



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TEATRALIDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN:
LAS MANOS DE MAMÁ DE NELLIE CAMPOBELLO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA:

GUADALUPE ALVARADO DE LA TORRE

TUTORA

DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO
FFYL_UNAM

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción.	3
1. Preliminar del contexto. Evocación de un tiempo	12
2. En búsqueda de una identidad propia. Nellie Campobello 1900-1986	17
2.1. Reconocimiento del espacio. Incursión de su universo creativo	18
2.2 Sentido del movimiento, un transitar cultural	20
2.3 Éxodo y desaparición de Nellie Capobello; investigaciones inconclusas	26
3. De lo superficial descriptivo a la interpretación. Vida y creación en el arte de Campobello. Su obra como punto de partida.	29
3.1. La obra literaria de Campobello <i>Las manos de mamá</i> y <i>Cartucho</i>	32
3.2. <i>Las manos de mamá</i> y sus particularidades. Correspondencia entre los signos textuales y los signos teatrales.	36
3.3 Aplicación del Modelo actancial en la obra. <i>Las manos de mamá</i> .	46
4. Mirada semántica. Teatralidad y representación.	57
4.1. La teatralidad en el discurso.	67
4.2. Cronotopos. Elementos espacio temporales del discurso.	71
5. El sentido Apolíneo y Dionisiaco como concepto trágico en la novela de la Revolución.	76
5.1 El origen trágico como creación.	78
Conclusiones Finales	89
Anexos:	
1. Evaluación histórico-social que antecede a la Revolución Mexicana.	93
1.2. Enfoque ideológico-filosófico.	101
1.3 La transición literaria. El Ateneo de la Juventud.	109
1.3.1. Desarrollo literario. Momento de exaltación americana	116
1.3.2. Proximidad de la narrativa realista en México.	118
1.3.3. La novela de la Revolución Mexicana	121
Material visual de la Representación <i>Las manos de mamá</i>	124
Bibliografía	131

INTRODUCCIÓN

I. Es mi interés abordar la obra *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello, debido a las particulares características que la conforman como una obra narrativa con gran riqueza en su “lenguaje híbrido”. Considerada como relato testimonial, crónica de la realidad, novela histórica hasta obra poética intimista. La obra parte de un epígrafe tarahumara donde resalta al personaje central de *mamá* en una dialéctica de vida y muerte. Cabe aclarar el comentario del crítico ruso Roman Jakobson: que el lenguaje ordinario, se violenta organizadamente y se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida ordinaria¹. En este caso Campobello, inicia con un Hai Kai² rarámuri traducido al español por ella misma donde evidencia y exalta la luminosidad de la creatividad representada por una madre ó ¿es la madre la creación misma? De ello parte, esta estructura con una fuerte carga no sólo histórico-social, sino también ontológica como parte que trata al ser en general y específicamente aborda las propiedades femeninas, de tal manera, que considero importante rescatar en este estudio la figura poética de la madre. Motivador de peso es el constante cuestionamiento del ser humano ante su realidad y la presencia ordinaria continua que nos identifica a sentirnos vivos dentro de las circunstancias.

¹ Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. p.12

² Los tres versos son transcritos justamente llamados jaikai por Nellie Campobello, son epígrafe y síntesis de libro cuyo ingenuo título *Las manos de mamá* no da idea del contenido hondo y fuerte donde la tragedia inevitable desborda con sangre y fragores, sobre la delicada evocación sentimental. Cfr. José Juan Tablada. *Un Jaikai tarahumara*. México de día y noche. Excélsior 22 mar. 1938, 1ª sec: 5

II. El trabajo elegido presenta un tipo de tesis propositiva, que por su tema podría corresponder a una tesis de tipo histórico, pero es una investigación que aborda problemáticas dentro de una disciplina específicamente literario-teatral y que presenta recursos convenientes, no por ello sencillos; debido a la especificidad que motiva la actividad de la teatralidad en particular, ya que aparentemente carecemos de herramientas teóricas para una adaptación del texto narrativo al teatral y a que generalmente se aborda el texto en función del género y no una obra literaria con posibilidades a otro tipo de interpretación. Herramientas significativas, que nuestro medio teatral generalmente no hacen uso. En este sentido, la tesis presenta una forma de análisis literario tomando en cuenta la teatralidad como herramienta teórica con múltiples posibilidades de interpretación con probabilidades de aplicación en una representación teatral. Esta inquietud conforma un compromiso creativo con el objetivo de realizar un trabajo más detallado a partir de esta obra.

El proceso del cual parte la investigación, en cuanto a estructura narrativa se refiere, trata de redimensionar el discurso literario, destaca formas de expresión como de contenido, las funciones y relaciones que mantiene. Así también identifica el planteamiento de sus dimensiones espacio/temporales y la fragmentación del discurso, presentes a manera de cuadros en los relatos.

Es por eso que el planteamiento del problema a resolver en la presente investigación consiste en localizar los elementos que caracterizan el texto narrativo de la obra *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello, con la posibilidad de enriquecer su significación, para determinar una equivalencia semántica entre los signos del texto que corresponda a los signos lingüísticos y a los signos teatrales que se relacionen a la

teatralidad. El presente trabajo expone la hipótesis, que la obra *Las manos de mamá* de Nellie Campobello, cuenta con características narrativas que alcanzan planos y niveles de interpretación que van más allá de su expresión verbal manifestándose como teatralidad.

El objetivo de este tipo de tesis consiste en proponer procedimientos capaces de controlar o modificar las manifestaciones objetivas de dicho fenómeno, con base en los conocimientos y técnicas existentes en la disciplina en cuestión. En este caso, se busca modificar la obra narrativa e identificar, establecer y reunir los sistemas de signos que se encuentran dentro del texto *Las manos de mamá* a través del análisis semiótico que permita al lector-intérprete construir los sistemas significantes, para lograr una resignificación por medio de la teatralidad.

III. Analizaré el contexto histórico-social de la Revolución Mexicana ya que la estructura de la obra de Campobello, está conformada dentro del acontecimiento histórico y es motor de su creación literaria misma. De tal forma que, se retomó desde el contexto histórico y hubo que revisar el ámbito literario e ideológico en el que se desarrolla la novela de la Revolución Mexicana y destacar la importancia de la participación de Nellie Campobello en el medio literario y cultural mexicano. Por la extensión del contexto, tuve la necesidad de fragmentarlo en el capítulo 1 y posteriormente llevarlo a los anexos. En él se atendió diversos estudios históricos y se buscó resaltar la dialéctica de los textos históricos para ampliar la posibilidad de análisis, el cual aparece al final de éste curso.

El análisis se basa en la segunda edición de la obra *Las manos de mamá*, en “La novela de la Revolución Mexicana” Editorial. Aguilar. 1978. Así también se toman en

cuenta las ediciones anteriores de la autora en *Mis Libros*, 1960 y ediciones posteriores como la *Obra Reunida de Nellie Campobello*, 2007. Sobre las escasas investigaciones, atiendo el texto de Blanca Rodríguez en su obra *Nellie Campobello: Eros y violencia*; al igual que las aportaciones hechas por Irene Matthews en *Nellie Campobello. La centaura del norte* y a Sophie Bidault en *Una escritura salida del cuerpo*, debido a que las investigadoras aportan aspectos significativos a la obra y forman parte del material de apoyo en la búsqueda de sentido de la misma, Así mismo, la obra de Nellie motivó el interés de escritoras mexicanas y se recuperan aportaciones de Elena Poniatowska y Margo Glantz, como se presenta en la investigación.

IV. En el acto de comunicación, al ser humano recurre a diversas formas de expresión y distintos lenguajes como un conjunto de signos debido a la necesidad de transmitir los conocimientos, las inquietudes, los sentimientos e ideas. En el intercambio del lenguaje descubrimos las palabras, los gestos y expresiones como señales que pertenecen a un sistema cultural que se halla en las obras literarias. De esta manera la textura, los ritmos y las resonancias de las palabras en la literatura, exceden su significado; expresado en términos lingüísticos, no existe proporción entre el significante y el significado. Umberto Eco comenta respecto al fenómeno de comunicación: “En el momento en que yo dirijo a alguien una palabra, un gesto, un signo, un sonido [...] me baso en una serie de reglas hasta cierto punto estipuladas que hacen comprensible el signo”³.

En este sentido el lenguaje se define como un sistema de signos destinados a comunicar en función de reglas o leyes establecidas en una ciencia. El fenómeno

³ Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. p.9

derivado de las formas de comunicación ha propiciado el surgimiento de la disciplina llamada Semiótica.⁴ De esta manera la creación del sistema significante se logra a través de la producción de signos. Según Saussure, el signo es un elemento significante compuesto por dos partes indisociables que pueden ser separadas pero no pueden existir aisladas. Las dos partes del signo saussureano son el significante Se y el significado So.⁵ Para el teórico Hjelmslev, “el signo es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido” pero más que definirlo establece la función del signo, colocada entre dos entidades, una de expresión y un contenido, al respecto continúa diciendo “sobre esta base podremos determinar si es adecuado considerar la función de signo como función externa o interna de la entidad que llamaremos signo”⁶

Así tenemos que el lenguaje cuenta con características, tanto de expresión como de contenido, que proporcionan el significante como factor externo con marcas sintácticas y un factor interno con marcas semánticas que hacen surgir el significado de la idea o del pensamiento en busca del sentido de la obra. Es decir, un objeto como significante al que le corresponde un significado, aun de forma arbitraria, debido a la ausencia de

⁴ Es una palabra derivada del griego *semeion* que se traduce como signo. El proceso de semiosis, consiste en otorgar un significante al signo. El signo es la unidad mínima de significación. Los estudios de Semiótica y Semiología tienen su fuente en Saussure. *Curso de lingüística general*, 1916. En 1969, cuando surge la International Association for Semiotic Studies, se adopta el término semiótica para las ciencias de los signos, el cual será utilizado en el presente.

⁵ Saussure trae la comparación de la hoja de papel que, indivisible en su espesor, consta. No obstante, de un anverso y de un reverso independientes (lo *arbitrario* del signo) pero indisociables. Como sabemos Hjelmslev ampliará esta distinción oponiendo un plano de la expresión y un plano del contenido, distinción matizada a su vez en:

- forma / substancia de la expresión, -forma / substancia del contenido.

Citado en, A. Ubersfeld. *Semiótica teatral*. p. 21

⁶ Levis Hjelmslev. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*.p.74

relación visible. Debido a las características del análisis que propone desarrollar el concepto de teatralidad es necesario atender cómo la semiótica contempla al lenguaje teatral. Por lo tanto la semiología del teatro ha de considerar al discurso teatral o al lenguaje teatral “como un lugar integralmente significante”⁷, puesto que encontramos igual forma y sustancia de contenido, como forma y sustancia de expresión, según las distinciones de Hjelmslev. Las posibilidades de forma y sustancia tanto de contenido y de expresión, tienden a ser variables dentro del teatro, debido a que sus formas de expresión en la representación, no siempre corresponde a las formas de contenido del texto, por las características particulares que presenta la representación. De tal modo, el hecho teatral es un arte paradójico que contiene un texto literario y un texto de representación que es reproducible, renovable e instantáneo y al mismo tiempo, permanente en el texto. Dentro del teatro, además, no se pueden establecer equivalencias semánticas entre el conjunto de signos del texto, la sintaxis, y en el conjunto de signos representados, ya que estos dos conjuntos tienen una intersección variable en cada representación.

V. La indagación se realizará a través de dos ejes: el análisis de las formas narrativas y el análisis de las fuerzas dramáticas que el texto tiene en una búsqueda de significado, por ello recupero la aplicación del modelo actancial que parte de un análisis semiótico de estructura narrativa de Greimas con la modificación de Ann Ubersfeld en su aplicación al teatro. En cuanto a la teoría aplicada a la estructura narrativa, me remito a una parte del análisis morfológico en los cuentos, referentes a las funciones poéticas de Jakobson; respecto a la acción y narración, Aristóteles y

⁷ A. Ubersfeld. *Semiótica teatral*. p. 12

Roland Barthes son parte fundamental de la base teórica. Particularmente los signos de narratividad ya que son: “el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario.”⁸ También son desarrollados a partir Gerard Genette y Helena Beristáin, el análisis del discurso, la voz narrativa y los cronotopos tiempo-espacio. Se toman en cuenta las unidades sintácticas, la temporalidad de la narración y espacios del relato de Luz Aurora Pimentel. Para el análisis semiótico teatral retoma aportaciones de Erika Ficscher Ligthe, Fernando de Toro. La teatralidad, se plantea desde distintos puntos, primeramente del enfoque semiótico de R. Barthes, abordándola como construcción cultural del punto de vista de Juan Villegas, A. Prieto, recorriendo las aportaciones de Domingo Adame como proceso de reconocimiento a través de la mirada del otro, Jorge Dubatti que la define a partir “*poiésis* “como nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento donde se constituye aquella zona posible de la teatralidad”⁹, hasta abarcar la especificidad del lenguaje teatral de Josette Féral y Ronald P. Bermingham.

Así también, en el transcurso de la investigación fue necesario atender desde otro punto de vista la obra y no solo desde su parte interna. Es por esto que el análisis abre la posibilidad de orientarse hacia el fenómeno de la creación del artista y relación del cuerpo y se toman las aportaciones de las investigadoras que parten de la fenomenología donde se busca justificar a través de las imágenes y los gestos que

⁸ Roland Barthes A. J. Greimas, G Genette *Et. al. Análisis estructural del relato*.p.28

⁹ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*,p.38

caracterizan los personajes de la obra de Campobello, identificados como signos paralingüísticos¹⁰

Por otra parte, se intenta establecer las relaciones de los personajes/sujetos, que se encuentran en situaciones que propician una acción, y las circunstancias que lo llevan a la búsqueda de su objeto en el modelo actancial de Ubersfeld. Esto dará por resultado, en algunos relatos, escenas con probables conflictos dramáticos y así se logrará la identificación con los signos teatrales correspondientes a la teatralidad. Del mismo modo el análisis actancial aplicado a la obra de Campobello expone un ámbito con características de conflicto y de tensión, donde las circunstancias proporcionan un carácter trágico así, la relación entre sujeto en busca de objeto distingue algunos relatos que se presentan a manera de conflicto e identifican el tono. El mismo lenguaje del texto destaca el carácter popular a través de los corridos y resalta los indicios del carácter trágico. Sobre el punto realizare el análisis de uno de los relatos, donde se plantea el sentido Apolíneo y Dionisiaco como concepto trágico desde perspectiva de Aristóteles y Nietzsche.

