⁰² Reproduzco abajo las impresiones provocadas por la publicación de Yo recogidas por el amigo cubano de Nellie Campobello, Antonio Fernández de Castro en su libro Barraca en feria: "Ese pequeño libro no ha circulado. Los "profesionales" de la literatura lo ignoran. Los pocos que lo tuvieron en sus manos, han preferido desconocerlo, de "puritito medio". Y si Walt Whitman exigía para su libro que el lector, al conocerlo, lo tratara como a un hombre, -- porque encerraba todo el espíritu de alguien merecedor de esa designación--, se puede afirmar y proclamar que ese libro de la poetisa mexicana, no es sólo un libro más. No. Es todo una mujer joven, inteligente, extraordinaria. Y los críticos "librescos" y los poetas y poetisas que no son más que autores de libros, se asustan generalmente ante la vida. Ante las mujeres jóvenes y fuertes como la autora de ese pequeño gran libro: Yo, Francisca. Por eso se explica que lo hayan ignorado y continúen ignorándolo. Cualquiera de los poemas de Francisca, valen a mi juicio tanto o más que los escritos por cualquier poetisa o "poetiso" de su tierra, sobre todo los firmados por autores más o menos "contemporáneos" de la joven poeta. (1) Con esa nota, Fernández de Castro agregó: "Quise referirme a algunos poetas "gidistas" del país hermano" (Barraca 94).

¹⁰³ En su prólogo de 1960, Nellie Campobello describe su estación en Cuba y a los artistas e intelectuales allí encontrados o entrevistados. Estos incluyeron al poeta afroamericano, Langston Hughes, éste tradujo al inglés algunos de los poemas de ¡Yo! y algunas estampas de Cartucho hoy desaparecidas luego recogidos por Dudley Pitts en su Anthology of Contemporary Latin American Poetry (1942) y al poeta Federico García Lorca. Para una descripción interesante del ambiente habanero en esa época se recomienda el libro de Luis Cardoza y Aragón que también tiene un capítulo sobre Federico García Lorca en Cuba, El río.

¹⁰⁴ Eric Hobsbawm señala la importancia de un movimiento de emancipación nacional asimilado a un discurso izquierdista y antiimperialista en la década de los treinta. Para los países del "tercer mundo" en busca de respuestas en su lucha contra el imperialismo y los militarismos, la Unión Soviética, como país asiático, y

por lo tanto no europeo, constituía una de esas respuestas. Señala Hobsbawm que "since Lenin's discovery that the liberation of oppressed colonial peoples was an important potential asset for world revolution, communist revolutionaries did what they could for colonial liberation struggles, which in any case appealed to them on the grounds that anything that metropolitan imperialists abhorred, must be welcome to the workers" (*Nations* 148). Ya hemos visto a través del ballet masivo cómo la fusión entre una ideología nacionalista y los movimientos de masas durante el periodo cardenista era percibida en términos ideológicos y políticos, es decir "socialista".

¹⁰⁵ Esa evolución de la Revolución se precisó cada vez más durante los años del Maximato: "La sucesión de Calles pareció abrir para la revolución una trayectoria política cercana a la del Porfiriato: en 1928 el principio de no-reelección era derogado para hacer posible la de Obregón. El asesinato de éste iba a imponerle un rumbo distinto; para afrontar la crisis gravísima que él desencadenaba en la dirigencia revolucionaria Calles emprendió la despersonalización del orden político mediante la creación del Partido Nacional Revolucionario, que al englobar a todas las fuerzas políticas identificadas con el nuevo orden integraba en él a los caudillos militares y regionales a quienes esas fuerzas respondían, que a su vez reconocían en Calles, jefe máximo del partido unificado, al primero entre ellos, mientras la jefatura del estado era ocupada por figuras cada vez más desvaídas" (333-334).

¹⁰⁶ En 1924, por ejemplo, el ministro Puig Casauranc prometió la publicación y la ayuda a cualquier obra mexicana en la cual "la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea reemplazada por cualquier otra, dura y severa y con frecuencia sombría, pero siempre verdadera, tomada de la vida misma" (Monsiváis, "Notas" 374). En 1930, el periódico *El Nacional* organizó un concurso de novelas revolucionarias, al que fuera enviado más de sesenta manuscritos. A partir de allí empezó a surgir una literatura revolucionaria de tendencia proletaria. A este periodo pertenecen las novelas de Mancisidor, de Sarquís y de Ortiz Hernán. En ambos casos, tiene razón el escritor Jorge Aguilar Mora al notar que la "Novela de la Revolución Mexicana" había sido el producto de muchas mediaciones, oficiales, y de la intervención directa de la corriente culta" (*Una muerte* 48). Esa misma corriente culta incluiría a Nellie Campobello en la *Antología* de Castro Leal de 1960.

¹⁰⁷ En su libro *Barraca en feria* (1933) Fernández de Castro alentó a la poetisa seguir a los que sí le harían caso para unirse a la lucha común del proletariado con las frases siguientes: "Hermana, intégrate a nosotros y ya para siempre ¡trabajemos juntos! ¡Una sola es la meta!" (100).

¹⁰⁸ Desde 1922, el Estridentismo, comenta Luis Mario Schneider en su estudio sobre la polémica de 1924, 1925, "inició en México la renovación más drástica y

escandalosa que se observa a través de la literatura mexicana, hizo posible también, directa e indirectamente, la revisión de los valores estéticos generales" (*Ruptura* 159). A este propósito añade Monsiváis: "Su aspiración: fundir la vanguardia poética con la ideología radical, ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva permanentemente revolucionaria e iconoclasta" (370).

¹⁰⁹ Uno de los actos públicos más espectaculares con los cuales se dio a conocer la vanguardia en México, fue la propuesta del grupo "30-30" en 1928. El movimiento treintatreintista, en alusión a las carabinas zapatistas, se identificaba con el aspecto más radical de la revolución: la lucha campesina. Fue la respuesta de un grupo de intelectuales y de artistas, entre ellos Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Guillermo Ruiz, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez (éste dibujó la portada de *Cartucho* en 1931) y Fermín Revueltas, contra las críticas que amenazaban la existencia de las Escuelas al Aire Libre y de las cuales varios eran profesores. Su manifiesto evoca el estilo iconoclasta del estridentismo y su lucha contra "los académicos, los covachuelistas, los salteadores de puestos públicos, y en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectuales". El tercero de los manifiestos del "30-30", que reproduzco más abajo, revela cómo la vanguardia en México desde finales de los veinte, principios de los treinta, percibía la actividad artística desligada del compromiso social: "El academismo representa el criterio y el gusto de la burguesía, que deseosa de prolongar el momento de su apogeo se vale de la fuerza de sugestión y del dominio que entraña el hecho de orientar y controlar las emociones de la colectividad. Por eso tratar de convertir el arte en una actividad limitada y burocrática, con objeto de satisfacer sus instintos monopolizadores, y la gran masa del pueblo sólo recibe los desechos de ese simulacro mezquino, hipócrita y aburrido como todas las manifestaciones burguesas. La Academia es el estancamiento y la pedantería" (citad. en Reyes Palma, *Historia* 24).

¹¹⁰ En la primera parte de este trabajo, aludí a la importancia del movimiento estridentista en la cultura de la posrevolución. El movimiento de vanguardia tuvo más importancia entre los años 1919 y 1927. Partiendo de las posiciones del Futurismo de Marinetti, el grupo trató de dar testimonio en la poesía de la transformación que vive el país con la Revolución Mexicana por un lado y por otro el influjo de la vida contemporánea cuya manifestación más significativa es la sociedad industrial. En sus momentos más "trascendentes", y efímeros, el estridentismo tradujo un afán de renovación, pero con el tiempo se cargó de una intencionalidad política que desembocó principalmente en activa militancia social. Testigo de ello es la revista *Horizonte*, órgano del movimiento en su última etapa. Es importante recordar que el Estridentismo no fue exclusivamente un movimiento poético; también lo integraron plásticos, como Diego Rivera, Alva de la Canal, Jean Charlot y Leopoldo Méndez. Entre los miembros directivos del grupo sobresalen Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Arqueles Vela y Luis Quintanilla (Schneider, *La literatura* 2.10-11).

¹¹¹ Numerosas personalidades de la cultura integraban el grupo de los Contemporáneos; entre otros Salvador Novo, Xavier Villaurutia, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza. Sobre el grupo comenta Carlos Monsiváis: "Aunque no estrictamente un grupo en rigor, (de lo único que puede hablarse en la historia cultural es de tendencias), afinidades literarias, revistas hechas en común, influencias y aversiones compartidas, la misma intransigente actitud ante el arte, terminaron por asimilar, en una perspectiva histórica, a los escritores que se conocen como generación de Contemporáneos, cuyo trabajo generacional dura aproximadamente de 1920 a 1932 y que se llaman así en honor o en respuesta a la revista del mismo nombre (1928-1931)" ("Notas" 363). Ya hemos aludido a la cuestión de la polémica que opusieron los estridentistas a los Contemporáneos. La razón del encono de la vanguardia en contra de los Contemporáneos se halla en parte en la actitud social evasiva, rencorosa y escéptica asumida cabalmente por este grupo. Para Paz, el escepticismo de los Contemporáneos tenía también un origen social: "Era una reacción ante ciertas experiencias de la vida mexicana. Niños, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia. La generación anterior --Gómez Morín, Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Palacios Macedo, Cosío Villegas-- había podido hacerse ilusiones. Los poetas de Contemporáneos ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte" *Xavier* 22); fantasmas que no podían haber interesado mucho al lector de los treinta.