VI. La noción de teatralidad parece haber aparecido al mismo tiempo que la noción de literaturidad. Sin embargo, su difusión en la literatura crítica fue menos rápida. De hecho, las diversas investigaciones se han planteado alrededor de las últimas décadas y presentan distintas perspectivas. Esto significa que los intentos de conceptualizar la noción de teatralidad están vinculados a las preocupaciones recientes con la teoría del teatro. Patrice Pavis en el diccionario de teatro los expresa así:

¹⁰ En general, se asocia a la paralingüística la cinésica, considerada como el estudio de los gestos y de los movimientos corporales que tienen un valor significativo convencional. U. Eco *Op. cit* p. 18

denominamos como teatralidad a lo que abarca la representación, lo específicamente teatral, con equivalencias semánticas.¹¹ De esta manera, planteamos la propuesta de Artaud referente a la teatralidad y define lo específicamente teatral como: “todo aquello a lo que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo”¹², se puede entender como, un factor interno con marcas semánticas que hacen surgir el significado, estos signos no-verbales se ocupan de otras formas interpretativas de expresión, que corresponde a signos de la representación y pueden pertenecer a la parte de los silencios en el texto. Retomo la propuesta de Roland Barthes en sus Ensayos Críticos quien afirma que la teatralidad es un conjunto sígnico.

[...]el teatro sin el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora.¹³

Comenzando con estas formas intentaremos relacionar la polifonía informacional, en la obra *Las manos de mamá*, justificados en la potencialidad de los signos que se proporciona a partir de los signos lingüísticos y los signos teatrales.

¹¹ P. Pavis. *Diccionario de teatro* p.468

¹² Artaud, Antonin, 1983, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana. P.39

¹³ Roland Barthes. *Ensayos críticos*.p.50. Cfr. Eugenia Revueltas. *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. El Colegio de Michoacán. 1999

Capítulo 1. Preliminar del contexto. Evocación de un tiempo.

Escribir sobre el hecho revolucionario en México presenta varias dificultades, primeramente al tener un acercamiento al hecho histórico, los autores que recrean el tema, sean historiadores, sociólogos o creadores literarios, realizan una labor de interpretación. En el hecho de conformarlo, interviene un proceso de selección de las acciones a representar, es decir, aquellas que resaltan de una realidad y que pasan a conformarse como un discurso en sus distintos géneros. De tal manera que la objetividad en cada uno es distinta e influye directamente en el efecto de sentido que se pretenda. Así también, es importante tomar en cuenta que existen un sinnúmero de fuentes del tema y no es fácil precisar datos o fechas debido a que no existe una historia definitiva; puede existir una historia oficial, la cual va a estar determinada por los cánones establecidos por el sistema en turno, aun así, cuando políticos e ideólogos contemporáneos afirman que la Revolución aún está en proceso, no todo parece aclararse.

El trabajo pretende rescatar las características principales de los textos, con la intención de encontrar entre la diversidad de puntos de vista, corrientes sociales, históricas e ideológicas, así como corrientes del pensamiento más significativas e influyentes en el ámbito al que corresponde la Revolución Mexicana. Diversos tipos de análisis, crónicas y ensayos abordan el tema que corresponde a formas de expresión de los acontecimientos históricos y de los fenómenos sociales. Así también encontramos aquellas obras que pertenecen a la prosa narrativa, que a manera de ficción, permiten hacer una reflexión acerca de lo que se intenta rescatar de los hechos para un mejor

entendimiento del contexto. El primer acercamiento al contexto aborda el desarrollo histórico-social, de manera que exponga los acontecimientos; en segunda instancia, se presentan las influencias ideológicas y literarias que caracterizan el momento histórico para desembocar finalmente en el análisis específico de la obra a tratar.

La propuesta de un primer grupo pretende retomar autores que analicen y expongan los movimientos armados en función de los acontecimientos histórico-sociales, por mencionar algunos representantes: José Mancisidor, Jorge Vera Estañol, Jesús Silva Herzog, Berta Ulloa, M. S. Alperovich, B.T. Rudenko, y Friedrich Kats, así como algunos autores del Ateneo de la Juventud, como Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos, sin restar importancia a otras obras e investigaciones realizadas por los estudiosos de los problemas sociales de México con el tema específico de la Revolución Mexicana. Es difícil afirmar que existe uniformidad debido a que, entre ellos, se observa una diversidad de posturas. Se presentan varias tendencias desde el liberalismo clásico, pasando por otras corrientes que se desarrollan bajo la ideología positivista, seguidas de otras marcadas por una dialéctica marxista, hasta autores-testigos que vivieron y presenciaron el movimiento armado. Las que corresponden al segundo orden son específicamente las creaciones literarias que nos brindan el placer de acercarnos a la Historia de una forma indirecta; que conformadas como géneros narrativos, siempre mantienen el grado de ficción. La obra narrativa nos lleva a preguntarnos en determinado momento ¿hasta qué punto es historia o ficción?

De este característico fenómeno literario quisiera rescatar una reflexión que hace el narrador presente en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, donde plantean las hazañas que quería resaltar:

[...]si las que se suponían estrictamente históricas o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta realidad o las que traían ya tangibles, con el toque de exaltación poética, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se antojaban más verídicas, las que, a mi juicio, eran más dignas de hacer Historia.¹⁴

Juicio que comparto, porque la prosa narrativa se expresa de forma más libre, en general la novela realista mexicana cuenta con características similares. Ejemplo de ello es la obra de Heriberto Frías *Tomochic*, que mantiene un puesto importante porque su estilo allanó el camino de la novela de la Revolución y se encontraba en franca oposición al régimen dictatorial; fue publicada a manera de folletín anónimo debido a la nula libertad de expresión. Entre otros ejemplos representativos de la denominada novela de la Revolución Mexicana se encuentran las obras de: Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, algunos también escribieron ensayos sobre el tema revolucionario. Dentro de lo anterior, cabe destacar la obra de Nellie Campobello. Sus relatos se encuentran inscritos en el período histórico de la Revolución Mexicana, específicamente de la última etapa del movimiento armado. Como sucede en todos los acontecimientos revolucionarios del mundo a partir del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX. En todos estos acontecimientos el tema épico es la constante del género del relato literario en el cual surgen héroes con sus respectivos antagonistas, la estructura del relato, es parte del

¹⁴ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, en *La novela de la Revolución*. p.301

hecho literario que se viene gestando en la vida socio-política del mundo, ello es la herencia de su literatura.

Los personajes reales o ficticios no pueden ser constituidos fuera del espacio-tiempo del cual están determinados, y los acontecimientos históricos estarán enmarcados, por razones obvias, en otra época o situación. De este modo se podrá delimitar, de manera más clara, un *universo diegético*, “como un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables [...] un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al ponerlo como una ‘historia’. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado.”¹⁵ La delimitación y reconocimiento de los elementos narrativos nos ayuda a entender mejor el desarrollo de los relatos. Los tipos de acercamiento al texto, sean narrativos o no, proporcionarán información y orientación sobre los acontecimientos históricos; de esta manera el contexto es tratado para situarlo de forma más clara dentro de la obra *La manos de mamá*, y lograr así entender la realidad a la cual refieren.

Por otra parte, para resaltar la dialéctica de los textos históricos planteados, encuentran relación con uno de los estudiosos de la historia: Hyden White, el cual considera a la obra histórica como “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el

¹⁵ El término *diégesis* que será aplicado en el análisis, es retomado de los estudios de narratología de la Dra. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*. Se entiende no en un sentido platónico-aristotélico, sino en el que le ha dado Gennette: el universo espaciotemporal que designa el relato. *Conf.* Gerard Gennette. *Fronteras del relato, en Análisis estructural del relato*. México, 1982

fin de explicar lo que fueron, representándolos.”¹⁶ Por ello, es necesario exponer, que el desarrollo del pensamiento histórico se ha planteado serias dudas sobre el valor de una conciencia histórica, en ellas se ha insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y el reclamo de un lugar entre las ciencias para la historia. Las ideas se encuentran contenidas en pensadores de Europa occidental como Heidegger, Lévi-Strauss y Michel Foucault. Por otro lado, filósofos ingleses y norteamericanos han producido literatura que justifica las dudas sobre la situación de la historia como ciencia o como arte. Las corrientes antes mencionadas sobre la conciencia histórica, parecen ser una base teórica para la posición ideológica, específicamente de la civilización occidental, y contemplan su relación no sólo con las culturas y civilizaciones que la precedieron, sino también con sus contemporáneas en espacio y tiempo.¹⁷ Problema que será abordado con mayor detalle en los anexos subsecuentes dentro del contexto ideológico y de la representación literaria realista.

¹⁶ Para el estudio del desarrollo del pensamiento histórico, la propuesta de Hayden White, en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, analiza la obra historiográfica y las obras de los filósofos de mismo período, y expone su punto de vista sobre la función del conocimiento histórico.

¹⁷ *Ibidem.*

2. En búsqueda de una identidad propia. Nellie Campobello 1900-1986

La vida de Francisca Ernestina Moya Luna, mejor conocida como Nellie Campobello, discurre en una línea muy delgada entre la realidad y la ficción; tanto su nacimiento como desaparición y muerte fue misteriosa y confusa. El hecho contundente es la formación de la Comisión ¿Dónde está Nellie? ante la CNDHDF, que busca esclarecer su desaparición. Su obra literaria y dancística fulgura por la mixtura de esos dos elementos. Sus relatos, testimonian la violencia de la Revolución mexicana y, al mismo tiempo, dan cuenta de la cotidianidad provinciana del México de principios del siglo XX; son retablos autobiográficos marcados por la recreación de la realidad que le tocó vivir a la autora en su infancia.

En una primera parte del capítulo, me propongo despejar los hechos de las invenciones de la vida y muerte de Nellie Campobello a la luz de las investigaciones recientes de César Delgado. Investigador de la danza Mexicana, que se dio a la tarea de rescatar testimonios, entrevistas, notas periodísticas y expedientes sobre la desaparición de la maestra. Así también, recupero las notas de Dora Luz Haw y María Luisa Pérez, que proporcionan nuevos datos como el acta de defunción de Campobello encontrada en 1986.

2.1 Reconocimiento del espacio; incursión en su universo creativo.

YO¹⁸

Dicen que soy brusca,
que no sé lo que digo
porque vine de allá,
de un rincón oscuro
de la montaña.
Más yo se que vine
de una claridad

Con estos versos, Campobello resume sus orígenes y su irrupción en el ambiente cultural y artístico de México. Nellie nació, en la montaña de los signos, como lo define Artaud en su visita a México.

El país de los tarahumaras está lleno de signos, de forma, de efigies naturales que no parecen en absoluto nacidas del azar, como si los dioses, a los que se nota por todas partes, hubiesen querido significar sus poderes en esas extrañas firmas en las que la figura del hombre aparece perseguida desde todas partes.¹⁹

De este espacio y de este universo surge su creación no nacida por el azar. El pueblo de Villa Ocampo, Durango México, antiguamente conocido como San Miguel de las Bocas, era una de las antiguas gentilidades tarahumaras y una misión fundada por jesuitas durante la primera mitad del siglo XVII.²⁰ En ese lugar se encontró el acta

¹⁸ Nellie Campobello. *Yo, por Francisca*. en el Prólogo *Mis libros*. p.35. En *Yo! Versos*. Nellie Campobello. *Obra reunida* 2007. p. 55. En ambas ediciones existe una variación respecto a puntuación y versificación.

¹⁹ Antonin Artaud, *Los tarahumaras, La montaña de los signos*. p. 35

²⁰ Sophie Bidault de la Calle. *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. p.28

de nacimiento de Campobello después de las investigaciones sobre su desaparición.²¹ Se localizó el registro de la iglesia parroquial del pueblo el libro de actas que dice: “a los ocho días de septiembre de 1901[...]” el presbítero bautizó solemnemente y le puso el santo óleo y sagrado crisma a una niña que nació en aquel lugar el 7 de noviembre de 1900, a quien le puso por nombre *María Francisca*, hija natural de Rafaela Luna Miranda,²² “y de Felipe de Jesús Moya,[...] quien al paso de los años se adhirió a las huestes villistas”²³.

Irene Matthews agrega:

Después de Francisca, que va a vivir su vida como “Nellie” aparecen en los libros de Villa Ocampo las actas de sus hermanos: el primero Mauro, que no sobrevivió; José Felipe de Jesús, en 1905, existe registro de otro hermano bautizado con el mismo nombre de Mauro, en 1907, y José Mateo, en 1908. Se registra también el nacimiento de Carlos, en 1912, luego Pedro y María Judith, al parecer hay otros dos que se quedan en California.²⁴

²¹ Jesús Vargas Valdez, *apud.* Rodríguez B. p: 72. El investigador de la UACJ, es quién ha dado seguimiento al caso Nellie Campobello: El artículo consultado por la desaparición de la autora: *Piden al presidente, al CNCA, y al INBA encontrar a Nellie Campobello para rendirle un homenaje nacional. Proceso*, 27 may. 1991, pp. 48-51

²² Irene Matthews. *Nellie Campobello. La centaura del norte*.1997 p. 24

²³ Testimonio verbal de Jesús Vargas V., México D.F. 22 de nov. 1996. Descubrió la identidad del padre de Nellie Campobello y publicará en breve sus indagaciones sobre la autora. Martín Luis Guzmán en *Memorias de Pancho Villa* recogió las aseveraciones de Campobello. En *Eros y violencia*, Blanca Rodríguez, UNAM 1998 p.72. Posteriormente aparecen nuevos datos y el mismo investigador en *Francisca Yo, el libro desconocido de Nellie Campobello*, (Jesús Vargas y Flor García 2004. *Apud. Nellie Campobello. Obra reunida* 2007), señala: “De acuerdo a los testimonios recabados en las entrevistas con Salvador Venzor y Marco Aurelio Moya, pudimos obtener datos de que Felipe de Jesús no murió en la batalla de Ojinaga, sino que solo fue herido y emigró a los Estados Unidos, donde formó otra familia.