¹¹² A raíz de esta frase se halla una ruidosa polémica empezada en 1924 sobre la cuestión de si existe una literatura nacional. Este debate debía transformarse en constante en el ambiente polémico de los veinte y de los treinta, debate en el cual participaron todos, Nellie Campobello incluido. La discusión adquirió el tono falogocéntrico que presta un ideal que se manifestaba en la "virilidad", no el "afeminamiento". A partir de allí, observa Guillermo Sheridan, empezó a cultivarse la idea de que la Revolución había sido un asunto de machos y que si la literatura nacional se negaba a dar cuenta de ello esto se debía a que los escritores tenían una sexualidad dudosa" (256). La discusión marcó toda una época y provocó el abanderamiento de la cultura entre afeminados y viriles, revolucionarios y europeizantes.

¹¹³ La traducción es mía. Luce Irigaray discute allí y deconstruye el pensamiento freudiano según el cual el ideal narcisista para la mujer habría sido ser el hombre que hubiera querido volverse: "Le narcissisme, et son pacte avec l'idéal, serait tributaire de l'éminence phallique. Que la femme se doit d'assister. D'ou le fait qu'elle se choisira (comme) l'homme qu'elle aurait voulu être. Ce qui pour

l'essentiel, satisferait assez les intérêts de l'homme, qui ne sortirait pas idéalement de son genre" (129).

¹¹⁴ El mito del "héroe agachado, engendrado por Samuel Ramos en 1934 y luego puesto de moda por Octavio Paz en El laberinto de la soledad (1964), mito según el cual el mexicano padece un complejo de inferioridad y por eso huye de la realidad y busca refugio en la ficción, "es una proyección cultural de la imagen que se ha formado la intelectualidad del pueblo"; imagen, como veremos, que no puede ser más opuesta a la visión desmitificadora que nos ofrece Nellie Campobello en Cartucho.

¹¹⁵ Aparentemente Salvador Novo manifestó poco interés con todo lo que tenía que ver con la Revolución y sus hombres, Villa y Zapata en particular. Lamentó que la obra de escritores como Muñoz y Campobello hubieran concedido "la facultad del raciocino, la conciencia de clase, la posibilidad de la indignación y del amor ante determinadas circunstancias sociales" en quien se pensaba estaba desprovisto de ellos (Carballo, "Entrevista" 10).

¹¹⁶ Nellie Campobello establece también nexos importantes entre cuerpo e historia. La historia deja su marca en los hábitos y mediante los hábitos el pasado sobrevive en el presente perpetuándose.

¹¹⁷ La historia de las bellas artes establece los límites entre la obra y lo insignificante que lo rodea, la desfocalización se ubica fuera de las bellas artes y de sus métodos: "En un momento en que éste [el arte] se ha vuelto tan manifiestamente el objeto de un interés institucionalizado y se encuentra a su vez focalizado en tanto que tal por la cultura establecida, la desfocalización que se sigue ya no es "artística"; sin los métodos experimentados en el seno de las bellas artes ella se disemina fuera de ese marco. Pero la nueva amplitud de la atención que se solicita, que aunque sea difusa no es menos vigilante, esta ampliación de la conciencia, ahora desfocalizada y a la que se le exige encontrar sentido en cada información, en cada desplazamiento, en cada espera, sólo parece posible al precio de muchos artificios que reducen, por un momento, al mundo a las dimensiones de un escenario" (69-70).

¹¹⁸ Reproduzco a continuación la cita entera tomada de Capitalisme. A la diferencia de un discurso ocupado en mostrar grandes movimientos, la escritura de Nellie Campobello se ubica en el terreno de lo imperceptible y de lo anónimo. Al tratar de explicar esta diferencia que corresponde a las actitudes y a las posturas de cada uno pero también a "micromovimientos", Deleuze y Guattari acuden a la noción de desterritorialización: "[...] ils --es decir un diálogo, una conversación, un discurso-- se trouvent parcourus et entraînés para des micro-mouvements, des segmentations fines tout autrement distribuées, particules introuvables d'une matière anonyme, minuscules fêlures et postures qui ne passent plus par les

mêmes instances, même dans l'inconscient, lignes secrètes de désorientation ou de déterritorialisation: toute une subconversation dans la conversation, [...] c'est à dire une micropolitique de la conversation" (240-241).

¹¹⁹ Reproduzco la cita entera: "L'écrivain d'une expérience à l'extrême frontière de l'identité. Ces textes où la Loi n'est rien en dehors de la langue: langue enjouée donc loi bouleversée, violée, pluralisée, maintenue uniquement pour permettre un jeu poly-valent, poly-logique, qui conduit à l'embrasement de l'être jusqu'à sa trame-corps et musique, rythme ce que précisément La loi fait entrer en jeu lorsqu'un je (sujet) s'empare de cette loi" (5).

¹²⁰ Para una discusión sobre la estructura de la estampa en Cartucho y la influencia del corrido en la narrativa de Campobello ver el artículo de Dennis Parle, "Narrative" 201-11.

¹²¹ Pierre Boudieu analizó también el fenómeno en individuos menos preparados y por lo tanto obligados a adaptar su "capital lingüístico" a las demandas de mercados formales. Comenta: "The result is that their speech is often accompanied by tension and anxiety, and by a tendency to rectify or correct expressions so that they concur with dominant norms. This hyper-correction of petit-bourgeois speech is the sign of a class divided against itself, whose members are seeking at the cost of constant anxiety, to produce linguistic expressions which bear the mark of a habitus other than their own" (Language 21). Subrayado mío. Dicho fenómeno también hizo estragos en la prosa más circunvolucionada de Las manos de mamá.

¹²² Al ponderar los adelantos culturales entre un sexenio y otro, comenta Novo: "Después, durante el cardenismo, perduró quizá el tipo físico de la ferocidad ejemplificado por Luis I. Rodríguez, pero ya investido por un sólido afán de cultura desorientadora y oratoria: Kubli, Muñoz Cota, García Téllez. Ahora, por fin, las pistolas y la brusquedad han desaparecido entre las prendas de estos muchachos todos ellos profesionistas, inteligentes, de mejor y más ponderada cultura [...]" (536).

¹²³ Martín Luis Guzmán pertenece a toda una corriente de pensamiento acerca del carácter nacional mexicano y que arranca ya desde principios de siglo en varios intelectuales positivistas y liberales como Ezequiel Chávez, Manuel Gamio, Julio Guerrero, Andrés Molina Enriquez, Justo Sierra, y Carlos Trejo Lerdo de Tejada. Tienen particular importancia las obras siguientes: de Chávez, "Ensayo sobre los rasgos distintos de la sensibilidad como factor del carácter del mexicano" (1901), de Gamio, Forjando patria (1916), de Guerrero, La génesis del crimen en México (1901), de Guzmán, La querrela de México (1915) de Molina Enríquez, Los grandes problemas nacionales (1908), de Sierra, México, su evolución social (1900-1902) y de Lerdo de Tejada La Revolución y el nacionalismo 1916. Después de la reacción

antipositivista con Antonio Caso y José Vasconcelos (éste último con La raza cósmica, 1925) este pensamiento se repite y refina por boca del filósofo Samuel Ramos con El perfil del hombre y la cultura en México (1934) y todo un corpus filosófico y literario sobre "lo mexicano" en los años cincuenta. Incluyen a personalidades literarias y filosóficas como Octavio Paz, Leopoldo Zea, Jorge Carrión, José Gaos, Salvador Reyes Nevares y Emilio Uranga. Roger Bartra en su libro La jaula de la melancolía discute cómo estos autores alimentaron los grandes mitos acerca de "lo mexicano", mitología en la cual Bartra trata de penetrar y desconstruir.

¹²⁴ Para una reconstrucción del episodio en el cual Martín Luis Guzmán abandona a Villa, se recomienda leer el esclarecedor capítulo XIII del libro quinto: "Adversidades del bien", en Memorias del mismo autor.

¹²⁵ Transcribo a continuación la carta enviada por Guzmán a Villa en la cual el escritor expone las razones de su "retiro": "Señor general Villa: Ya estoy en territorios de los Estados Unidos, donde también se halla mi familia, y me siento inclinado a separarme de la lucha. Crea, mi general, que cuando nos despedimos en Aguascalientes no andaba yo en ánimo de engañarlo, sino que fue sincera mi promesa de volver, para seguir a su lado hasta consumarse el desarrollo de nuestro triunfo en bien del pueblo. Pero sucede que reflexiono ahora cómo son ya enemigos suyos todos los hombres de mi preferencia. Lucio Blanco es su enemigo, mi general, y José Isabel Robles, y Eulalio Gutiérrez, y Antonio I. Villareal; y ciertamente yo no quiero pelear en contra de ellos, de la misma forma que no consiento pelear contra usted. Cuando más, que esta nueva lucha no es ya la lucha por nuestra causa, habiéndose consumado el triunfo con la derrota de Victoriano Huerta, sino la lucha por lo que se nombran los poderes del gobierno. Quiero decirle, señor, que me voy a tierras donde mis actos no puedan parecerle hostiles, ni lo parezcan así a mis demás compañeros, y que al sacrificarme yo de este modo, no dudará usted del mucho ánimo de lealtad que me aparta de todos los bandos" (531-532). Subrayado mío.

¹²⁶ Cito aquí una nota preliminar interesante de Nellie Campobello que apareció en el prólogo a sus Apuntes en la cual se manifiesta claramente la circulación de informaciones entre los dos autores: "Conviene aclarar que habiendo nacido yo en tiempo de la revolución, no pude conocer al general don Francisco Villa y menos aún darme cuenta de su vida, Quien me habló de él por primera vez fue su viudad, la señora Austreberta Rentería de Villa. Ella me ha hecho conocerlo tanto en lo físico como en lo moral. Y me permitió leer el archivo de su difunto esposo, siendo allí donde me pude dar cuenta de las andanzas del guerrero. Durante una larga temporada asistí diariamente a la calle de Abraham González, 31 aquí en México, y pude hacer apuntes. Hazañas de guerra en todos sus aspectos; su vida de soldado. El distinguido y famoso escritor norteco señor Martín Luis Guzmán,

quien tiene parte del archivo, y fue villista, me ha dado datos importantísimos para estos apuntes" (Apuntes 9-10).

¹²⁷ Milan Kundera en su libro The book of laughter and forgetting describe el fenómeno de la fuga de la manera siguiente: "Before it becomes a political issue, the will to forget is an anthropological one: man has always harbored the desire to rewrite his own biography, to change the past, to wipe out tracks, both his own and others" (citad. en Marcus, "The Asylums" 133).

¹²⁸ Margot Glantz observa que la descripción de los protagonistas de La sombra del caudillo es "estatuaria": "dentro de los cánones del realismo ateniense, que permite una armonía exacta en el estatismo de sus personajes, haciendo que justo en el instante del reposo puedan notarse con mejor perfección los sabios ritmos del movimiento necesarios para competir en los juegos olímpicos y luego ser retratado para siempre en una estatua que inmortaliza. Los rasgos de Aguirre parecen contruidos por la regla de las tres unidades y además por un arquitecto, quizás Jesús Acevedo, miembro del Ateneo, quien aseguraba "que las humanidades tienen por objeto hacer amable cualquier presente. Fundarse en el examen de la antigüedad para comprender y aquilatar los perfiles del día, constituye [para Martín Luis Guzmán] actividad clásica por excelencia" (875). Subrayado mío.

¹²⁹ Palabras de Nellie Campobello tomada de un artículo suyo publicado en Tiempo, el 8 de marzo de 1946. Agregó: "[los bailarines] Necesitan de sus directores, técnico, artístico, musical y que éstos descansen en uno sólo y este uno sólo sea el que da vida y espíritu, en la forma más elevada, a la presencia de la danza en un escenario; [...] Ahora bien, el maestro lo tendrían en la persona de un Vincenzo Celli, el gran joven maestro que hoy está en Nueva York. Pero el director de temperamento latino, ¿dónde encontrarlo?" ("El ballet ruso" 34). Subrayado mío.

¹³⁰ Anónimo: "Creadora de arte y artistas", Tiempo, 12 de septiembre de 1955, 44-55.

¹³¹ Anónimo: "En "Los días de la Revolución" Tiempo, 13 de noviembre de 1942; 32. Subrayados míos.

¹³² Adalbert Dessau estudia el problema en su libro sobre la Novela de la Revolución Mexicana. Observa que la neutralización de la literatura revolucionaria, y la estabilización del Estado burgués privaron a los escritores revolucionarios de todo eco social, este círculo fue convirtiéndose, de un grupo activo, en una comunidad de "hombres con intereses iguales". Escritores como Gregorio López y Fuentes, Jorge Ferretis y Baltasar Dromundo, guardaron silencio a partir de los cuarentas. "Esta interrupción del desarrollo revolucionario fue

acompañada por una orientación radicalmente nueva en la literatura mexicana" (120).

¹³³ Los comentarios del escritor René Avilés Fabila acerca el problema son elocuentes. Sobre este tema se recomienda El escritor del mismo autor.

¹³⁴ Según el historiador François Xavier Guerra la sociedad mexicana se distingue por cierto tipo de vínculo que une el individuo a la familia y a la comunidad. Por lo tanto la sociedad no estaría formada por individuos autónomos sino por grupos de hombres y mujeres. El parentesco de sangre es el lazo más sólido, la familia actor inmortal. A pesar de la Revolución y de la muerte de la madre, la familia de Nellie se reconstituye en la Ciudad de México alrededor de la hija mayor quien hereda del antiguo poder de decisión de la madre y de su autoridad. Estos lazos refuerzan la coherencia de la tribu Campobello y se basa en estructuras tradicionales. En periodos turbulentos pueden tomar formas todavía más dramáticas. En Chihuahua y Durango donde el compadrazgo y los lazos familiares fueron particularmente fuertes "la venganza de la sangre" aclara mucho ciertas luchas. De eso se trata en Cartucho: en su lucha común contra el villismo, Nellie, la madre y el resto de la comunidad llegan a formar una coalición contra un principio de poder institucional, que busca instaurar Carranza en contra de esas estructuras tradicionales opuestas al poder central ("Vínculos" 128-145).

¹³⁵ Esto se vuelve transparente en la función que le hace desempeñar Vasconcelos-hijo a su madre, de cuya boca "brota el relato", investida en el texto autobiográfico de todas las virtudes necesarias para que se realice el destino del hijo y a través de él el de la nación (1.7).

¹³⁶ Una de las escenas más espeluznantes de las letras de la Revolución ocurre en una de las novelas de Muñoz, en ¡Vámonos con Pancho Villa! cuando, en una escena Villa llega a llevarse a Tiburcio, soldado villista. Pero Tiburcio tiene esposa e hija: Villa "Atrajo hacia sí la niña, pasándole sobre la cabecita su mano enorme. -Tienes Razón, Tiburcio Maya ... ¿Cómo podías abandonarlas? Pero me haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse y habrás de seguirme hoy mismo. Ya para que sepas que ellas no van a pasar hambres, ni van a sufrir por tu ausencia, ¡Mira! Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola y de dos disparos dejó tendidas, inmóviles y sangrientas, a la mujer y a la hija" (Muñoz, ¡Vámonos, La Novela 2.728).

¹³⁷ Roger Bartra en La jaula de la melancolía estudia cómo la Revolución contaminada por los mitos llegó a perder su significado real en el pensamiento de varios intelectuales y cómo éste pudo influir en la prosa: "Quedan todavía la violencia y la terrible amenaza de la revolución: es necesario exorcizarlas y transfigurarlas. Este es el punto de articulación en donde aparece otro rasgo típico del alma mexicana, destinado a confundir las huellas de su propio devenir

revolucionario. la Revolución pierde su significado real, lo que tiene sentido es el relajo. Aquí naufragan los sueños de grandeza. El relajo es ese gelatinoso aflojamiento de normas que permite una insubordinación limitada, que tolera un relajamiento dosificado de las reglas de comportamiento civil" (194). Subrayado mío). Tendremos ocasión de observar los efectos de ese "relajo gelatinoso" en Las manos de mamá, ya palpable a partir de la segunda versión de Cartucho.

¹³⁸ Fernando Bénitez resume la situación en los términos siguientes: "los campesinos seguían tan miserables como en 1910; los latifundios pertenecían a los antiguos y a los nuevos hacendados; los obreros sujetos a líderes venales, ganaban salarios de hambre; el petróleo, la minería y una parte considerable de la industria estaban en el poder de extranjeros" (Lázaro 233).

¹³⁹ Para la segunda edición de Cartucho me referí a la versión que aparece en la Antología de Antonio Castro Leal sobre la Novela de la Revolución Mexicana. Las citas corresponden a esta edición.

¹⁴⁰ Anónimo: Letras de México 16 de enero de 1938. Subrayado mío.

¹⁴¹ Michel de Certeau observó el carácter abstracto de toda doctrina que rehuye de una relación con la sociedad: "Est abstraite toute doctrine qui refoule son rapport à la société". Contrasta una historiografía romántica que artificializa la naturaleza, la civiliza, con otra que hace resaltar las diferencias, descubre lo heterogéneo y vuelve pertinentes las diferencias (L'opération).