²⁴ Matthews, *ibid.* En otra investigación se reconoce también a José Guadalupe (1895), *El Siete*, María (1898) *Judth*, Mauro (1903) *El Mundo ó “El Mudo”*; Felipe de Jesús (1905) *El Chato*, y Mateo (1908) *Carlos*. Los datos son del Prólogo de Juan Bautista Aguilar *Nellie Campobello. Obra reunida*. 2007.p.17. Como puede advertirse permanece la confusión en fechas y nombres ya que también éstos refieren a los personajes de la obra por el contenido testimonial.

Por supuesto aparece el nombre de su eterna compañera Soledad, en 1911, conocida como Gloria Campobello. En sí, la vida de Nellie siempre estuvo estampada por datos confusos desde su fecha de nacimiento hasta su muerte.

2.2 Sentido del movimiento, un transitar cultural

Debido a los acontecimientos de la Revolución, la familia se traslada a Hidalgo de Parral, Chihuahua y se instala en la calle Segunda del Rayo con el número 21 — “el lugar de la ventana” —, donde Nellie vive la conflagración y desde donde observa el horror de la muerte. Así transcurren los primeros años de su vida, enmarcada por aquella “tierra roja”, como hace referencia en los relatos: “Salió otro grito, y otro, para su hija que luchaba, envuelta en la tierra, con sus panoramas rojos, y llegaban hasta *usted* con el gesto respetuoso de quien está frente a su ídolo.”²⁵ De esta forma reverente Nellie presenta los escenarios del personaje que peleaba entre la tierra roja pero, debido a las condiciones de la guerra civil, la autora no contaría con una formación convencional. Los sucesos afectan profundamente a la población y la familia emigra a la ciudad de Chihuahua alrededor de 1919, donde nace su hijo José Raúl Moya.²⁶ La maternidad de Campobello se la atribuye a la madre, como lo afirma en el texto de *Las manos de mamá*, “El angelote”, es el personaje llamado así en el relato *Cuando llegamos a la capital*, y muere víctima de una bronconeumonía el

²⁵ Nellie Campobello. *Las manos de mamá*, en Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*. [1960], 1978. p. 971

²⁶ Jesús Vargas, 1991, *op. cit.* p.50.

1921.²⁷ Un año después fallece la madre de Nellie debido a las pérdidas en la familia y sin perder el propósito de buscar nuevas posibilidades. Posteriormente solo Nellie y Gloria se establecen en la Ciudad de México en 1923. Del padre de Gloria adoptarán el apellido Campbell y lo latinizan transformándolo en Campobello.²⁸ Elena Poniatowska señala en el prólogo: “Hugo Margáin, al enseñarme un libro dedicado por ella: “Del clan de los Campobello al clan de los Margáin”, me dijo que era hija de Pancho Villa. Lo cierto es que su historia en particular presentara un panorama poco atendido por las autoridades culturales de su momento.

El ambiente cultural de la capital de la República Mexicana durante la segunda década del siglo XX giraba alrededor de personalidades como Carlos Noriega Hope, director del periódico *Universal Ilustrado*, donde Nellie colaboró realizando comentarios breves; ahí conoció a Martín Luis Guzmán a quien puso a su disposición sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* para que escribiera *Memorias de Pancho Villa*. Ambos personajes fueron amigos personales pero, Guzmán fue un pilar para la vida de Nellie. Posteriormente acompañada por Gloria, viaja a Cuba en las Misiones Culturales y conoce a Germán Liszt Arzubide, poeta estridentista con el cual

²⁷ Se hace referencia también en la plática que tuvo Nellie con Hugo Margáin: “Yo era muy chica y tuve un hijo y ese niño Raúl, era el sol de la casa de la Segunda del Rayo, en Parral. Todos lo amábamos, mis hermanos, mis primos, todos y se murió.” Elena Poniatowska, en *Prólogo Nellie Campobello. La centaura del Norte*. Irene Matthews. p. IX

²⁸ Los datos son actualizados y presentan varias versiones: la cita es tomada del Prólogo de Elena Poniatowska, (MATTHEWS, 1997 P.VIII.) quien comenta que Nellie y su hermana Gloria adoptaron el nombre de Campbell, de un norteamericano que enamoraba a su madre y lo latinizaron transformándolo en Campobello. Otra es del Prólogo de Juan Bautista Aguilar (NELLIE CAMPOBELLO. OBRA REUNIDA. 2007), que refiere al texto de José Ramón González León, *La dama de las lilas: Apuntes autobiográficos de Nellie Campobello*. Gómez Palacio, Durango, 1991. El libro cita el trabajo doctoral de Valeska Strickland Nágera, Northwestern University, Chicago, 1980, p. 72, información que obtuvo en las entrevistas que realizó la investigadora a Nellie en 1979.

mantuvo un idilio de 1931 a 1937. Él mismo aseguró que recogió “un paquete de papeles desordenados”²⁹, con los cuales produce su primera publicación *Yo! Versos*³⁰. También en la isla, entabló amistad con el periodista Antonio Fernández de Castro, quien la animó a escribir *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, y rememora sobre sus primeros textos:

¡Qué escándalo hubiera sido en su medio *fifi* saber que aquella muchachita era poeta! [...] Lo confió a un amigo muy sabio y fue tal entusiasmo de éste, que con un puñado de “papelitos azules” le hizo un libro. Su primer libro *¡Yo!* Este 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 miedo” (Palabras del Dr. Atl.)³¹

Fernández de Castro despejó la incógnita de quién había sido el editor y la obra que en ese momento, se difundió entre un número reducido de amigos. La entrada de Campobello a la literatura fue con ésta obra poética construida en un tono intimista testimonial y personal.³² Actualmente investigadores de la UACJ, reivindicaron la obra de Nellie Campobello aportando datos nuevos y rescatan 54 poemas de su primer texto.

²⁹ Clara Guadalupe García. *Nellie. El caso Campobello*. México. 2000. p.28

³⁰ Las ediciones del primer libro de poemas de Campobello presentan también modificaciones, por ejemplo: en el prólogo de Juan Bautista Aguilar, comenta que, la primera edición del libro *Yo! Versos* consta de 54 poemas, los cuales a su vez están agrupados en tres partes, las dos últimas tituladas “Yo en faceta” (1928-1929) y “El-Yo Amor” (abril 1929). *Nellie Campobello. Obra reunida*. México 2007. La segunda edición, que aparece en las obras completas de *Mis libros*, bajo el título *Yo, por Francisca*, editadas en 1960 con el prólogo de la misma Nellie, solo aparecen 15 poemas, ambas versiones fueron consultada.

³¹ José A. Fernández de Castro, “Sobre una amapola que canta” (1930), en *Barraca de feria*, Montero, La Habana, 1933, pp. 93-100. El autor comunista, amigo de Diego Rivera, visitó México en 1926; describe cómo conoció a Campobello. Cfr. En Blanca Rodríguez p.77

³² Arturo García Hernández. *Nellie Campobello crónica de un secuestro*. 2005. p. 4

Posteriormente le sigue la publicación en Cuba: “*Ocho poemas de mujer*”, en la *Revista de la Habana*, no. 11 nov. 1930, pp. 130-139. Las publicaciones del resto de su obra, no tan basta pero sí comprometida, con estilo propio de literatura corta y condensada, se generan en el siguiente período: 1931, *Cartucho*, Ediciones Integrales, Jalapa; 2ª. Ed. EDIAPSA, México, 1940; en 1937, *Las manos de mamá*, Ed. Juventudes de Izquierda, México; edición con ilustraciones de José Clemente Orozco, México, Ed. Villa Ocampo. 1949; edición CNCA/ Grijalbo, México 1991; ed. Chihuahua, 1995 (incluye el Prólogo a *Mis libros*); en 1940, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, EDIAPSA, México; también en 1940, *Ritmos indígenas de México*, Nellie y Gloria Campobello con dibujos de Mauro Rafael Moya, SEP, México; en 1957 *Tres poemas*, Cia. General de Ediciones, México; en 1959., *La novela de la Revolución mexicana*, Aguilar, editada por Antonio Castro Leal, vol. I México y que también incluye *Cartucho* y *Las manos de mamá*; 1960. *Mis libros*, Cia. General de Ediciones, México. Incluye: *Yo, por Francisca*, *Abra en la roca*, *Colección de poemas*, *Cartucho*, *Las manos de mamá*, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. 1960 ; y la edición reciente, *Nellie Campobello. Obra reunida*, Prologo de Juan Bautista Aguilar. México. 2007

En 1927, Nellie Campobello inicia una nueva aventura estética. La danza, fue la disciplina en la que se destacó desde su ingreso a la escuela de miss Carrol y donde desempeñó algunos personajes masculinos al lado de Gloria.

Los nombres de las hermanas Campbell, “las únicas mexicanas que se habían llevado un aplauso” (según una de ellas) aparecen por primera vez en el programa del recital de marzo de

1927, en cuanto bailes; Nellie interpreta tres papeles masculinos, incluyendo el joven favorito en *Una fantasía oriental*, un marinero y el dios Pan en un dúo con Gloria en *Una fantasía bucólica*.³³

Separándose del ambiente *popof*, reinician con temas mexicanos y en 1930 se reconoce el primer espectáculo de danza mexicana de alta calidad: “También las hermanas buscan orígenes, con astucia y reconociendo que no pretendían “hacer danza de tribu, sino asimilarnos los elementos que forman un arte sin pintoresquismo fácil”³⁴ De esa forma nos encontramos los elementos culturales asimilados en su danza, ligada hasta el final de su vida y que también se verán reflejados en su literatura, como ejemplo en *Ritmos Indígenas de México*, Campobello se propuso destacar y rescatar del olvido aquellos elementos, líneas y expresiones de los ritmos de baile indígenas para resaltar los valores de la danza mexicana.³⁵ Los nexos intelectuales que había establecido la llevan a conformar una identificación cultural de tipo nacionalista correspondiente a la época, que incrementa su carrera dentro de la danza. Debido a sus inquietudes promueve y participa en la fundación de la Escuela Nacional de Danza en mayo de 1932, bajo la dirección de Carlos Mérida, de la cual sería nombrada directora cinco años más tarde.³⁶ Importante punto a destacar es que durante su participación en la conformación del proyecto cultural nacional, Campobello invitó al escritor surrealista Antonin Artaud³⁷ a conocer a los tarahumaras, quien describe que encontró

³³ Irene Matthews. *Op. cit.* 1997. p.51

³⁴ *Idem.* p.55

³⁵ Nellie y Gloria Campobello *Ritmos indígenas de México*. SEP. México. 1940.p.7

³⁶ Cesar Delgado Martínez. *Nellie Campobello crónica de un secuestro*. México. 2007. p. 50

³⁷ Antonin Artaud fue invitado por el Departamento de Bellas Artes, dirigido por el licenciado Muñoz Cota para participar en el Congreso de Teatro Infantil como delgado de la República

en México una cultura fecunda valorándola como, *la montaña de los signos*. Otros colaboradores en la administración fueron: José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes y su Consejero, Xavier Villaurrutia, así como Agustín Lazo y Carlos Orozco. De esa forma Nellie y su inseparable hermana Gloria estuvieron inmersas en la vida cultural de México.

En 1943, con los alumnos más aventajados de la Escuela Nacional de Danza, se funda el Ballet de la Ciudad de México que era presidido por Don Martín Luis Guzmán,³⁸ y donde figuraba como vocal el pintor José Clemente Orozco quién además, fue admirador de Gloria. “El Ballet funcionaba en el Palacio de Bellas Artes, misma sede de la ya entonces Escuela Nacional de Danza, que dirigía Nellie.”³⁹ Aunque no fue del todo bien recibido por la crítica,⁴⁰ renombrados artistas colaboraron en la realización de los telones para las escenografías como Roberto Montenegro, el mismo muralista Orozco realizó también bocetos e ilustraciones y dicho sea de paso mantuvo un romance con Gloria, como afirma la Historiadora de Arte Laura González Matute:

[...] las escenografías que Orozco pintó en esa época, los “telones” famosos primero por haberse visto, luego por haberse perdido y luego también por haberse encontrado algunos, se

Francesa, con una ponencia sobre el Dinamismo del Teatro Guiñol. *Cfr.* En A. Artaud. *Mensajes revolucionarios*. p.37

³⁸ *Idem.* p. 72

³⁹ Clara G. García. 2000. *Op.cit.* p 64

⁴⁰ Menciona entre las críticas la de Armando de María y Campos y al filólogo Gutierre Tibón quien describe que en las funciones que presencié: “hubo absoluta ausencia de ritmo, de agilidad, de prestancia y de gracia: de arte en una palabra»” *Idem.* p. 65

distinguen por la violencia y crudo dramatismo de los murales del maestro porque, sin perder su fuerza creativa, “son la obra de un hombre enamorado”.⁴¹

2.3 Éxodo y desaparición de Nellie Campobello; investigaciones inconclusas.

En 1977 Nellie recibió una notificación: debía entregar la dirección de la Escuela que dependía del Instituto Nacional de Bellas Artes como respuesta, envió un telegrama al presidente José López Portillo con una extraña y pésima redacción, exigiendo ser respetada en su nombramiento. La maestra fue apoyada por toda la comunidad de la escuela y aparecía la firma de una profesora, “María Cristina Belmont Aguilar. Nadie sabía que se convertiría en pocos años en inseparable de la maestra [...] Tan inseparable que no permitiría que ni parientes ni amigos se vieran a solas con la coreógrafa. Tan inseparable que sería acusada, junto con su esposo, de mantener a Nellie privada de su libertad.”⁴² En otra una nota encontrada del 5 de febrero, Nellie declaró que María Cristina Belmont Aguilar y su esposo, Claudio Fuentes Figueroa — conocido también como Claudio Niño Cifuentes— “acudieron en su auxilio en 1982, cuando atravesaba por un difícil estado de salud [... y agrega Nellie:] Eduardo de Ibarrola, director de Asuntos Jurídicos del Instituto Nacional de Bellas Artes, se había encargado de divulgar el rumor porque pretendían apoderarse de escenografías que ella

⁴¹ *Idem.* p. 72

⁴² Clara G. García. 2000. *Op. Cit.* p.75

tenía en su poder.”⁴³ En realidad desaparecieron escenografías, bocetos y telones pero, los presuntos secuestradores fueron quienes manipulaban a la artista para beneficiarse, según testigos y distintos testimonios hablan de que la pareja la mantenía sedada y alcoholizada. Uno de los últimos momentos en que se le vio en público fue en 1983 cuando Nellie “entró al Teatro de la Ciudad donde se le ofreció un homenaje con motivo de los 50 de la Escuela Nacional de Danza [...] Su ex alumno Guillermo Keys le quiso entregar un ramo de rosas pero no pudo.”⁴⁴ En ese año las autoridades del INBA se dieron cuenta que existía una situación irregular en la Escuela Nacional de Danza, Belmont Aguilar asumía funciones para las que no había sido nombrada por parte de la Secretaría de Educación Pública.⁴⁵

Dos años después, el matrimonio Fuentes Belmont llega con Campobello a Villa Ocampo, y se hospedan en la casa de Pedro Dávila quien dijo: “que no dejaban a Nellie con ninguno de los miembros de la familia anfitriona. En cuanto despertaba, Claudio o Cristina le decían: “Comadrita le toca su pastilla”. De nuevo volvía a perderse en la inconsciencia.”⁴⁶ ¿Qué sucedió con Campobello y las obras de arte de su propiedad que estaban valuadas por varios millones de dólares? En 1997, Claudio Cifuentes Figueroa ofreció algunos telones de José Clemente Orozco al Museo Nacional de Arte y solicitó que se hicieran los recibos a su nombre, lo cual fue negado por el director, en 1992 se descubrieron unos bocetos en una subasta en Plaza Inn, organizada por el INAH

⁴³ C. Delgado. 2007. *Op. Cit.* p. 39

⁴⁴ *Idem.* p. 26

⁴⁵ *Idem.* p. 27

⁴⁶ *Idem.* p. 48

a beneficio de niños de Chiapas y la galería 10/10 también subastó otro.⁴⁷ En otra nota del periódico Reforma en 1999 se encuentra que solo habla sobre los restos exhumados de Nellie:

[...] la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal solicitó a la PGJDF la inmediata detención de Claudio Fuentes Figueroa por ser el presunto responsable de ocultar durante más de 12 años la muerte de quien fuera directora de la Escuela Nacional de Danza del INBA.

Según el acta 55 encontrada por la CDHDF, inscrita en el libro 01 en el Municipio de Progreso de Obregón del Estado de Hidalgo, Moya Luna tenía 86 años de edad cuando murió de un paro cardio-respiratorio, insuficiencia cardíaca y mala absorción intestinal.⁴⁸

A más de cien años de su nacimiento, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, decide rendirle un homenaje en un comunicado donde en realidad nada se esclarece. Así entre tanta confusión lamentable, pérdida y desinterés hacia la artista por parte de las instituciones, su escritura permanece como testimonio y expone la cruda realidad donde la autora se reinventa a través del lenguaje. Su obra literaria ha traspasado la criba de la historia y sigue siendo de interés para los investigadores y, lo más importante, deslumbra a los lectores de un nuevo siglo.

⁴⁷ *Idem.* p. 53

⁴⁸ Dora Luz Haw. y María Luisa Pérez. "¿Dónde está Nellie Campobello?", en *Reforma*, 12 de mayo 1999 Web.

3. De lo superficial descriptivo a la interpretación. Vida y creación en el arte de Campobello; su obra como punto de partida

Para el análisis es importante establecer cómo se construye el diálogo entre la disciplina histórica y literaria, entre la realidad y la ficción y trabajar desde la narrativa la intertextualidad, lo que entiendo como el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos. Desplazando la descripción realista de la revolución mexicana y su interpretación en la narrativa de Campobello. En este punto es fundamental mostrar la vida y la obra del artista sin desligar la una de la otra, como parte ontológica del ser y de sus propiedades particularmente femeninas. Doy referencia a una investigación realizada por Araceli Rico.⁴⁹ De la cual se ha dicho no contiene los elementos suficientes para un análisis semiótico. Campobello expresa en sus relatos el testimonio, a través de sus personajes anónimos, historias y voces que rebasa los límites de los géneros. Retomo la propuesta que realizó Martín Luis Guzmán⁵⁰ sobre las fronteras de la novela y la pureza de los géneros en *La novela de la Revolución*, porque el discurso narrativo de Campobello abarca esta intertextualidad y rescata la fuerza creadora de la obra ya sea como una realidad indisoluble o una brecha de fronteras. Crónica o realidad, sus relatos trascienden las fronteras de género y nos muestran cuadros con un estilo, similar al del romance, en el que domina lo esencial y tiene un carácter fragmentario donde también incorpora los diálogos como

⁴⁹ La vida y la creación en el arte son dos realidades indisolubles unidas por una fuerza que en ciertos momentos la sobrepasa, y es entonces que la obra surge con una vida propia. Araceli Rico *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. México 2004. p.16

⁵⁰ Castro Leal A. México. *Op.cit.* p.204

formas de dramatización. De esta manera el discurso, llena los silencios que se alternan con distintas voces⁵¹ que dan testimonio; uno de los relatos donde se aprecia es en “Las lágrimas del general Villa”, que distingue la voz del narrador en tercera persona (él), el tío de Nellie como testigo, la que cuenta, la voz de mamá (ella), y después la voz de Pancho Villa que sustituye el discurso de la primera persona (yo) en (él).

[...] en la primera calle de Rayo; lo vio mi tío, él se lo contó a mamá y lo cuenta cada vez que quiere:

Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos; éstos se habían venido a esconder a Parral. Los concheños estaban temerosos y se miraban como despidiéndose de la vida. Los formaron en el zaguán del cuartel. Entró Villa y, encarándose con ellos, les dijo: “¿Qué les ha hecho Pancho Villa para que anden juyéndole? ¿Por qué le corren a Pancho Villa? ¿Por qué le hacen la guerra, si él nunca los ha atacado? Aquí esta Pancho Villa, acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres, los concheños son hombres completos. Nadie se atrevió a hablar. “Digan, muchachos, hablen”.⁵²

Helena Beristáin señala que el narrador no sólo comunica la historia [...] es el organizador del discurso narrativo, y puede aparecer como personaje o testigo⁵³. Más adelante agrega: La historia puede ser narrada en cualquiera de las tres personas gramaticales, y por ello los pronombres, que en cierto modo señalan la distancia entre el narrador y su enunciado.⁵⁴

Para ello recupero la experiencia de Campobello en el momento de su infancia cuando es testigo de la realidad violenta. La narrativa de Nellie presenta el tema de la

⁵¹ El análisis se trabajara a partir de las propuestas de los códigos del narrador de R.Barthes. *Fronteras del relato*.p.31

⁵² Nellie Campobello. *Obra reunida*. México. 2007.p.147

⁵³ H. Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. p. 111

⁵⁴ *Ibid.* p. 112

muerte como elemento significativo que comparte junto a sus contemporáneos, y se desarrolla desde diversos puntos de vista en el análisis. Principalmente la cercanía de la muerte ligada a lo cotidiano. El hado se encuentra presente en aquella realidad violenta, particularmente Tánatos, dios de los muertos, que se caracteriza por la muerte violenta; como ejemplo el fragmento de relato “Desde una ventana” donde la niña juega con la imagen de la muerte.

Un día después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.⁵⁵

La contemplación de la niña a través de la ventana ahora nos presenta un muerto “tímido”, como el juguete que guardará debajo de la cama. Sobre la característica del texto de Campobello, Bidault comenta, “No solo busca expresar las manifestaciones exteriores de una muerte, quería tocar al ser mismo, revelar la esencia del drama.”⁵⁶

El mundo de la niña se pulveriza en cualidades sensibles, como observamos, la escritura de Nellie se expone a través de elementos sensoriales en una actividad creadora, interiorizante y transformadora de la realidad. Desde el punto de vista, Bidault parte de la fenomenología:

[...] todos nuestros gestos simbolizan una manera de ser en el mundo. Sin duda el cuerpo significa; moldeado por las cosas, se proyecta en el mundo y el mundo en él, proyección mutua en la que se delinea un compromiso, una “conciencia comprometida”. Esta requiere de cierta actitud corporal que Campobello transmite en la pasión escrita [...] Lo que registra la autora

⁵⁵ Nellie Campobello. *Obra reunida*.p.119

⁵⁶ S. Bidault. *Op.cit.* p.46

son señas señeras: gestos instantáneos, gratuitos y subversivos, cuya brevedad los salva de convertirse en arquetipos. Con estos gestos debe explorarse la cuestión de la identidad y el origen en Campobello.⁵⁷

La obra se convierte en una experiencia de vida que vemos en los relatos de Campobello, como una síntesis de pasiones de la vida interior que construyen un discurso y así también convierten al cuerpo en el lugar que significa y se proyecta. “La obra de arte es la síntesis de las intensidades, de las pasiones, de la vida interior de su creador; de la misma forma, hablar de arte es construir un discurso que se convierte en un lugar de resonancias en donde se conjugan las afecciones del artista como de aquel que habla. La obra es un reflejo del estado del alma.”⁵⁸

Los personajes que caracterizan de la obra de Campobello, se justifican a través de las imágenes y los gestos de los cuerpos como una forma de expresión porque muestra la manera que habla el texto del mundo exterior e iconiza lo evocado.⁵⁹

3.1 La obra literaria de Campobello: *Las manos de mamá* y *Cartucho*

Campobello presenta una novela de cuadros con visiones episódicas, sus relatos o cuentos de la Revolución mexicana, se revelan con un estilo épico, vigoroso, rápido y poético a la vez. De los recursos narrativos que su obra presenta, destaca la brevedad

⁵⁷ S. Bidault. *Op.cit.* p.35

⁵⁸ A. Rico. *Op.cit.* p.15

⁵⁹ P. Pavis. *Diccionario de teatro* p.468

del lenguaje y los silencios que hay que interpretar. Margo Glantz⁶⁰ comenta: “cada frase que escribe Nellie es como un balazo por la brevedad”. Nellie se encuentra presente en la narración ya sea en voz de la niña o de la mujer, todo lo narrado llega a través de la voz del “yo”, cuando no, usa el condicional “yo creo” ó “habría”. En el texto se alcanza a distinguir diversas voces líricas, el (yo) narrador en contraposición de (ella) y en menos ocasiones (él). El carácter épico, donde el protagonista es “El Pueblo” mexicano que lucha por sus ideales y parte del hecho histórico, también revela el sentido nacionalista que nos pone en contacto por primera vez con las expresiones populares. La música de los corridos que en los textos se destaca, le otorgan un sentido distinto a la narrativa, de manera que expone la particularidad del distanciamiento de las obras brechtianas. Margo Glantz dice: “El corrido en los textos de Campobello son la forma épica de contar la novela”, por ello es expuesta, particularmente la voz colectiva de los corridos, como una excusa para analizar el sentido dionisiaco en los siguientes capítulos. La idea de cotidianeidad a través del lenguaje “le dijo” nos muestra los rasgos de tradición oral, “a través de la voz colectiva nos habla de una memoria inmemorial”. Distinguimos que los rasgos de oralidad tienen preponderancia en lo no verbal debido a que Campobello mantiene un tipo de atención que va más allá de las apariencias y expresa su lenguaje en imágenes yuxtapuestas, “podía transmitir el más metafísico de los dramas humanos por medio de los elementos sensoriales, mirando rostros, inspeccionando cuerpos.”⁶¹ En el relato Zafiro y Zequiel, dos indios de San Pablo Belleza, con los que jugaba Nellie echando chorros de agua con jeringas;

⁶⁰ Sobre los textos en el capítulo son citados de Margo Glantz en el curso Grande Maestros. UNAM, 2010.

⁶¹ S. Bidault. Op. cit. P.46

muestra su curiosidad de niña inspeccionando el cuerpo y contando los balazos. “La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de bordón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.”⁶² El juego y la representación de las imágenes nos presentan pautas para una teatralidad. Es donde se justifican los elementos sensoriales a través de los signos teatrales como: gestuales, espacio-temporales y textuales en correspondencia con los tipos de lenguajes implícitos como paralingüístico, proxémico y kinésico.⁶³ Cabe señalar que los estudios de los signos gestuales tienen una larga historia ya desde Aristóteles.

En el punto central de interés se encontraban los signos realizados con las manos, que junto a los signos paralingüísticos han sido tratados por la retórica. Siempre se ha intentado estudiar y dejar por escrito el código “natural” de los signos hechos con las manos. Se parte de que, en contraposición al lenguaje de sonidos, el de los gestos sería universal, que sus significados tendrían que ser los mismos en todos los pueblos.⁶⁴

Estos son los factores que resignifican y modifican el sentido y que otorga la diferencia como marca sintáctica de expresión del texto de Campobello. Igualmente, la mirada infantil a través de la ventana es el espectáculo, el espacio sensorial, como si la niña estuviera presenciando una representación teatral.