¹⁴² La tesis de doctorado de Judith Richards ya consideró la obra narrativa de Nellie Campobello, (Las manos de mamá), desde la óptica del "bildungsroman". Observa: "The principal characteristic of the novelist's poetics in Las manos de mamá is the use of the bildungsroman for revising --or authenticating-- history by interrupting the traditional structural boundaries in narrative and in society that prevent the female subject from becoming a significant cultural and political voice. Breaking the narratological and semiotic restraints that colonize women, the narrator works to establish a new narrative community comprised of self-conscious, self-interrogating women. This revolutionary aesthetic removes, through the feminine optic, the traditional barriers between the center and the margins, the domestic and the national, the public and the private, the adult and the child, the writer and her society. In addition, the historical-cultural conversation it creates between mother and daughter alters, in the intimacy of the family space, the cultural sign of the feminine and its referent. In sum, women writing women changing history is a "revolting" event" (Revolting 162-163).

¹⁴³ Kemy Oyarzún hace referencia a la literatura escrita por mujeres en la primera mitad del siglo en la cual observa "un obsesivo entrampamiento de la mujer en la

histeria". Delmira Agustini, Alfonsina Storni, ciertos textos de Gabriela Mistral y de María Luisa Bombal apuntarían en esa dirección. ("Identidad" 183).

¹⁴⁴ El regreso de Rafael F. Muñoz, no difiere mucho del de Nacha o de Nellie. En su novela Se llevaron el cañón para Bachimba (1941), el protagonista, Álvaro Abasolo, aprendiz de revolucionario tal como se había soñado Muñoz durante la Revolución, después de "esa primera locura juvenil" y "feliz de verse convertido en hombre" (palabras de Castro Leal 686), decide regresar a la casa paterna: "¡Ah, qué alegría! Yo soy un hombre completo desde hace mucho tiempo. Yo sé luchar, yo sé resistir, yo sé perder. Yo tengo ya las enseñanzas de una vida y un propósito muy alto para el futuro. Vencido, solitario, extraviado, no me he rendido ni me rendiré. Adonde quiera que vaya, alto o bajo, tengo ya una finalidad que seguir, una lección que obedecer, un sentimiento íntimo que practicar" (2.856). He aquí el perfecto ejemplo de "Bildungsroman" que describe el desarrollo del niño hasta llegar a una madurez sin discordancia (parecida al contenido de Mamá en la segunda versión de Cartucho 968), y, como Nellie Campobello, a contrapelo de una visión posterior discordante con esa "felicidad hogareña".

¹⁴⁵ Roger Bartra anota que el relajo "tiene su origen en una actitud de autodefensa popular, que intenta desorganizar y embrollar los mecanismos de dominación y explotación. En este sentido es un fenómeno estrictamente paralelo al albur, la finta y la elusión que tiñen la jerga popular" (196). De la misma manera, el escritor Jorge Portilla observó en su libro sobre la Fenomenología del relajo que "el relajo sabotea la libertad", "embrolla" los canales de la acción (citad. en Bartra 195). El fenómeno ocurrió en varios autores al perder la revolución su significado real.

¹⁴⁶ "El relajo, observa Bartra, es, pues, la violencia y la revolución bajo su forma dócil y domesticada. Es, ciertamente, la revolución privada: una revolución que niega a las masas" (195).

¹⁴⁷ Todas las citas de Las manos de mamá corresponden a la edición de 1960 aparecida en la Antología de Antonio de Castro Leal.

¹⁴⁸ Tablada, José Juan: "México de día y de noche: Campobello y Las manos de mamá." El Excelsior 10 de noviembre de 1939. Subrayados míos.

¹⁴⁹ Abreu Gómez, Ermilo: "Nellie Campobello y Las manos de mamá." Letras de México 14 (1938): 3-5.

¹⁵⁰ El crítico, Manuel Pedro González calificó a Cartucho de "libro desconcertante, de ingrata lectura", más que una novela, "estampas macabras" y "caprichos goyescos dibujados por la mano de una niña". Tildó los cuadros de "macabros, sadísticos y masoquistas, repletos de minucias macabras, en su visión inerte y

sangrante de la muerte, en lo repugnante por sus excesos innecesarios” (Trayectoria 289-290).

Por su parte, Carlos González Peña vio en el personaje materno la manera de “filtrar” los hechos siniestros de la Revolución: “¿Qué figura, pues, más a tono para filtrar, a través de las luces siniestras de la tormenta y para contemplar la tormenta sin amilanarse?” (“La tragedia de unas manos.” El Universal 13 de julio de 1950).

¹⁵¹ Roger Bartra observa que el mito del edén subvertido es fuente inagotable para los creadores de mitos en México: “La definición actual de la nacionalidad le debe su estructura íntima a este mito. Por ello, es un lugar común pensar que los mexicanos resultantes del advenimiento de la historia son almas arcaicas cuya relación trágica con la modernidad las obliga a reproducir permanentemente su primitivismo” (36).

¹⁵² Curiosamente la misma preocupación aparece en Martín Luis Guzmán, en sus elogios de la obra de Nellie Campobello, su danza y su obra narrativa, notamos un deseo casi irrepresible de refutar toda posibilidad, o duda, acerca de una posible paternidad literaria. He aquí un ejemplo del manejo sutil de la palabra que busca destruir toda posibilidad de dependencia o sombra de herencia paterna entre Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán: “Intérprete de las danzas de México, las ha enriquecido desarrollando en ellas su propio mexicanismo” [...] “El lenguaje que habla Nellie Campobello le pertenece íntegramente. Las salidas de su ingenio no se parecen a las salidas de los demás.” [...] “En 1931, ya adulta en su emoción, desde entonces dueña de un estilo, el propio, el que su sentido estético había encontrado, Nellie Campobello volvió los ojos a sus recuerdos ... Las manos de mamá es un poema [...] con individualidad distinta de todas las otras [...]” (citad. en Mis libros 34-37).

¹⁵³ Sidonie Smith observa que “cuando la mujer decide dejar atrás un silencio cultural y emprender la autobiografía, decide entrar en la arena pública. Sin embargo, solo puede hablar con autoridad en tanto que cuente una historia que su audiencia lea. Si responde a las expectativas genéricas de significación en los relatos autobiográficos, dirigirá la mirada hacia una narrativa en la que resonarán las ficciones culturalmente privilegiadas de la identidad masculina. Dicha mirada caracteriza en especial a la autobiógrafa que, habiendo alcanzado una reputación pública, moldea su historia de acuerdo con los asuntos culturalmente atrayentes, con los ideales de caracterización y con las actitudes verbales asociadas con la identidad masculina o “humana”. Al elegir hacer eso, se compromete a cumplir un cierto tipo de contrato “patrilineal”. Al trazar o descubrir un patrón de estudios progresivos. la autobiógrafa sugiere que así se ha convertido en quien es: la infancia que la llevó hacia alguna vocación, la arena pública, sus éxitos y fracasos, su reflexión sobre dichos logros en años posteriores. Al hacerlo reproduce la ideología dominante de la identidad masculina, afirmando que el individuo, sin

importar cuán duramente se vea constreñido por su sociedad ni lo comprometido que se vea en la lucha puede reivindicar legítimamente una identidad autónoma que realiza plenamente su potencialidad única" (100).

¹⁵⁴ En esta óptica, Carlos Monsiváis observa que en la "búsqueda de respetabilidad" tal vez se encuentre "uno de los motivos de debilitamiento y la final extinción del género narrativo de la Novela de la Revolución". "Admitida y admirada en su calidad de epopeya, de leyenda culminante de un país, (que bien podía ser éste), la novelística de la Revolución mexicana cesó, en un momento dado, de relacionarse en una forma viva y directa con su público. La incitación épica, al cabo de la corrupción alemanista, estaba de más. La nación de héroes se transformó en la nación de diputados" ("Sexismo", Urrutia 123-124).

¹⁵⁵ Para una discusión interesante desde su aspecto legal sobre las relaciones entre géneros después de la Revolución se recomienda la tesis de Elsa Muñoz García La relación.

¹⁵⁶ El "habitus", según Bourdieu, es el conjunto de normas que lleva a los agentes a actuar y a reaccionar de distintas maneras. Las normas se adquieren a través de un proceso gradual de inculcación en el que las experiencias de la infancia o de la adolescencia fueron particularmente importantes para Nellie Campobello. Estas normas o "habitus" observa John Thompson en su introducción al libro de Bourdieu (Ce que parler veut dire) "are also structured in the sense that they unavoidably reflect the social conditions within which they were acquired. [...] As a durably installed set of dispositons, the "habitus" tends to generate practices and perceptions works and appreciations, which concur with the conditions of existence of which the "habitus" is itself the product" (Language 12-13)

¹⁵⁷ Por capital cultural se entienden los conocimientos, el dominio, las capacidades y otras adquisiciones culturales y por capital simbólico el prestigio acumulado, el reconocimiento en cierta área, en el caso de Nellie Campobello en las letras de la Revolución. Para una descripción de esas nociones se recomienda el libro de Pierre Bourdieu, Language.