⁶² N. Campobello, en *La Novela de la Revolución Mexicana*. Op. cit. p.934

⁶³ El estudio parte de la lengua como un sistema creador significados y plantea los signos paralingüísticos en estrecha relación con los lingüísticos y otros signos no verbales, los gestuales, mímicos y proxémicos. Erika Fischer Lighte. *Semiótica del teatro*. Arco Libros.1999. Madrid

⁶⁴ *Ibid.*, p. 87

Como observador, más que como protagonista, el yo autobiográfico rescata los momentos privilegiados de la infancia que le permiten espiar. Desde la ventana de una casa dos niñas miran fijamente, abriendo los ojos en interrogación, en busca de muertos. Esta oblicua inquisición dista de ser tranquilizadora. El yo *voyeur* se complace en la fragmentación y el hiato.⁶⁵

Se convierte en una mirada transgresora no solo por la forma de abordar la temática de la muerte como elemento sensorial sino también, por el momento en que escribe “A diferencia de las mujeres indolentes de la época romántica, ella proyecta en medio del caos una imagen positiva pero increíblemente atrevida, quizá por la presencia de la muerte y su poder de seducción, y que toma el valor del erotismo.”⁶⁶ Glantz nos habla del juego erótico que produce un placer estético y ciertamente de una estética de la fragmentación donde representa una de las mejores figuras de la muerte, la estetización de la muerte; que remite a una imagen viva de la escatología y agrega: la estrategia narrativa de Nellie funciona mediante la transferencia -del horror a la muerte- de un elemento a otro en un continuo que proporciona un tono y nos da una serie de registros en el lenguaje. En uno de los relatos de *Las manos de mamá* Nellie escribe: “Ella había juntado los deditos de su hijo y los tenía guardados en un frasco de alcohol, donde nadaban como pececillos contentos, seguramente contentos de no acompañar a mi hermano hasta el fin de su vida.”⁶⁷ Ésta transferencia del horror como elemento trágico será desarrollado posteriormente en el análisis como parte del concepto trágico

⁶⁵ S. Bidault. *op.cit.*p.47

⁶⁶ Blanca Rodríguez, *op. cit.* p. 336

⁶⁷ Nellie Campobello, relato 11, *Las manos de mamá*, en *La Novela de la Revolución Mexicana. op. cit.* p.980

de la novela. La muerte está presente en aquella realidad violenta planteada desde la justificación como “mito de modernidad”, por la dominación (guerra –violencia) en bien del bárbaro que se civiliza. En el texto citado tantas veces de *Cartucho*: “¡Tripitas, qué bonitas! ¿Y de quién son?”, como en *Las manos de mamá* se presencia el elemento trágico como un registro del lenguaje recurrente:

Se oyó un balazo grade, retumbó toda la calle, se estremecieron las casas. El brazo de mi hermanito hecho trizas, apareció arrastrado por un cuerpo ennegrecido; su cara y sus ropas destrozadas, renegridas. El plomo se le incrustó en todas partes. Corrió llevando su carne rota ante mamá.⁶⁸

Más adelante el narrador en primera persona dice: “Mis ojos estaban acostumbrados a ver morir con plomo caliente, hecho pedacitos dentro del cuerpo.”⁶⁹ Nellie a través del sentido de la vista percibe la muerte, en una realidad terriblemente vital.⁷⁰

3.2 *Las manos de mamá* y sus particularidades. Correspondencia entre los signos teatrales y signos textuales

En este punto vertebral del análisis para la obra, se ha planteado el contexto en los anexos, justificando los diversos marcos literario, filosófico y social-histórico⁷¹,

⁶⁸ *Ibid.* Relato 11: *El mundo*, de *Las manos de mamá*. p.980. En la edición 2007 aparece modificado el subtítulo por *El mudo*.

⁶⁹ *Ibid.*, p.981

⁷⁰ Sophie Bidault. *op. cit.* p.47

mismos que representan el momento épico de la Revolución Mexicana con sus personajes, como una colectividad dada. Así también, en el capítulo anterior, se destacaron algunos elementos como recursos narrativos a través de las diversas voces líricas mencionadas también como pronombres, (yo) y (ella), que retoman las propuestas de Helena Beristáin, y que se distinguen desde el primer relato *Así era*, en *Las manos de mamá*. De la misma forma se rescata la voz colectiva, (ellos), que refleja el lenguaje con un carácter popular a través de los corridos y resalta los indicios del carácter trágico. Sobre el punto realizaré un análisis de la obra de Campobello, en el relato 14 *Las barajas de Jacinto*, que profundiza el sentido apolíneo y dionisiaco como concepto trágico desde la perspectiva de Aristóteles y Nietzsche. Asimismo, la obra en general se analiza bajo el modelo actancial de A. Greimas aplicado al teatro por Ann Ubersfield. En el relato *Cuando la busqué allí donde la vida se le ofreció desecha por los estragos de los rifles*, rescata diversos aspectos sobre el concepto de teatralidad. Como base teórica la semiótica teatral es aplicada a lo largo del análisis y recupera propuestas de Ann Ubersfield y Erika Fischer Lighte, identificando características de los signos literarios en correspondencia con los signos teatrales, donde se resalta y distingue los signos teatrales, textuales, espacio-temporales y gestuales ligado a los lenguajes proxémico, kinésico y paralingüístico, para determinar otra dimensión dentro del discurso narrativo; en el relato, *La plaza de las lilas*, se abarcan elementos espacio temporales del análisis, apoyados tanto en los estudios de narratología de Luz. A. Pimentel y el análisis textual de G. Gennette.

⁷¹ Es recomendable consultar los anexos ya que muestran características presentes en la obra de Campobello.

La obra *Las manos de mamá*, nos lleva a buscar el sentido y significado de las propias palabras, encontrar hacia donde se dirigen los códigos o signos que el texto maneja es decir, distinguir como nos llevan a otro texto para conformarlo como intertextual. Roland Barthes, en sus análisis textuales nos habla de la conjunción de ideas que son consideradas como “contradictorias”: la idea de estructura y la idea de infinito combinatorio.”⁷² Retomando estas formas, se pretende realizar el planteamiento modelo para una interpretación de algunos de los 17 relatos que componen la obra *Las manos de mamá*:⁷³

- 1) Así era. 2) Cuando la busqué allá donde la vida se le ofreció desecha por los estragos de los rifles. 3) Lector, llena tu corazón del respeto mío; ella está aquí.
- 4) Usted y él. 5) Amor de ella. 6) Amor de nosotros. 7) Su falda. 8) Su Dios.
- 9) Los hombres dejaban sus cuerpos mutilados en espera de la caridad de estas flores sencillas.
- 10) Gente de tropa. 11) El mundo. 12) Un villista como hubo muchos. 13) Ella y la máquina. 14) Las barajas de Jacinto. 15) La plaza de las lilas. 16) Cuando llegamos a una capital. 17) Carta para usted.

La obra de Francisca Moya Luna conocida como Nellie Campobello: *Las manos de mamá*, presenta al sujeto que definió su vida: “mamá”, la que motivó y fue testigo de todo lo que aconteció en el momento. La Revolución representa y significa un cambio, un gesto, un símbolo generado por inquietudes e inconformidades resistidas en ese período por los mexicanos. Bidault agrega que Nellie “Describió un mundo que

⁷² Roland Barthes. *Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe*. p.149

⁷³ El análisis se basa en la edición de la obra de Campobello en *La novela del a Revolución* de Aguilar 1972, atañe a la siguiente.

antes no significaba, explicó la revolución a partir de los cuerpos”⁷⁴ y añadiría que lo exhibió por segmentos del cuerpo. “Cada fusilado es distinto, irrepetible [...] Mediante una postura casual o un gesto insólito, muy de adentro, un hombre se deja reconocer por un comportamiento, una expresión, que lo toca en su esencia.”⁷⁵ Las figuras e imágenes de la muerte de los héroes anónimos de la Revolución “son el gesto desesperado de los hombres que mueren sorprendidos”. Los signos kinésicos y proxémicos son la representación de la cercanía que había con los otros, la identificación a través del gesto y las imágenes son signos y figuras que explican y evidencian la teatralidad.⁷⁶ A partir del lenguaje de los personajes y en este contexto se desarrolla la historia, en México, patria que padeció, que derramó la vida sobre aquella “tierra roja” teñida por las heridas de los personajes anónimos que padecieron y participaron en el movimiento. La autora refiere la muerte a través de la voz, de los ojos y recurriendo a todos los sentidos de la niña, que llama a su madre cuando desaparece su figura entre las balas⁷⁷. Sus personajes exhiben la experiencia directa del hecho revolucionario, ellos son los autores anónimos que habitan la revolución, en la historia con todos los sentidos. Los ejemplos son revelados desde el primer relato, *Así era*: “sus manos, en el trabajo [...] formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas

⁷⁴ Bidault. *op.cit.* p.51

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Pavis expone el problema del lugar y la naturaleza de la teatralidad la cual se propone buscar ya sea a nivel de contenido descrito por el texto (espacios, exteriores, visualización de los personajes). Y por otra parte identificarla dentro de la forma de expresión, en la manera en que habla el texto del mundo exterior y en que muestra lo evocado por el texto y la escena (iconiza). *Diccionario de teatro*. Editorial. Escenología

⁷⁷ Nellie Campobello. *Las manos de mamá*.p.971 (Segundo relato)

de lágrimas”⁷⁸. Las manos, son la premisa de signo gestual universal y sobre ellas parte el análisis.

Así era...

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 del 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.⁷⁹

Estilísticamente, la conformación de escritura de Campobello en el primer relato mantiene particularmente una función poética, más a lo largo de la obra se descubren diversas formas y figuras fragmentadas e interpuestas. El verso libre expresa a nivel de forma, distintas figuras retóricas donde las metáforas se encuentran implícitas, reviviendo el pasado en el texto, Nellie describe a mamá y al mismo tiempo la evoca en el tiempo del verbo: /Era como las flores de la sierra cuando danzan/. Bidault analiza el estilo elíptico de la obra de Campobello, señala que existe gran libertad en el movimiento de la oración y un desinterés completo por las convenciones de la lengua, “el uso de ciertos verbos en acción (quedar, irse, traer...), de gerundios y participios, de reflexivos y pretéritos aíslan, marcan y precipitan el *tempo* veloz de la acción, el no estar quieto.”⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Op. cit.* p.71

De esta manera observamos en las acciones signos paralingüísticos que aportan el ritmo que imprime la velocidad en la narración. Así también en el texto realiza la sustitución del sujeto y nuevamente lo refiere a través de los sentidos: /Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes/ [...] /Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña/. Los olores, las formas, la vista, el tacto, son signos que caracterizan la expresión del gesto, es decir un lenguaje kinésico, que otorga un sentido diferente a su literatura refiriendo al plano de expresión según Eco.⁸¹ Las recurrencia de comparaciones continuas; la madre como las flores de maíz, *Ella* como himno, como amanecer.

Los elementos de la naturaleza se revelan en el texto: /los trigales se reflejan en sus ojos/ las espigas doradas que se vuelven tortillas húmedas/. Las manos son un elemento sensorial de enlace con la naturaleza, por ellas existe el contacto directo del personaje de “ella”, con su entorno y su contexto, además de ser el instrumento para transformar el trabajo en alimento. El texto al mismo tiempo expone la relación que hay de la naturaleza de la tierra con la naturaleza femenina y agrega al sustantivo “tortillas” el adjetivo “húmedas de lágrimas” calificándolo de manera que expresa la connotación del estado de ánimo del personaje. Estos elementos comprenden una *deixis* en el texto de Campobello ya que identifica personas, objetos, acontecimientos y

⁸¹ La proximidad se ha considerado como una marca sintáctica de expresión, capaz de significar un objeto como el propio significado. *Op. Cit.* U. Eco. *Tratado de semiótica general*. Lumen. Milán.1976 p.185

Un gesto puede describirse mucho mejor mediante una estenografía no verbal, en lo referente al plano de expresión. U. Eco. *idem*.187

actividades en relación con el espacio temporal creado⁸². La autora comenta: “todo lo que recibimos de la madre, las manos son, a lo largo de la vida, lo que la mantiene en contacto permanente con los hijos.”⁸³ De esta forma el lenguaje relaciona la función de la idea en un infinito de combinaciones que existe en un texto. Observamos que como función espacial del lenguaje la *deixis*, se puede entender como una propiedad de los signos que no representan algo particular sino que hacen una representación del espacio. Así también, en este sentido, en el relato notamos la función poética ya que la intención de la autora es darle una dimensión estética y el mensaje pasa a un segundo plano para dar toda la fuerza a la palabra.

En la literatura de Nellie, descubrimos otras historias que son narradas a manera de relatos donde posteriormente, pasan a un discurso descriptivo con velocidad vertiginosa cargados de una fuerte intensidad realista. Su obra se encuentra estructurada por micro relatos, cada uno justificado por su propio tema que gira en torno a la muerte y sus relaciones internas, alrededor del personaje de “Mamá”. La narración determina un movimiento del lenguaje que lo lleva a crear nuevos códigos como una “diseminación azarosa de imágenes que se conectan internamente, a través de canales profundos pero indistinguibles de las palabras.”⁸⁴

⁸² Por *deixis* entendemos la localización e identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos y actividades de las cuales hablamos o a las cuales nos referimos, en relación con el contexto espacio/temporal creado y sustentado por el acto de enunciación y por la participación, característica de éste [...] Así serán *deixis* los pronombres y adjetivos demostrativos, los adverbios de tiempo y lugar y los pronombres personales. Fernando de Toro. *El discurso teatral*. En *Semiótica del teatro*.p.26

⁸³ Nellie Campobello. Prólogo a *Mis libros*. P.23

⁸⁴ Jorge Aguilar Mora. 1997. Prólogo en *Cartucho*. *El silencio de Nellie Campobello*.p.11

La autora recurre a su memoria y se introduce en los momentos más olvidados de la Revolución, en ellos habla de la experiencia de la muerte vista por los ojos de la niña, son escritos sin solución, sin continuidad; es una narración autobiográfica muy singular, que al mismo tiempo nos habla de la crónica familiar. Esto es parte de la temática que encierra la narración, proporciona la motivación para la construcción del tema, la trama, la elección de personajes y sus ideas. Todos estos son los elementos que conforman su materia literaria.

Otro punto que resulta de apoyo para profundizar el análisis es tomar en cuenta que:

A partir de un sistema lingüístico que trabaja el escritor, no procura imitar desde fuera un habla regional sino elaborarla desde dentro con finalidades literarias [...] la perspectiva lingüística donde se lo asume, restaura la visión que así resulta capaz de englobarlo e imponer su riqueza plurisémica.⁸⁵

Muestra de ello es el epígrafe de la obra, un verso de un canto de cuna Tarahumara, donde el lenguaje cumple la función de síntesis, rescata los elementos de la literatura regional y los ubica en un nuevo campo.

Hai Kai Tarahumara:

Mu-Bana-ci ra Maci Reye

Busa Nara Mapu Be-Cabe

Jipi Cureko Neje Sinaa.

Tu cara de luz, madre,

despierta y llora, como antes,

hoy cuando yo te grito.⁸⁶

⁸⁵ Angel Rama *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana.* p.213

⁸⁶ Campobello. 1978 *Op.cit.*p.971

En el Hai kai⁸⁷ considerado por Tablada acertadamente, como una evocación sentimental, Nellie exalta la luminosidad representada por la madre, a través de las imágenes precisas reconstruye una serie de sentimientos y consideraciones en torno a la existencia y a lo transitorio de nuestro paso por la misma. El Hai kai es un indicativo que el lenguaje no crea el espacio físico pero cada lengua configura el espacio. En los versos, el habla regional hace la recuperación del recurso que lo mantiene en contacto con el espacio, con las fuerzas universales, la madre, que siempre ha permanecido viva en la creación, en el mito de cada cultura. Retomo el comentario de la investigadora Sophie Bidault sobre la conciencia regional de Nellie, como un recurso simbólico que reivindica su otredad que rescata su parte bárbara de la nacionalidad. Por un lado habla de la madre, que vive los acontecimientos históricos y por otro, recurre a la madre naturaleza, de la tierra que fuimos creados. “la tierra es nuestra compañera: con ella jugábamos bajo el sol. Aquella tierra roja como la palma de nuestras manos y nuestros talones nos abría sus brazos y nos protegía hasta que volvía Mamá”⁸⁸

Es evidente que surjan otros puntos que marcan una contextualización actual: los “ideosemas”, de los cuales se revelan las ideas pasando desde el nivel más elemental el social, el religioso, moral, filosófico, hasta el “simbólico- mítico” como expone la obra: “Los cantos y danzas de guerra, las heroicas defensas, las mujeres hermosas, las hogueras brillantes- símbolo de la vida de estas gentes.”⁸⁹ Campobello menciona un

⁸⁷ En el “Haikú” se modifica la composición ya que se fue derivando desde las distintas formas del antiguo “Tanka” y otros verso encadenados llamados “Hokku”, El de Campobello se integra de 3 versos, el primero y último de 7 sílabas y el segundo de 8. Para profundizar el tema consultar el texto de José Juan Tablada *Un día... Poemas sintéticos*

⁸⁸ Relato 6. *Amor de nosotros*. Campobello. *Idem*. p.975

⁸⁹ Campobello. *Idem*. p.972

recuerdo muy significativo: “Dando de vueltas en mi recuerdo estaba una rueda de madera ardiente que ardía en sus circunferencias interiores; al ponerle un ajuste de hierro la veía deslumbrada, era un círculo de fuego, y sobre aquel círculo un hombre daba de vueltas pisando las llamas y apagándolas con los pies.”⁹⁰ Sabemos que en relación al círculo, la rueda, es un símbolo cósmico que se encuentra siempre en constante movimiento, en su centro se halla en origen identificándolo con los dioses. Siendo también ésta un signo de representación cultural universal, planteamos que, la literatura como la cultura, pueden estudiarse desde el ángulo semiótico y a la vez la semiótica ser una disciplina que se ocupe del la vida social, como lo afirma Umberto Eco ya que todo está reducido a una red de unidades culturales.⁹¹ “Los tarahumaras vivían en un espacio poblado de signos: sus pueblos, casas, costumbres, ritos y bailes indicaban una comunicación con el cosmos”⁹². Artaud confirmó que el país de los tarahumaras está lleno de signos:

Por todas partes parecía estar leyendo una historia de alumbramiento de guerra, una historia de génesis y caos, con todos aquellos cuerpos de dioses cortados como hombres y aquellas estatuas humanas troceadas. Ni una sola forma estaba intacta, ni un solo cuerpo dejó de parecerme como salido de una reciente matanza [...] ⁹³

⁹⁰ Campobello.1960.p.30

⁹¹ Basándose en el Modelo Semántico Reformulado de Umberto Eco que pretende insertar en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes, junto con las selecciones contextuales y circunstanciales. Para profundizar el tema Umberto Eco *Tratado de semiótica general*. Lúmen. Milán. 1976
Para ampliar el tema de cultura U. Eco en *La estructura ausente* afirma que, la cultura puede ser eternamente estudiada bajo el punto de vista semiótico, así como, la semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda cultura.

⁹² S.Bidault. *Op. cit.*p.38

⁹³ A. Artaud. 1972.*Op. cit.* p.37

La obra de Campobello lo expone a partir de los cuerpos y las figuras fragmentadas desde las diversas voces en su discurso y da testimonio de que cada lengua configura su espacio, así está conformado como texto cultural debido a que cuenta con un “conjunto de signos o símbolos relacionados entre sí en virtud de que todos sus significados contribuyen a producir los mismos efectos o tienden a desempeñar las mismas funciones, reconoce un lenguaje de riqueza plurisémica, polifónico”⁹⁴. De esta forma, el análisis intenta distinguir la teatralidad y la correspondencia, identificando la producción de significados del texto como reflejo de la cultura que representa un contexto específico en particular e identifica los sentidos y funciones denotando las distintas formas de expresión.

3.3. Aplicación del modelo actancial en la obra *Las manos de mamá*

Construir una gramática del relato a partir de una investigación semiológica nos lleva a hacer una valoración de los procedimientos de análisis que delimitan las unidades y las funciones. Las investigaciones desde el formalismo de Propp, Surieau,⁹⁵ los estructuralistas Jacobson y Barthes, hasta la semiótica A. Greimas, han proporcionado herramientas para la construcción de una gramática del relato. El objetivo de tomar el modelo actancial de A. Greimas es el mostrar cómo se articulan las unidades y las funciones del texto dentro del relato. El modelo es una sintaxis capaz de generar un

⁹⁴ Gilberto Giménez. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. p.14

⁹⁵ V Propp. *Morfología del cuento*. E. Surieau. *Las doscientas mil situaciones dramáticas*.

gran número de posibilidades textuales.⁹⁶ Nos ayuda a distinguir las relaciones en términos mucho más amplios que los de personaje y acción que actúan indistintamente por medio del diálogo. Toma como unidad a los seis actantes clasificados de la siguiente forma. D1 es el *destinatario* (quien emite el mensaje desde una situación inicial que motiva al sujeto), S *sujeto* que ejerce la acción, O *objeto* o situación a la cual se pretende llegar, D2 *destinatario*, a quien va dirigida la acción, A *Adyuvante* aquel que ayuda al sujeto para llegar al objetivo, Op *oponente* del sujeto que realiza la acción. Un actante puede ser una abstracción, un personaje colectivo, o una agrupación de personajes, a diferencia del personaje que puede asumir funciones actanciales, también puede ser enunciado por otro sujeto, estar presente en el discurso pero ausente en la situación. Se identifica como un elemento (lexicalizado o no) que asume en la fase básica del relato una función sintáctica. Bajo los mismos lineamientos planteados Ann Ubersfeld hace la aplicación del modelo actancial al texto dramático y utiliza las unidades para ver de que manera funcionan dentro del texto teatral y en qué medida ordenan la relación texto representación. Por ello la justificación para aplicar el análisis del modelo actancial de Greimas, como un acercamiento que pretende distinguir los elementos de teatralidad que tengan en común con en el relato al aplicarlo en la investigación. En sus análisis Ubersfeld intenta mostrar como la teatralidad se inscribe en el plano de las macroestructuras textuales, de la pluralidad de los modelos

⁹⁶ A. Ubersfeld. *Semiótica teatral*. Madrid. 1998 < El modelo actancial, dice Greimas, es ante todo una extrapolación de una estructura sintáctica>. Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible (pertenece, si así podemos expresarnos [...] a un <complemento de causa>.

actanciales, de la combinación y la transformación de estos, dicho es aplicado en los relatos de *La Manos de mamá*. Retoma el modelo de A Greimás que describe y clasifica a los personajes del relato según “lo que hacen”, por ello que reciben el nombre de actantes y estos participan en tres ejes semánticos: *Comunicación, deseo o búsqueda y prueba*. El siguiente cuadro presenta como los actantes se relacionan al interior de texto y marca los diversos niveles en cada relato.

CUADRO O MICROSECUENCIA	D1	S	O	D2	A	Op.
1 ^a	LA FUERZA DE LA NATURALEZA (Las flores de la sierra, su perfume)	LA NIÑA, MUJER	RECORDAR A SU MADRE	LA MUJER, NIÑA	SU MEMORIA Y VIVENCIAS	
1b	LA NECESIDAD	MAMÁ	TRABAJAR Y ALIMENTAR	SUS HIJOS	SUS MANOS	LAGRIMAS
2 ^a	LA NOSTALGIA	LA NIÑA, MUJER	RECORDAR A SU MADRE	LA MUJER	MEMORIA	
2b	EL GRITO DE MAMÁ	LA NIÑA	BUSCAR Y RESPONDER A LA MADRE	LA NIÑA Y MAMÁ	SU TIERRA, EL PUEBLO	LA REALIDAD
3 ^a	EL RECUERDO DE SUS ANTEPASADOS	LA NIÑA, MUJER	EVOCAR A PAPÁ GRANDE	LA MUJER, NIÑA	CANTOS Y DANZAS DE GUERRA	
3b	LA NECESIDAD	LA NIÑA	BUSCAR LA PROTECCIÓN DE PAPÁ GRANDE	ELLA Y SU GENTE	SU FÉ Y LA BENDICIÓN	LA GENTE DEL MUNDO (SOCIEDAD E IDEOLOGÍA)
4	EROS	MAMÁ	TENER UN COMPAÑERO	ELLA Y SU GENTE	LA INTEGRIDAD Y SU FAMILIA	TRADICIÓN, CASARSE CON EXTRAÑEROS
5	EL NACIMIENTO DE SUS HIJOS	MAMÁ	ENTREGAR SU AMOR	SUS HIJOS	SUS CANTOS, DANZAS Y JUEGOS	LA ANGUSTIA DE LA REVOLUCIÓN
6 ^a	LAS ENSEÑANZAS DE MAMÁ	HIJOS	CREER EN LOS HECHOS REALES	LOS HIJOS	LA IRREALIDAD,, LOS JUEGOS, LA TIERRA	LAS MENTIRAS DEL MUNDO
6b	EL HAMBRE Y LA	MAMÁ	TRABAJAR Y	FAMILIA	SUS MANOS Y	

	NECESIDAD		AUSENTARSE		LA TIERRA	
6c	LA AUSENCIA DE MAMÁ	LOS HIJOS	ESPERAR QUE VUELVA MAMÁ	ELLOS, LOS HIJOS	LA TIERRA, LOS JUEGOS Y SUS MANOS	EL HAMBRE Y LA REVOLUCIÓN
7ª	LOS CAMBIOS DE LUGAR	LOS HIJOS	BUSCAR EL REFUGIO	ELLOS	SU FALDA	LA REALIDAD
7b	LA AUSENCIA DE MAMÁ	LOS HIJOS	VER A MAMÁ	ELLOS	LAS COSAS QUE APREHENDIERON DE MAMÁ Y LOS JUEGOS	LA REALIDAD
7c	EL REGRESO DE MAMÁ	MAMÁ	TENER A SUS HIJOS	LA FAMILIA	SU FORTALEZA Y SU FÉ	LAS VOCES Y LAS LEYES DE LOS HOMBRE
8ª	LA AMENAZA DE QUITALE A SUS HIJOS	MAMÁ	DEFENDER	LA FAMILIA	SU FÉ, LA BLUSA Y LA MENTIRA	LA LEY DE LOS HOMBRES
8 b	EL JUICIO	MAMÁ	RECUPERAR A SUS HIJOS	LA FAMILIA	SU FÉ Y LA LEY	LAS VOCES
8c	LA MUERTE DEL PADRE	EL GENERAL	PROTEGER A LOS CAIDOS DE LA REVOLUCIÓN	LA FAMILIA	EL RANGO Y LA HONRA	MAMÁ
9	LAS MUERTE POR LA REVOLUCIÓN	CORONEL OREJA PRIETA	DESPEDIR LO QUE MÁS AMA	ÉL CORONEL Y LA REVOLUCIÓN	SUS IDEALES Y MAMA	LA REVOLUCIÓN Y LAS BALAS
10	LA REVOLUCIÓN	MAMÁ	AYUDAR A LOS HOMBRES	HOMBRES Y LA SOCIEDAD	SU BONDAD Y ALTRUISMO	
11ª	EL BALAZO	MAMÁ	SALVAR LA VIDA	SU HIJO EL MUDO	SU FORTALEZA, EL HOSPITAL Y LAS MONJAS	LA POSIBLE MUERTE
11b	LA NOTICIA DEL HIJO MAYOR	MAMÁ	IR AL HOSPITAL, DAR BENDICIÓN	EL HIJO MAYOR	EL AMOR, SU DECISIÓN Y LA FORTALEZA	LA SITUACIÓN DE GUERRA
12a	EL PERFUME DE LOS NARDOS	LA NIÑA, MUJER	RECORDAR LA MUERTE DE RAFAEL G.	LOS CAIDO EN LA REV.	NOCHE DE LUNA Y LOS NARDOS	
12b	LA PARTIDA DE LOS VILLISTAS	RAFAEL GALÁN	DESPEDIR LO QUE MÁS AMA	ÉL MISMO	LA COMPAÑÍA DE MAMÁ	DESTINO
13a	LOS RUIDOS DE LA MÁQUINA	LA NIÑA, MUJER	RIVIVIR LOS RECUERDOS DE GUERRA	LA NIÑA, MUJER	LOS CANTOS DE MAMÁ	
13b	LOS BALAZOS	MAMÁ	SALVAR A LA GENTE	LA GENTE	DISPOSICIÓN	LA REVOLUCIÓN
14ª	LOS AULLIDOS	LA NIÑA,	RECORDAR LA	NIÑA, MUJER	MEMORIA	

	DE LOS PERROS	MUJER	MUERTE DE JACINTO			
14b	LOS BALAZOS	JACINTO	SALIR CON SUS MUCHACHOS	MUCHACHOS	EL “¡QUIEN VIVE!”	LA MUERTE
15 ^a	LA PLAZA DE LAS LILAS	LA NIÑA, MUJER	RECORDAR EL FUSILAMIENTO DE EMILIO	LA NIÑA, MUJER	EL PERFUME DE LAS LILAS Y LA MÚSICA	
15b	LA TRISTEZA	EMILIO	SOÑAR CON EL AMOR	ÉL MISMO	CANTO	DESTINO MUERTE
15c	EL RECLUTAMIENTO DEL HIJO	MAMÁ	SALVAR Y SACAR	HIJO Y ELLA	DECISIÓN	
16 ^a	LA CIUDAD	LA NIÑA, MUJER	RECORDAR SU SOLEDAD	LA NIÑA, MUJER	ESCUELA	
16b	EL CARÁCTER	LA NIÑA	LIBERARA	LA NIÑA	MAMÁ	
16c	LA MUERTE DEL ANGELOTE	MAMÁ	DESEAR MORIR	ELLA	LA TRISTEZA Y LA FALTA DE RAZÓN	
17	LAS VIVENCIAS Y LA MUERTE DE MAMÁ	LA NIÑA, MUJER	ENVIAR UNA CARTA	ELLOS	MANOS Y LAS ENSEÑANZAS DE MAMÁ	LA REALIDAD Y LA MUERTE

A partir de la tabla general podemos definir y distinguir constantes donde aparecen las fuerzas principales de los actantes y se plantea de éste modo la siguiente macrosecuencia: como una macroestructura que puede dar cuenta del contenido global del discurso, así también, se emplea el término de microestructura para denotar la estructura local del discurso.