¹⁵⁸ "In contrast to the overt violence of the usurer or the ruthless master, observa Bourdieu, it is "gentle, invisible, unrecognized, as such, chosen as much as undergone, that of trust, obligation, personal loyalty, hospitality, gifts, debts, piety, in a word, of all the virtues honoured by the ethic of honour" (Language 24).

Bibliografía

1. Obras de Nellie Campobello

- Campobello, Nellie. Yo, por Francisca. México: EDIAPSA, 1960.
- . Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México. Jalapa: Ediciones Integrales, 1931.
- . Las manos de mamá. México: Editorial Juventudes de Izquierda, 1937.
- . Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa. México: EDIAPSA, 1940.
- . Cartucho. 2a ed. México: EDIAPSA, 1940.
- . Las manos de mamá. Ilustraciones de José Clemente Orozco. México: Editorial Villa Ocampo, 1949.
- . Tres poemas. México: Cía. General de Ediciones, 1957.
- . Mis libros: Colección, ideas, vida y letras. México: Cía. General de Ediciones, 1960.
- . y Gloria Campobello. Ritmos indígenas de México. México: SEP, 1940.
- . "Francisco Villa-octavo aniversario de su muerte." Revista de Revistas 4 de julio 1931: 5.
- . "Bocetos de Nellie". El Universal Gráfico enero-diciembre de 1934.
- . "Martín Luis Guzmán, a propósito de El hombre y sus armas." Ruta 6 (1938): 5.
- . "Apuntes sobre la danza griega y la azteca." INBA, 3 septiembre de 1968.
- . "El "ballet russe." Tiempo 8 de marzo de 1946: 34.
- . "Celia Villa no es hija del guerrillero, dice la señorita Nelly Campobello." El Universal Gráfico sábado 14 de abril de 1934: 2.

---. "Los verdaderos hijos de Villa." El Universal Gráfico Miércoles 18 de abril de 1934: 5.

1.1. Bibliografía selecta de guiones y de obras coreográficas de Nellie Campobello

- "30-30". Escuela Indígena. 1931
- "Tierra". Escuela Indígena. 1931.
- "Venadito, ballet yaquí". Escuela indígena. 1931.
- "Bailes istmeños". Escuela de danza de la SEP. 1934.
- "Barricada". Escuela de Danza. 1935.
- "Clarín". Escuela de Danza. 1935.
- "Bandera". Escuela de Danza. 1937.
- "La siesta de un fauno". Escuela Nacional de Danza. 1941.
- "El espectro de la rosa". Escuela Nacional de Danza. 1941.
- "Variaciones de otoño". Escuela Nacional de Danza. 1941.
- "Ixtepec". Instituto de Bellas Artes. 1942.
- "Fuensanta". Ballet de la Ciudad de México. 1943.
- "Obertura republicana". Ballet de la Ciudad de México. 1943.
- "Vespertina". Ballet de la Ciudad de México. 1945.
- "Feria". Ballet de la Ciudad de México. 1945.
- "Umbral". Instituto de Bellas Artes. 1947.
- "Clase de Ballet". Instituto de Bellas Artes. 1968.

2. Bibliografía selecta sobre Nellie Campobello, danza y narrativa

"Nellie Campobello. Las manos de mamá." Letras de México 16 de enero de 1938: 23.

"Creadora de arte y artistas." Tiempo 12 de diciembre de 1955.

"Tres poemas." El Nacional 6 de febrero de 1958.

"Nellie Campobello, la poetisa que nació entre cañones y clarines." Última hora 16 de febrero de 1958.

"De entronque clásico." Tiempo 17 de octubre de 1960: 41-2.

Abreu Gómez, Ermilo. "Las manos de mamá de Nellie Campobello." Letras de México 14 (1938): 3-5.

Alegría, Fernando. Breve historia de la novela hispanoamericana. México: Studium, 1959.

Aulestia, Patricia. "Nellie Campobello". Cuadernos del Cid-Danza 15 (1987): 1-37.

de Beer, Gabriella. "Nellie Campobello, escritora de la revolución mexicana." Cuadernos americanos 223 (1979): 212-19.

---. "Nellie Campobello's Vision of the Mexican Revolution." The American Hispanist IV (1979): 34-5.

---. "La Revolución en la narrativa de Campobello, Castellanos y Poniatowska." Bellas Artes 165 (1981): 2-5.

Brushwood, John S. Mexico in its Novel. Austin: University of Texas, 1966.

Calleros, Mario. "Las mesas de plomo. Nellie Campobello." Ovaciones sup. núm 89 (1963): 2.

- Carballo, Emmanuel. "Nellie Campobello." México en la Cultura 486, sup. de Novedades 6 de julio de 1958: 1-2.
- . Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México: FCE, 1986.
- Cardona, Patricia. "Nellie Campobello: Lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica." La nueva cara del bailarín mexicano. Antología hemerográfica. México: INBA, 1990: 127-135.
- Castro Leal, Antonio, ed. Introducción. La Novela de la Revolución Mexicana. 2 tomos. México: Aguilar, 1960.
- D'Acosta, Helia. Veinte mujeres. México: Editores Asociados, 1971.
- Del Río, Carlos. "Nellie y Gloria Campobello, creadoras de danza." Revista de Revistas 12 de octubre de 1930.
- Domenchina, Juan José. "En torno a la Revolución que nos contaron y a la Novela de la Revolución Mexicana." Tiempo 18 de abril de 1959: 58.
- Fernández de Castro, José Antonio. Barraca en feria. La Habana: Jesús Montero, 1933.
- Fitts, Dudley, ed. Anthology of Contemporary Latin American Poetry. Norfolk: New Directions Book, 1942.
- González, Manuel Pedro. Trayectoria de la novela en México. México: Botas, 1951.
- González Peña, Carlos. "La tragedia de una manos." El Universal 13 de julio de 1950.
- Guzmán, Martín Luis. El hombre y sus armas. México: Botas, 1938.
- . "Nellie Campobello y Las manos de mamá". Disertación para los estudiantes de la Universidad de Ohio realizada el 27 de febrero de 1938. Partes incluidas en Mis libros.

- . "Nellie Campobello." Ruta 6 (1938): 4.
- Hernández Cata, Sara. "Las manos de mamá." Novedades 10 de mayo de 1950.
- Magaña Esquivel, Antonio. "Cinco novelistas de la Revolución." El Nacional sup. dominical, 5 de marzo de 1950: 1-8.
- de María y Campos, Armando. "Teatro Plástico revolucionario." Todo 3 de septiembre de 1935.
- Matthews, Irene. Nellie Campobello. La centaura del Norte. México: Cal y Arena, 1997.
- . "Daughtering in War: Two "Case Studies", from Mexico and Guatemala." Gendering War Talk. Eds. Miriam Cooke y Angela Woollacott. Princeton: Princeton UP, 1993. 148-173.
- Meyer, Doris. "Nellie Campobello's Las manos de mamá: A Rereading." Hispania 68 (1985): 747-52.
- . "Divided Against Herself: The Early Poetry of Nellie Campobello." Revista de estudios hispánicos 20 (1986): 51-3.
- . "The Dialogics of Testimony. Autobiography as Shared Experience in Nellie Campobello's Cartucho". Latin American Women's Writing. Eds. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies. Oxford: Women's Clarendon P, 1996. 47-63.
- Monterde, Francisco. "Las manos de mamá de Nellie Campobello." Letras de México 23 (1938): 4.
- Muñoz Orta, José. "Los libros de Nellie Campobello." Impacto 11 de noviembre de 1960: 63.
- Muncy, Michele. La escritora a través de su obra. Miami: Universal, 1990.
- Nájera, Indiana. "Nellie Campobello, mujer." El Universal Gráfico el 28 de noviembre de 1948.

- Nájera, Strickland, Valeska. La obra de Nellie Campobello. Tesis doctoral. U of Evanston, 1980.
- Noriega Hope, Carlos. "El ballet como un nuevo sentido educacional." El Universal Ilustrado 16 de junio de 1927.
- Orozco, José Clemente. "No es una improvisación el ballet organizado aquí, los estuvieron preparando 10 Años y es una "realidad indestructible." El Excelsior Miércoles 21 de marzo de 1945: 14.
- Parle, Dennis. "Narrative Style and Technique en Nellie Campobello's Cartucho." Kentucky Romance Quarterly 32 (1985): 201-11.
- Poniatowska, Elena. Introducción. Cartucho and My Mother's Hands. Traducción. Meyer Doris y Matthews Irene Austin. U of Texas P, 1988.
- , prólogo. Nellie Campobello. La centaura del Norte. Matthews Irene. México: Cal y Arena, 1997. 1-12.
- . "Nellie Campobello." El País 13 de mayo de 1997.
- Reed, Alma. "Mexico Honors Founders of The National Ballet." The News 14 de abril de 1963.
- Ribera, Octavio. "Estampas de la Revolución a través de Nellie Campobello." Magisterio diciembre de 1961: 40-41.
- Richards, Judith. C. Revolting Developments: Gender, Revolution, and the Bildungsroman in Contemporary Mexican Women's Fiction. Tesis Doctoral. U of Kansas, 1994.
- Robles, Martha. "Nellie Campobello." La sombra fugitiva: Escritoras en la cultura nacional. Tomo 1. México: Diana, 1989. 159-170.
- Rogers, Paul. Escritores contemporáneos de México. Cambridge: Mifflin Company, 1949.