Solo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente. Puesto que estamos todavía analizando el nivel significado (y de la referencia), y por lo tanto utilizamos nociones semánticas, tenemos que respetar el principio semántico básico, según el cual, el significado del “todo” debe especificarse en

términos de los significados de las partes. Así queremos especificar el sentido global del discurso, tal sentido debe derivarse de los sentidos de las oraciones del discurso.⁹⁷

Esto se logra distinguir a través de las secuencias en cada uno de los relatos, a partir de estas divisiones presentamos la enunciación de la acción en la fábula, como remedo de la acción y ordenación de los sucesos.

CUADRO O MACROSECUENCIA	D1	S	O	D2	A	O
1	LA NOSTALGIA	LA NIÑA. MUJER	EVOCAR Y RECORDAR A MAMÁ	LA NIÑA, MUJER	SU MEMORIA Y VIVENCIAS	

En el primer cuadro podemos enunciar la acción de esta forma: impulsada por la nostalgia, la niña-mujer, desea recordar y evocar a su madre para bien personal. Es apoyada por su memoria y las vivencias, y no encontramos un oponente para realizar su deseo.

En el relato, es la historia de un *sujeto*, personaje que desea evocar con toda su firmeza. En el hecho particular, el *sujeto* S (niña, mujer), efectúa una serie de acciones que van encaminadas a obtener el *objeto* O (evocar y recordar), enunciado en verbo. Se distingue en el actante *sujeto* (niña, mujer) las acciones del *sujeto* y observamos los verbos seleccionados por la autora, utilizados en las secuencias al interior de los cuadros o microsecuencias: 1ª. Recordar, 2ª. Recordar, 3ª. Evocar, 12ª. Recordar, 13ª. Revivir, 14ª. Recordar, 15ª. recordar, 16ª. Recordar, 17. Enviar. En esta selección, las

⁹⁷ Van Dijk, 1980: 45. En Román Calvo N. *El modelo actancial y su aplicación*. p.103

acciones son enunciadas en verbos pasivos, que nos remiten al tiempo pasado, ya que no requieren de una intervención activa del *sujeto* dentro de la fábula; por ello no podría existir una acción dramática y se encuentra ausente el planteamiento de un conflicto. Para la búsqueda de *objeto* (recordar, evocar), no existen *oponente* en los relatos, debido a que estas acciones son parte de una actitud enunciativa y solo se caracteriza por el lenguaje empleado por el hablante lírico del relato, que solo intenta narrar los sentimientos que evoca. Es su libre albedrío, solo un obstáculo psicológico o físico no permitiría tener recuerdos, el hecho lo tenemos como prueba en la obra. De esta forma podemos cuestionar si el *destinatario* de la obra es la (niña mujer). En la macrosecuencia 1 el *sujeto* coincide con el mismo *destinatario* (niña- mujer), y tiene por *objeto* solo (recordar y evocar) pero el *sujeto* puede expresar aquellos *objetos*, recuerdos y los transforma en acción (escribir), y comunica los acontecimientos a través de la escritura de los relatos. Mediante la modificación de los actantes en la secuencia de la macroestructura de los relatos, los verbos se transforman en verbos de acción, que ahora son dirigidos al lector o receptor y se convierte en un nuevo D2 *destinatario*.

Así también lo observamos en el *destinador* (la nostalgia), que remite al pasado, tiene una modificación similar con el *objeto* y se transforman en un nuevo *destinador* (vivencias). Ejemplo similar se presenta en el último relato *Carta para usted*, el *Objeto* (enviar la carta), marca una acción del *sujeto* (niña mujer), no solo dirigida para “mamá”, sino también al receptor.

La lectura y el análisis de las fuerzas actanciales que intervienen el relato conducen a una lectura más profunda donde encontramos diversos planos de interpretación, como ejemplo la nueva propuesta de macrosecuencia 2 queda de la siguiente manera:

CUADRO O MACROSECUENCIA	D1	S	O	D2	A	Op.
2	LAS VIVENCIAS	NELLIE	ESCRIBIR LA OBRA	LECTOR O REMITENTE	SUS MANOS Y SU MEMORIA	

El enunciado quedaría de la siguiente manera: Impulsada por sus vivencias, Camopobello, desea escribir los relatos para el lector, es apoyada por sus manos y su memoria, sin encontrar ningún oponente. La nueva propuesta muestra distintas formas y planos que utiliza el *sujeto* en la exposición de la historia, de tal forma que pasa a de ser testigo a ser parte de la obra. El hecho es una característica en la forma de escritura de Nellie, donde muda constantemente los diversos narradores,⁹⁸ ya revelado desde el análisis anterior y en el modelo actancial los apreciamos modificados en múltiples planos.

Por otra parte como un resultado de las constantes en la aplicación del modelo actancial la figura de otro *sujeto* “mamá”, es quien tiene mayor acción en los relatos. Su presencia comienza a realizar una participación activa y directa como personaje de los relatos, como se observa desde el relato 1b: *La necesidad de mamá por trabajar y*

⁹⁸ La presencia del narrador será abordado en un capítulo posterior revisado en O. Ducrot. T. Todorov *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*

alimentar a sus hijos. A partir de éste momento las características del *sujeto* se expresan no solo por medio de un lenguaje poético que utiliza en la primera secuencia sino que se transforman en personaje del relato, ahora con motivadores reales con las necesidades del mismo *sujeto* (mamá). *Ella*, nombrada en tercera persona, ahora se encuentra en una situación determinada por su contexto. En los relatos subsecuentes donde aparece el *sujeto* (mamá o ella), será identificado como central o principal. Distinguimos como el narrador se desprende para dar paso a los personajes y a sus acciones dentro del relato y se presenta un segundo plano en el discurso narrativo. En este momento los relatos se modifican con una actitud apostrófica ya que el hablante *sujeto* se dirige y dialoga con otro personaje. Para definir claramente su *objeto*, nos referimos a sus acciones en las microsecuencias del análisis. En ellas encontramos los verbos que utiliza en los relatos: 1b.Trabajar, 4. alimentar, 5. Tener, Entregar, 6b. Ausentar, 7c. Tener, 8ª. Defender, 8b. Recuperar, 10 Ayudar, 11ª.Salvar, 11b. Dar, 13ª. Salvar, 15c. Salvar, 16c. Morir. El beneficio del *objeto*, es participativo, de mayor relación y las acciones del *sujeto*, son determinadas por su contexto.

En este plano podemos notar que el motivador *destinador*, es generado por el contexto, presente también como *oponente*. El contexto es causa y efecto del conflicto al momento de estar el *sujeto*, en busca de su *objeto*.

Aparece un nuevo *destinador* (La Revolución Mexicana), no presenta la misma forma poética del lenguaje, de evocación nostálgica, con sentido lírico que tenemos en el primer cuadro o macrosecuencia. Como *sujeto* (niña-mujer) Nellie, incluye a otros personajes (mamá, *ella*), ahora delimita y determina sus acciones de participación en la fábula.

MACROSECUENCIA	D1	S	O	D2	A	O
3	LA REVOLUCIÓN	MAMÁ	AYUDAR Y SALVAR	SU FAMILIA Y SU GENTE	SUS MANOS Y SU FORTALEZA	LA REVOLUCIÓN Y LA MUERTE

Para enunciar la macrosecuencia 3: La Revolución impulsa a mamá a una búsqueda para salvar a su familia y a su gente. Es Apoyada por su fortaleza y sus manos, pero se encuentra con un oponente, la misma *Revolución* y finalmente con la *muerte*. El *destinador*, y el *oponente* son equivalentes. Son las circunstancias las que impulsan a *Ella* a ayudar. Se presentan las acciones en los relatos que originan un conflicto dramático debido a que el contexto (La Revolución) es causa y efecto. En el modelo actancial las macrosecuencias llevan el análisis a tres planos de interpretación, podemos observar transformaciones en los actantes tanto de *sujetos* como de *objetos*, así también, el *destinador* y el *destinatario* pasando de ser pasivos a activos y exponen las diversas fuerzas, tanto de poder como de deseo, al interior de los relatos. Así se distingue una parte específicamente teatral, mediante modificación de las acciones en el modelo y de los *sujetos* (personajes). Podemos plantear que descubrimos tres líneas de acción que van en función de los *sujetos*, Mamá, cuenta con una participación mayor, (Ella) narrado en tercera persona tiene una intervención en 13 de los distintos niveles de la obra; La niña/ mujer que es narrado en primera persona (yo) tiene una participación en 12 de los niveles de los relatos, por último está dividida la acción en 4 niveles de los relatos que tiene por *sujeto* a los Hijos, (Ellos) y solo en 5 niveles distingue a *sujetos* masculinos como los (Otros). Cabe aclarar que en la mayor parte de

los relatos y sus diferentes niveles de interpretación se encontró que hay *oponente* el cual propicia la acción dramática. Sin embargo justificarlo, únicamente de este modo, deja de lado otros aspectos que la teatralidad puede dimensionar en el texto. En este sentido Adame comenta que las acciones son estructuradas para un estudio en el modelo actancial como una herramienta que se puede aplicar a cualquier texto y que en la concurrencia de dos o más modelos emerge la teatralidad, al mostrar los distintos conflictos derivados de las operaciones de las fuerzas principales en la obra.⁹⁹

⁹⁹ D. Adame. *Para comprender la teatralidad*. p. 19

4. Mirada semántica: Teatralidad y representación

Una justificación para desarrollar el concepto en el análisis es debido a que la teatralidad “amplió las fronteras de los estudios literarios a la caza de los signos lingüísticos contenidos en los textos narrativos”¹⁰⁰ En este sentido va dirigida la investigación ya que muchas veces “se deja de lado el mundo de la teatralidad que el texto posee”. El concepto de Teatralidad se puede interpretar a partir de lo subjetivo, debido a que se encuentra oculta por conformar la parte expresiva del teatro dentro del texto, también es considerada como *mimesis*, es decir, representación directa de los acontecimientos; es percibida como un modo de representación cultural, pero particularmente es la parte específica y esencialmente teatral. Al respecto se realizan diversos planteamientos, análisis y posturas al término sin embargo, expondremos algunos a considerar. De hecho, las diversas investigaciones se han planteado alrededor de las últimas décadas y presentan distintas perspectivas. Esto significa que los intentos de conceptualizar la noción son una propuesta reciente que apareció al mismo tiempo que la noción de literaturidad, pero su difusión en la literatura fue menos rápida.

Quisiera iniciar con una definición de Josette Féral, ya que se identifica cercanamente con los planteamientos realizados en el análisis de la obra de Campobello, quién afirma que la teatralidad es:

¹⁰⁰ Arana. *El concepto de teatralidad*.p.80

[...] un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo; 2) un acto de transgresión de lo cotidiano por el mismo acto de creación; 3) un acto que implica la ostensión del cuerpo, una semiotización de los signos y 4) un acto que involucra la presencia de un sujeto, quien pone en situación las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo¹⁰¹

Adame aclara sobre el último punto que “el acto, como el acontecimiento [...] no posee teatralidad en sí mismo, es necesario que uno de los participantes lo transforme en signo [...] la teatralidad aparece cuando el observador descubre en el espacio una cierta representación”¹⁰² Es decir cuando el sujeto está presenciando una situación escénica y de ese modo se produce un proceso de resignificación. Otra aportación de Féral que amplía esta interpretación en cuanto a teatralidad dice lo siguiente:

No es una cualidad que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una cualidad preexistente en las cosas, [...] solamente es posible entenderla o captarla como proceso. [...] Tiene que ser concretizada a través del sujeto [espectador] como punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente.¹⁰³

La obra de Campobello expone desde la transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, desarrollado desde el punto de vista de la mirada, así como se descubre desde el modelo actancial; esto implica como se analizó, un acto de transgresión concretizado en el sujeto desde el punto de vista del receptor-espectador,

¹⁰¹ J. Féral. “*La teatralité*”, *Poétique*. p.361 *cfr.* En G. Adame *Para comprender la teatralidad*. p.21

¹⁰² Adame *ibídem*.