- Rutherford, John. An Annotated Bibliography of the Novels of the Mexican Revolution of 1910-1917. Troy: The Whitston Publishing Company, 1972.
- Tablada, José Juan. "México de día y de noche: Campobello y Las manos de mamá." El Excelsior 10 de diciembre de 1939.
- Tomasina, Miguel. "Mis libros: Una grata sorpresa." El Universal 5 de noviembre de 1960.
- Uribe Echeverría, Juan. "La Novela de la Revolución Mexicana y la literatura hispanoamericana actual." Anales de la Universidad de Chile XCIII (1935): 61-5.
- Valle Heliodoro, Rafael. "Rincón de libros: Cartucho de Nellie Campobello." El Excelsior 6 de julio de 1932.
- Vargas, Jesús. "Nellie Campobello: Una flor para Francisco Villa." Fondo Nellie Campobello. México: Cenidi-Danza, Biblioteca del INBA.
- Zendejas, Adelina. "Nellie Campobello, escritora y danzarina." Revista Tesis 3 (1939): 5.

4. Bibliografía general sobre la danza

Brinson, Peter y Clément Crisp. The International Book of Ballet. New York: Stein and Day, 1971.

Covarrubias, Miguel. "La danza." México en el arte. INBA. 12 (1952): 103-115.

Dallal, Alberto. La danza en México. México: UNAM, 1986.

Daly, Ann. "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers." Drama Review 31.1 (1987): 8-22.

---. "Classical Ballet: A Discourse of Difference." Women and Performance 3 (1987-88): 57-66.

---. "Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze." Gender in Performance. Ed. Senelic Laurence. Hanover: UP of New England, 1997.

Dempster, Elizabeth. "Women Writing the Body: Let's See a Little How She Dance." Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance. Ed. Thomas Ellen. London: Routledge, 1995.

Derrida, Jacques, Christie V. McDonald. "Choreographies." Diacritics (1982): 62-73.

Desmond, Jane, ed. Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. Durham: Duke UP, 1997.

Duncan, Isadora. My Life. New York: Universal Publishers and Distributing Corp., 1966.

Foster, Susan Leigh. Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: U of California P, 1986.

---, ed. Choreographing History. Bloomington: Indiana UP, 1995.

---. Choreography and Narratives: Ballets's Staging of Story and Desire, Bloomington: Indiana UP, 1996.

- , ed. Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture and Power. New York: Routledge, 1996.
- Garafola, Lynn. "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet". Dance Research Journal 17-18 (Fall 1985/Spring 1986): 35-40.
- . Diaghilev's Ballet Russes. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Goellner, Ellen y Shea Murphy, eds. Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick: Rutgers UP, 1995.
- Goldberg, Marianne. "The Body as Discourse." Women and Performance Vol 3, no. 2. #6 (1987-88): 41-56.
- . "Ballerinas and Ball Passing." Women and Performance Vol 3, no 2. #6 (1987-88): 7-31.
- Hanna, Judith Lynne. Dance, Sex and Gender: Identity, Dominance, Defiance and Desire. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- . To Dance is Human: A Theory of Non Verbal Communication. Chicago: Chicago UP, 1987.
- Islas, Hilda. Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia. México: INBA, 1995.
- Kemp, Sandra. "But What if the Subject Began to Speak? The Aesthetics of Dance." Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics. Eds. Benjamin Andrew y Osborne Peter. London: Institute of Contemporary Arts, 1991.
- Langer, Susanne. Ten Philosophical lectures. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- Luna Arroyo, Antonio. Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna. México: Publicaciones de Danza Moderna, abril de 1959.
- Mendoza, Cristina. Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: La danza. México: INBA, 1990.

- Perucho, Arturo. "El surgimiento de la danza moderna en México." Textos de danza 1 (1980).
- Polhemus, Ted. "Dance, Gender and Culture". Thomas Helen, coord. Dance, Gender and Culture. New York: Saint Martins Press, 1993.
- Ramos Smith, Maya. Teatro musical y danza: En el México de la Belle Epoque (1867-1910). México: UNAM, 1995.
- . El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867). México: Alianza, 1991.
- Segura, Felipe. Gloria Campobello. La primera ballerina de México. México: INBA, 1991.
- Sevilla, Amparo. Danza, cultura y clases sociales. México: INBA, 1990.
- Sten, María. Pónete a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- Thomas, Helen. Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance. London: Routledge, 1995.
- Tibol, Raquel. Pasos de danza. México: UNAM, 1984.
- . "Pasos en la danza mexicana." Textos de danza 5 (1982): 47-48.
- Tortaja Quiroz, Margarita. Danza y poder. México: INBA, 1995.
- Vasconcelos, José. "Danza." Universidad. Revista mensual de Cultura Popular. año I, número 2, tomo 1, 1928.
- Waldeen. "La danza: Imagen de creación continua." Textos de danza 4 (1982).
- Wolff, Janet. "Reinstating Corporealities: Feminism and Body Politic." Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. Ed. Desmond Jane C. Durham: Duke UP, 1997.

5. Bibliografía general

- Abel, Elizabeth. Writing and Sexual Difference. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Abreu Gómez, Ermilo. "La tragedia de la literatura revolucionaria." El Nacional.
4 de septiembre de 1937.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. A la sombra de la Revolución Mexicana: Un ensayo de historia contemporánea de México, 1910-1989. México: Cal y Arena, 1989.
- . "Nociones presidenciales de cultura nacional: de Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz, 1920-1968." En torno a la cultura nacional. México: FCE, 1982. 93-131.
- . Saldos de la Revolución. Cultura y política de México, 1910-1980. México: Nueva Imagen, 1982.
- Aguilar Mora Jorge. Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana. México: Era, 1990.
- . "La despedida de Villa y la novela de la revolución mexicana." Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. Compilador. Sosnowski Saúl. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.
- . Prólogo. A sangre y a fuego con Pancho Villa. Vargas Arreola Juan Bautista. México: FCE, 1988.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.
- Anzaldúa, Gloria. Borderlands, la frontera, The New Mestiza. San Francisco: Spinster/Aunt Lute, 1987.
- Aragón Leyva, Agustín. "Crisis permanente de las letras mexicanas." Crisol 65 (1934): 300-4.
- Arendt, Hannah. Essai sur la révolution. Traducción. Michel Chrétien. Paris: Gallimard, 1990. 2 edición.

- Arriola, Enrique. La rebelión delahuertista. México: Martín Casillas, 1983.
- Arrom, Silvia Marina. "La mujer y la familia latinoamericanas." Historia Mexicana. Vol XLII, no 2, octubre-diciembre (1992): 379-405.
- Avilés Fabila, René. El escritor y sus problemas. México: FCE, 1975.
- Azuela, Mariano. Cien años de la novela mexicana. México: Botas, 1947.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957
- . Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.
- . "Le discours de l'histoire." Social Sciences Information (1967): 65-75.
- Bartra, Roger. La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del carácter mexicano. México: Grijalbo, 1987.
- Carballo, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XIX. México: Empresas Editoriales, 1965.
- de Beauvoir, Simone. Le deuxième sexe. Paris: Gallimard, 1976.
- de Beer, Gabriella. "El Ateneo y los ateneistas: Un examen retrospectivo." Revista Iberoamericana 54 (1989): 737-49.
- Benitez, José María. "Los escritores y la Revolución." Crisol 8 (1929): 109.
- Beverly, John. Against Literature. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative, and The Margins of The Modern Nation." Nation and Narration. London: Routledge, 1990. 290-322.
- Blanco, José Joaquín. Se llamaba José Vasconcelos: Una evocación crítica. México: FCE, 1977.
- Bourdieu, Pierre. "¿Y quién creó a los creadores?" Sociología y cultura. México: Grijalbo, 1990.

- . Language and Symbolic Power. Ed. Introducción. Thompson John B.
Traducción. Raymond Gino y Adamson Matthew. Cambridge: Harvard
UP, 1991.
- Brading, David. Los orígenes del nacionalismo mexicano. México: Era, 1980.
- Braudel, Fernand. Ecrits sur l'histoire. Paris: Flammarion, 1969.
- Brenner, Anita. Idols behind Altars. New York: Biblo and Tanner, 1929.
- Bryan, Susan E. "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato." Cultura, ideas
y mentalidades. Tomo 6. México: El Colegio de México, 1992. 179-218.
- Canclini, García Nestor. Culturas híbridas: Estrategías para entrar y salir de la
modernidad. México: Grijalbo, 1989.
- Cardoza y Aragón, Luis. El río: Novela de caballería. México: FCE, 1996.
- Castellanos, Rosario. Mujer que sabe latín. México: FCE, 1984.
- . Juicios sumarios: Ensayos sobre literatura mexicana. México: Biblioteca Joven,
1984.
- . Album de familia. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- Castro Klarén, Sara, Molloy Sylvia y Sarlo Beatriz, eds. Women Writing in Latin
America. An Anthology. Boulder: Westview Press, 1991.
- de Certeau, Michel. The Writing of History. New York: Columbia UP, 1988.
- Chanter, Tina. Ethics of Eros. Irigaray's Rewriting of the Philosophers. New York:
Routledge, 1995.
- Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the
Sociology of Gender. Berkeley: U of California P, 1978.
- Cixous, Hélène y Claude Clément. La jeune née. Paris: 10/18, 1975.
- Cockcroft, James D. Intellectual Precursors of the Mexican Revolution, 1900-1913.
Austin: U of Texas P, 1968.

- Córdova, Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana: La formación de un nuevo régimen. México: Era, 1973.
- . La política de masas del cardenismo. México: Era, 1976.
- Cuesta, Jorge. Ensayos críticos. México: UNAM, 1991.
- Culler, Jonathan. On Deconstruction. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- Dalcroze, Jacques-Emile. Le rythme, la musique et l'éducation. Paris: Librairie Fishbacher, 1920.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix. Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie. Paris: Minuit, 1980.
- Delgado González, Arturo. Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano. México: SepSetentas, 1975.
- Dessau, Aldabert. La Novela de la Revolución Mexicana. México: FCE, 1972.
- Díaz Arciniega, Víctor. Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925). México: FCE, 1989.
- Fell, Claude. Los años del águila (1920-1925): Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario. México: UNAM, 1989.
- Fisher, Lillian Estelle. "The Influence of the Present Mexican Revolution upon the Status of Mexican Women." Hispanic American Historical Review 22 (1942): 211-28.
- Ford, Caroline. "Which Nation? Language, Identity and Republican Politic in Post-Revolutionary France." History of European Ideas 17 (1993): 31-46.
- Foucault, Michel. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.
- . Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966.
- . Histoire de la sexualité. 3 tomos. Paris: Gallimard, 1984.
- . El uso de los placeres. México: Siglo XXI, 1983.

- Franco, Jean. The modern Culture of Latin America: Society and the artist.
London: Pall Mall Press, 1967.
- . Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. New York: Columbia
UP, 1989.
- Fremont, Herrera. Los corridos de la Revolución. México: Biblioteca
Enciclopédica Popular, 1946.
- Galard, Jean. La Beauté du geste: Pour une esthétique des conduites. Paris:
Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1984.
- Gamio, Manuel. Forjando patria. México: Porrúa, 1992.
- Garrido, Felipe. "¿Revolución en las letras?." Revista Iberoamericana 54 (1989):
841-45.
- Garro, Elena. Los recuerdos del porvenir. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar Susan. The Mad Woman in the Attic: The Woman
Writer and the XIX Literary Imagination. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gilly, Adolfo. La revolución interrumpida. México: Ediciones el Caballito, 1974.
- Glantz, Margo. "La Novela de la Revolución Mexicana y La sombra del caudillo."
Revista Iberoamericana 54 (1989): 870-78.
- González, Luis. "Los días del presidente Cárdenas." Historia de la Revolución
Mexicana: 1934-1940. Tomo 15. México: El Colegio de México, 1981.
- . Nueva invitación a la microhistoria. México: SEP, 1982.
- González Navarro, Moisés. "La ideología de la Revolución Mexicana." Historia
Mexicana 10 (1961): 628-36.
- Guerra, Francois-Xavier. México: del antiguo régimen a la revolución. México:
FCE, 1988.
- Gutiérrez Cruz, Carlos. "Arte y artificio." Dm 12 de junio de 1925.
- Guzmán, Martín Luis. Obras Completas. 2 tomos. México: FCE, 1961.

- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Henriquez Ureña, Pedro. "La Revolución y la Cultura en México." Revista de Revista Marzo de 15 de 1925: 34-35.
- Herrera, Celia. Pancho Villa ante la historia. México: Costa Amic Editores, 1989.
- Hobsbawm, Eric. Bandits. New York: Delacorte, 1969.
- . The Age of Extremes: A History of the World. 1914-1991. New York: Pantheon Books, 1994.
- . Nations and Nationalism since 1780. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Irigaray, Luce. Le corps à corps avec la mère. Ottawa: Pleine lune, 1981.
- . Sexs and Genealogies. New York: Columbia UP, 1993.
- . Spéculum de l'autre femme. Paris: Minuit, 1974.
- Jardine, Alice. Gynesis, Configuration of Woman and Modernity. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jiménez Rueda, Julio. Antología de la prosa en México. México: Botas, 1938.
- Jones, Rosalind Ann. "Writing the Body: Towards an Understanding of L'écriture féminine." Feminist Studies 7 (1981): 249-63.
- Jost, François. "La tradition du "Bildungsroman." Comparative Literature Vol XXI, 2 (Spring 1969): 97-115.
- Kaplan, Caren. "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse." Cultural Critique 4-6 (1986-87): 187-197.
- Katz, Friedrich. "Pancho Villa." Essays on the Mexican Revolution. Austin: U of Texas P, 1979. 26-45.

- . La guerra secreta en México. 2 tomos. México: Era, 1982.
- Keegan, Gardiner Judith. "On Female Identity." Critical Inquiry 8 (1981): 347-61.
- Knight, Alan. The Mexican Revolution. 2 tomos. Cambridge: Boston UP, 1986.
- Krauze, Enrique. Francisco Villa: Entre el ángel y el fierro. México: FCE, 1987.
- . Caudillos culturales de la revolución mexicana. México: Siglo XXI, 1976.
- . "El caudillo Vasconcelos." José Vasconcelos de su vida y su obra. Coords. Matute Alvaro y Denis Martha. México: Siglo XXI, 1984.
- . Textos heréticos. México: Grijalbo, 1992.
- , comp. Daniel Cosío Villegas: El historiador liberal. México: FCE, 1984.
- Kristeva, Julia. "Hérétique de l'amour." Tel Quel 69-74 (hiver 1976): 30-49.
- . "Un nouveau type d'intellectuel: Le dissident." Tel Quel 69-74 (hiver 1977): 3-8.
- . About Chinese Women. London, Boyars, 1977.
- Koppelman, Susan. "Between mothers and Daughters. Stories Across a Generation: The Personal is Political in Life and in Literature." Women's Studies International Forum 16 (1993): 47-56.
- Lafaye, Jacques. La formation de la conscience nationale au Mexique. Paris: Gallimard, 1974.
- de Lauretis, Teresa. Tecnologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Leal, Luis. "Female Archetypes in Mexican Literature." Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols. Ed. Miller Beth. Berkeley: U of California P, 1983. 227-43.
- Le Goff, Jacques. History and Memory. New York: Columbia U P, 1992.
- y Pierre Nora, eds. Faire de l'histoire. 3 tomos. Paris: Gallimard, 1974.

- Lerner, Victoria. La educación socialista. La Historia de la Revolución Mexicana.
Tomo 17. México: El Colegio de México, 1979.
- Luzuriaga, Guillermo. "Dejemos nuestra torre de marfil para ir a la tierra baja."
El Libro y el Pueblo 4 (1925): 94.
- Llorente Murphy, Silvia. "La revolución mexicana en la novela." Revista
Iberoamericana 54 (1989): 847-857.
- Macías, Anna. Against All Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940.
Westport: Greenwood P, 1982.
- . "Women in the Mexican Revolution, 1910-20." Americas XXXVII (1980): 53-
82.
- Malvido, Adriana. Nahui Olin: La mujer del sol. México: Diana, 1993.
- de Man, Paul. "Autobiography as Defacement." Modern Language Notes
94 (1979): 919-930.
- Maíz, Magdalena. "Between Lines: Constructing the Political Self."
Auto/Biography Studies 3.4 (1988): 23-36.
- Marcus, Jane. "The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness - Is there a
Feminist Fetishism?" The New Feminist Criticism. Essays on Women,
literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.
- Martínez, José Luis. Literatura mexicana, siglo XX. 1910-1949. 2 tomos. México:
Antigua librería Robredo, 1949.
- Martínez Laval, Arnulfo. "La verdadera novela revolucionaria." Crisol
38 (1932): 111-115.
- Masiello, Francine. Between Civilization and Barbary: Women, Nation and
Literary Culture in Modern Argentina. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- Medina, Luis. Civilismo y modernización del autoritarismo. Historia de la
Revolución Mexicana. Tomo. 20. México: El Colegio de México, 1979.

- Meyer, Jean. Estado y sociedad con Calles. Historia de la Revolución Mexicana.
Tomo 11. México: El Colegio de México, 1977.
- . La cristiada. 2 tomos. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Meyer, Lorenzo. Inicios de la Institución. Historia de la Revolución mexicana,
Tomo 12. México: El Colegio de México, 1978.
- Miller, Beth K. Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols. Berkeley:
U of California P, 1983.
- Mistral, Gabriela. Lecturas para mujeres. México: Porrúa, 1976. Quinta edición.
- Molloy, Sylvia. At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America.
Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Monsiváis, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Historia
General de México. Tomo 4. México: El Colegio de México, 1976.
- . "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas: Notas sobre la
historia del término "cultura nacional" en México." En torno a la cultura
nacional. México: FCE, 1982. 161-219.
- . "No con un sollozo, sino entre disparos: Notas sobre cultura mexicana 1910-
1968." Revista Iberoamericana 54 (1989): 715-35.
- Muñoz García, Elsa. La relación entre los géneros: Un motivo de estado. Los
años veinte en México. Tesis de Maestría. México: UNAM, 1994.
- . Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico
conceptual." Identidad y nacionalismos: Una propuesta interdisciplinaria.
Coord. Granillo Vásquez, Lilia. México: Gernika, 1993. 14-27.
- Negrín, Edith. "El Ateneo de la Juventud y los hombres que dispersó la
Revolución." Texto Crítico 10:28 (1984): 67-81.
- Novo, Salvador. La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro
Cárdenas. México: Memorias Mexicanas, 1994.

- . La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho.
 Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: Memorias Mexicanas, 1994.
- . La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán. México: Memorias Mexicanas, 1994.
- Ocampo, Silvia. La crítica de la novela mexicana contemporánea. México: FCE; 1981.
- O'Malley, Ilene V. The Myth of the Revolution: Hero Cults and The Institutionalization of The Mexican State, 1920-1940. New York: Greenwood P, 1986.
- Orozco, José Clemente. Autobiografía. México: Era, 1985.
- Ortega, Julioz. "La literatura mexicana y la experiencia comunitaria." Revista Iberoamericana 54 (1989): 605-11.
- Pacheco, José Emilio. A vuelta de correo. México: UNAM, 1987.
- . "La idea de cultura nacional." En torno a la cultura nacional. México: FCE, 1982.
- Palacios, Guillermo. "Calles y la idea oficial de Revolución." Historia Mexicana 3 (1987): 261-278.
- Panabière, Louis. "Les intellectuels et l'état au Mexique (1930-1940). Le cas de dissidence des contemporáneos." Intellectuels et état au Mexique au XX siècle. Toulouse: GRAL, 1978. 77-112.
- Patterson, Yolanda A. "Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood." Yale French Studies 72 (1986): 87-105.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: FCE, 1966.
- . Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. México: FCE, 1986.
- . Xavier Villaurrutia en persona y en su obra. México: FCE, 1978.

- Poniatowska, Elena. Bailes y balas. Ciudad de México, 1921-1931. México: Archivo de la Nación, 1992.
- Portilla, Jorge. Fenomenología del relajó. México: FCE, 1986.
- Puente, Ramón y Rafael F. Muñoz. Pancho Villa, rayo y azote. La azarosa vida del centauro del Norte. México: Populibros, 1955.
- Raat, William D. Revoltosos: Mexico's Rebels in the United States, 1903-1923, Texas UP, 1981.
- . "los intelectuales y la cuestión indígena." Cultura, ideas y mentalidades, México: El Colegio de México, 1992. 111-126.
- Rama, Angel. "La ciudad escrituraria." La crítica de la cultura en América Latina. Carracas: Ayacucho, 1985.
- . Literatura y clase social. México: Folios Ediciones, 1983.
- Raffestin, Claude. Pour une géographie du pouvoir. Paris: Litec, 1980.
- Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México. México: Espasa Calpe Mexicana, 1980.
- Reed, John. Insurgent Mexico. New York: International Publishers, 1969.
- Reyes Palma, Ricardo. Historia social de la Educación artística en México. (Notas y documentos): Un proyecto cultural para la integración nacional. Periodo de Calles y el Maximato, 1924-1934. México: CIEDA/INBA, 1984.
- Rich, Adrienne. On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978. New York: Norton, 1979.
- . Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York: Norton, 1986.
- Rodríguez, Ileana. House, Garden, Nation: Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women. Duke UP, 1994.

- Rulfo, Juan. El llano en llamas. México: FCE, 1953.
- Said, Edward. Beginnings: Intention and Method. New York: Basic Books, 1975.
- Sartre, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948.
- Schneider, Luis Mario. Ruptura y continuidad: La literatura en polémica. México: FCE, 1975.
- . El estridentismo. Una literatura de la estrategia. México: Bellas Artes, 1970.
- . La literatura II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- . Obras completas de Antonieta Rivas Mercado. México: Oasis, 1987
- Segovia, Rafael. "Le nationalisme mexicain." Intellectuels et état au Mexique au XX siècle. Toulouse: GRAL, 1978. 19-28.
- Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos, ayer. México: FCE, 1985.
- . "Entre la casa y la calle: La polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario." Cultura e identidad nacional. México: FCE, 1994. 385-413.
- Showalter, Elaine, ed. "Feminist Criticism in the Wilderness." The New Feminist Criticism. New York: Pantheon Books, 1985. 243-70.
- Silva Herzog, Jesús. Breve historia de la revolución mexicana. 2 tomos. México: Colección Popular, 1960.
- . "La Revolución mexicana en crisis." Cuadernos Americanos 5 (1943): 33-55.
- Smith, Paul Julian. The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature. Oxford: Clarendon P, 1990.
- Smith, Sidonie. "The Autobiographical Manifesto: Identities, Temporalities, Politics." Autobiography and Questions of Gender. Ed. Neuman Shirley. London: Cass, 1992. Texto traducido al español por Reyes Lázaro e incluido en 29 Anthropos: 93-105.

- Smith, Peter H. Los laberintos del poder: El reclutamiento de las élites políticas en México, 1900-1971. México: El Colegio de México, 1981.
- Sommers, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America." Nation and Narration. Ed. Bhabha Homi K. London: Routledge, 1990. 71-98.
- Soto, Shirlene. Emergence of the Modern Mexican Woman: Her Participation in Revolution and Struggle for Equality, 1910-1940. Denver: Arden P, 1990.
- Soto, Jesús. "Arte y Revolución." Crisol 2 (1929): 392-96
- Suleiman Rubin, Susan. The Female Body in Western Society. New York: Columbia UP, 1986.
- Torres Bodet, Jaime. Obras escogidas. México: FCE, 1955.
- Terrazas, Silvestre. El verdadero Pancho Villa. Chihuahua: Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Chihuahua, 1984.
- Tibol, Raquel. Historia general del arte: Epoca moderna. México: Hermés, 1985.
- . "Panorama de las artes." José Vasconcelos de su vida y su obra. Coords. Matute Alvaro y Donis Martha. México: UNAM, 1984.
- Tuck, Jim. Pancho Villa and John Reed: Two Faces of Romantic Revolution. Tucson: The U of Arizona P, 1984.
- Turner, Frederick G. Dinámica del nacionalismo mexicano. México: Grijalbo, 1971.
- Urrutia, Elena. Imagen y realidad de la mujer. México: SepSetentas, 1975.
- Valadés, Edmundo. La Revolución y las letras: Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana. México: Lecturas Mexicanas, 1960.
- Vargas, Margarita. "Las novelas de los Contemporáneos como "textos de goce." Hispania 69 (1986): 40-44.

- Vasconcelos, José. Obras Completas. 4 tomos. México: Libreros Mexicanos Unidos, 1957.
- Vázquez, Josefina Zoraida. Nacionalismo y educación en México. México: El Colegio de México, 1979.
- . "Antes y después de la Revolución Mexicana." Revista Iberoamericana 54 (1989): 693-713.
- Vidal, Hernán. Literatura hispanoamericana e ideología liberal. Surgimiento y crisis. Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.
- Villoro, Luis. "La cultura mexicana de 1910 a 1960." Cultura, ideas y mentalidades. Coords. Hernández Chávez Alicia y Miño Grijalva, Manuel. Tomo 6. México: El Colegio de México, 1992.
- . Los grandes momentos del indigenismo. México: El Colegio de México, 1950.
- Wasserman, Mark. "The Social Origins of the 1910 Revolution in Chihuahua." Latin American Research Review 15 (1980): 15-40.
- Woolf, Virginia. Une chambre à soi. Traducción. Clara Malraux. París: 10/18, 1992.
- Zaid, Gabriel. Cómo leer en bicicleta. Problemas de la cultura y el poder en México. México: Joaquín Mortiz, 1979.

6. Revistas y periódicos (México, D.F.)

Tiempo. Semanario de la vida y la verdad, 1943, 1945, 1946, 1947, 1950, 1952, 1955.

7. Fondos de artistas y archivos

Fondo Gloria Campobello.

Fondo Nellie Campobello.

Fondo Lettie Carroll.

Fondo Linda Costa.

Fondo Miguel Covarrubias.

Fondo Felipe Segura.

Fondo Hipólito Zybin.