¹⁰³ J. Féral. *Acerca de la teatralidad*.p.44. *cfr.* En G. Adame *Para comprender la teatralidad*. p.268

que retoma y transforma las situaciones de su entorno para significarlas de manera diferente, todo esto implica teatralidad. Para profundizar, no debemos dejar del lado el sentido de proceso, ya que encontramos que la teatralidad se manifiesta en las diferentes prácticas sociales y culturales. Retomo el punto de la perspectiva antropológica donde la teatralidad es identificada por Nicolás Evreinov de la siguiente forma:

El hombre posee un instinto de inagotable vitalidad [...] Me refiero al instinto de transfiguración, el instinto de oponer las imágenes recibidas desde fuera, las imágenes arbitrarias creadas desde dentro; el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza, en algo distinto. En resumen un instinto cuya esencia se revela a lo que yo llamaría *teatralidad*.¹⁰⁴

Evreinov está realizando una correspondencia de la teatralidad en relación con la creación de significados de Saussure ya que hace referencia a la capacidad de transmutar las apariencias de la naturaleza en imágenes arbitrarias. En este sentido una nueva investigación de Fârel y Bermingham hace una interpretación sobre Evreinov; quién menciona que la teatralidad se basa esencialmente en los instintos que el hombre tiene para transformar la realidad. “According to Evreinov, stage-related theatricality rests essentially on the theatricality of an actor who, moved by a theatrical instinct, attempts to transform the reality that surrounds him.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ N. Evreinov. *El teatro en la vida*. p.35 Cfr. En G. Adame *Para comprender la teatralidad*. p.270

¹⁰⁵ Según Evreinov, la etapa relacionada con la teatralidad se basa esencialmente en

Ambos investigadores realizan aportaciones importantes ya que hablan sobre la hendidura que divide los espacios en el "exterior" y el "interior" de la teatralidad. Es el espacio del "otro" el que define la teatralidad y es un proceso que reconoce al sujeto a través del proceso de la mirada.

“Such actions create a cleft that divides space into the "outside" and the "inside" of theatricality. This space is the space of the "other"; it is the space that defines both alterity and theatricality.”¹⁰⁶ [...] “theatricality appears to be more than a property; in fact, we might call it a process that recognizes subjects in process; it is a process of looking at or being looked at.”¹⁰⁷

Por una parte Eivreinov relaciona la teatralidad en el ámbito teatral pero refiere al instinto de transfiguración del hombre y a la capacidad que tiene de transformar la realidad, lo cual rescatan Féral y Bermingham sobre las imágenes recibidas desde la alteridad del los espacios por el solo acto de la mirada. Otro punto de vista que formula nuevas estrategias sobre teatralidad es del investigador Juan Villegas: propone un concepto de teatro fundado en la teatralidad social y su representación por una pluralidad de prácticas escénicas. Desde esta perspectiva, el teatro constituye una

la teatralidad de un actor que, movido por un instinto teatral, intenta transformar la realidad que le rodea. Cfr. En Josette Féral and Ronald P. Bermingham. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. p.99. Traducción personal

¹⁰⁶ Tales acciones crean una hendidura que divide los espacios en el "exterior" y el "interior" de la teatralidad. Este espacio es el espacio del "otro"; es el espacio que define tanto la alteridad y teatralidad. Josette Féral and Ronald P. Bermingham. *Op.cit.* p.97

¹⁰⁷ La teatralidad parece ser más que una propiedad, de hecho, se podría llamar un proceso que reconoce los sujetos en proceso, es un proceso del que mira o esta mirando. *Idem.* p.98

práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo.¹⁰⁸

[l]a teatralidad se puede entender como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo se percibe como escenario en el cual se actúa (...) [La teatralidad constituye] una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social.¹⁰⁹

En el artículo *El concepto de teatralidad* publicado por la Revista Artes, Arana realiza aproximaciones sobre el término teatralidad que lo llevan a construir un conjunto teórico sobre la definición. Añade que Villegas enuncia la “esencia” o especificidad del teatro a la “esencia” de la puesta en escena y del texto, tomando en cuenta los usos del discurso crítico que parten del formalismo ruso y el estructuralismo. Así también nos dice que concluye su recorrido por los usos críticos del término con las investigaciones literarias y con los estudios de la vida social como teatralidad. “la teatralidad no constituye un modo de conducta. Por el contrario, cualquier conducta puede transformarse en teatral cuando es interpretada por otros como tal”¹¹⁰

¹⁰⁸ Juan Villegas. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones Gestos. Colección teoría 2. Segunda edición. University of California. Irvine, CA. USA

¹⁰⁹ J. Villegas. *Cfr.* En Antonio Prieto Stambaugh. *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009. p.3

¹¹⁰ . Arana. Grajales. *Op. cit.* p.82

Para completar un largo recorrido teórico retomo a Antonio Prieto que nos dice en su estudio sobre Teatralidad *versus* Performance; en él se distingue al signo teatral con una dimensión performativa ya que enfatiza los aspectos espacio-temporales y kinésicos y la manera como estos construyen nuevas realidades y destaca la aportación de Alcántara que vincula a la teatralidad con una red de códigos:

Alcántara se acerca al teatro desde la semiótica de Yuri Lotman para reforzar su sentido simbólico y *poiético*. “La teatralidad”, nos dice, “estaría conformada por un sistema de signos performativos, es decir, teatrales, cuyo significado se encuentra encodificado en una red externa de códigos, los cuales pueden ser llamados *dramáticos* porque están constituidos por el acervo cultural de *acciones simbólicas sujetas a re-presentación*” (énfasis del autor 2002, 137).¹¹¹

Asimismo destaco la contribución de Jorge Dubatti quien relaciona la teatralidad al concepto de *poíesis*. “Llamamos *poíesis* al nuevo ente que se produce en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad”¹¹² De igual forma se observó en los relatos de Campobello, donde el juego, la representación de imágenes y acciones del cuerpo, se justifican como elementos sensoriales a través de los signos y retoma el planteamiento de Alcántara desde la semiótica de Lotman que refuerza el sentido simbólico y *poiético*. Por su parte Geirola¹¹³ inicia de un marco teórico cuya prioridad es determinar un

¹¹¹ A. Prieto Stambaugh. *Op.cit.*p.3

¹¹² Jorge Dubatti. *Introducción a los estudios teatrales* p.38

¹¹³ Gustavo Geirola. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones de Gestos. Colección Historia del Teatro 4.

concepto de la teatralidad como política de la mirada, como una lógica y hasta como una topología.

Gustavo Geirola trabaja la política de la mirada en la teatralidad desde una perspectiva simultáneamente psicoanalista (lacaniana) y post-marxista, para destacar las articulaciones de deseo y poder en la maquinaria teatral, a la cual ubica específicamente como un fenómeno de la modernidad occidental. [...] Las estructuras de la teatralidad son, para Geirola: la seducción, la ceremonia, el contra-rito, el rito, el teatro y la fiesta (2000, 45-58). Destaca su tratamiento de la “teatralidad del teatro” como un “aparato de dominación y control social ligado a una experiencia específica: la modernidad” (2000, 52-53).¹¹⁴

También, la teatralidad adquiere una nueva significación, se redefine *como acontecimiento político* a partir del valor de lo convivial en tanto *resistencia y resiliencia*.

De las aportaciones del otro lado del continente encontramos la investigación que parte la de narratología realizadas por Javier Del Prado, que expone a la teatralidad partiendo del espacio reservado y como punto de partida la acción ligada a la mirada, a la contemplación.

Frente a poeticidad, narratividad y discursividad que pertenecen, en el mismo nivel a las modalidades naturales de la enunciación, la teatralidad situará la enunciación en el espacio artificial de la mimesis; espacio en el que, necesariamente tendrá que aparecer, si se quiere obtener un duplicado de la realidad [...] la teatralidad será una totalidad mimética enunciante”
Y agrega: “En una fenomenología literaria, los términos de la comparación y de la oposición no

¹¹⁴ A. Prieto Stambaugh. *Op.cit.*p.5

son, pues, teatralidad frente a (o junto a) narratividad, poeticidad o discursividad, sino teatralidad frente a realidad (con sus tres modalidades enunciativas).¹¹⁵

Y concluye proponiendo una morfología que considera seis líneas de fuerza:

1. La naturaleza artificial de la teatralidad, que vincula la noción de ruptura, mimesis, montaje, juego (lúdico, catártico, sacral), reglas del juego (previsto, imprevisto, fijo, variable, azar, improvisación), rol (aprendizaje, performace y cualidades natas) liturgia, teatro, deportes o juegos, espectáculos y catarsis.
2. La naturaleza mimética de la teatralidad, que incluyen las nociones de imitación y fingimiento (paradoja del comediante), el valor catártico del fingimiento (noción de duplicidad y de falsedad, de identidad y de autenticidad), la noción de la totalidad significativa y de presencia permanente del cuerpo y del objeto en la escena.
3. La naturaleza redundante de la teatralidad, redundante en cuanto a mimesis, redundante en cuanto a técnica (tanto códigos como los de la realidad y al menos unos por sentido). Coexistencia de códigos, con mayor artificio de composición.
4. La naturaleza especular de la teatralidad, con sus nociones de desdoblamiento y duplicado: mirada real, mirada imaginaria, escenario, sala, las candilejas como frontera real o imaginaria del espectáculo y del espectador, situados en espacios y niveles diferentes, que abocan el mundo de la teatralidad esquizofrénica espectacular del yo social y del yo psicoanalítico y la catarsis.
5. La naturaleza presencial de la teatralidad, que impone la presencia como categoría física y el presente como categoría temporal, el instante, el clímax y por ellos fragmentación, discontinuidad.

¹¹⁵ T. Arana. Grajales. *Op. cit.* p.83

6. La naturaleza ritual de la teatralidad. *El teatro sería repetición actual de un conflicto análogo al del rito y al del juego. Y hablando de una liturgia de lo sagrado, de una liturgia de lo grotesco y de una liturgia de lo cotidiano, ligar el teatro en su dimensión cósmica y en su dimensión dramática, a la recuperación de este espacio para el rito, a la perversión del rito, y a lo ritual de las formas cotidianas.*¹¹⁶

Nombrado con anterioridad Antonin Artaud, cuestionaba el teatro occidental, porque relegaba lo específicamente teatral es decir, “todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo”¹¹⁷ y consideró que la cultura occidental presentaba un privilegio sobre el texto literario, observó que el texto dramático leído o concebido sin representación mental sería opuesto a la teatralidad. El artista y creador buscó además la necesidad central y moviente de la expresión:

Es decir que el teatro abandona la literatura, deja los libros para desplegarse en la perspectiva total del espacio, pues el teatro es un arte en el espacio, y hacía falta a cualquier precio que se recuperase la conciencia del valor espacial de la expresión. En este lenguaje nuevo del teatro participan el sonido, el movimiento, la luz, el gesto, la voz y la forma de la voz.¹¹⁸

Otra propuesta aparentemente contradictoria es la de Roland Barthes, ya que parte del campo literario y resalta la especificidad de lo teatral, como teatralidad:

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ A. Artaud. *El teatro y su doble*. p.56

¹¹⁸ A Artaud. *Mensajes Revolucionarios*.Op.cit.p.72

Nos hallamos ante una verdadera polifonía informacional; eso es la teatralidad: es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior [...] el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte enseguida en sustancia.¹¹⁹

Partir de estos términos lingüísticos, para reconocer la teatralidad, es hablar de la particularidad de los signos con lo cual, podríamos plantearla como una búsqueda de forma de expresión y de contenido, como un intercambio del lenguaje que se expresa por medio de palabras, gestos, sonido, signos que pertenecen a sistemas culturales que están presentes en toda obra artística. De tal modo que cada uno cuenta con características, tanto de expresión como de contenido, que nos proporcionan un significado como factor externo con marcas sintácticas y un factor interno con marcas semánticas que proporcionan el significado de la idea en busca del sentido de la obra.

Como lo delimitamos nos remitimos a la semiótica, que considera al discurso teatral como un lugar integralmente significativo, de forma y sustancia de contenido, igual que de forma y sustancia de expresión, según las distinciones de Hjelmslev. Con posibilidades a ser variable debido a que sus formas de expresión: sonido, voz, no corresponden siempre a las formas de contenido del texto, por las características particulares de la representación. Ahora bien, la investigación de Ubersfeld nos dice acerca de la teatralidad lo siguiente: “es un conjunto de signos textuales, corporales y

¹¹⁹ R. Barthes. *Ensayos críticos*. *Op.cit* p.50

audiovisuales presentes en el espacio textual o escénico.”¹²⁰ La investigadora comenta: existen, en el interior del texto (de teatro), matrices textuales de representatividad; que pueden ser analizados con instrumentos específicos que ponen en relieve los núcleos de teatralidad del texto [...] que se deben particularmente a la lectura que se haga de él. Ya que la teatralidad vendría dada por el acto de la representación.¹²¹ Más adelante agrega: “Con esto se corresponde, a la representación, la movilidad de los signos, [...] objetos que se desplazan de un funcionamiento a otro, [...] cualquier atentado textual o escénico a la lógica corriente del “buen sentido” es teatralidad”¹²². Finalmente hace otra definición radical. “la teatralidad es siempre virtual y relativa: la única teatralidad concreta es la de la representación”¹²³.

4.1 La teatralidad del discurso

En el relato 2 titulado: *Cuando la busqué allá donde la vida se le ofreció desecha por los estragos de los rifles*. Se aplica la propuesta de análisis de las categorías gramaticales de la persona de R. Barthes, así como el modelo actancial aplicado por A. Ubersfeld para definir elementos de teatralidad que nos ayudan a distinguir las fuerzas de la acción.

¹²⁰ T. Arana. *El concepto de teatralidad*, p.81.

¹²¹ A Ubersfeld. *Semiótica teatral*, p.16

¹²² *Ibidem*, p. 38

¹²³ *Idem*, p. 46

CUADRO O MICROSECUENCIA	D1	S	O	D2	A	Op.
RELATO 2 ^a	LA NOSTALGIA	LA NIÑA, MUJER	RECORDAR A SU MADRE	LA MUJER	MEMORIA	

Podemos enunciar una primera acción de la siguiente manera: Nos encontramos un *destinador* (D1), una fuerza impulsada por la nostalgia, el *sujeto* (S) mujer, (narradora) desea evocar y buscar a un *objeto* (O) su madre, en dirección o interés personal *destinatario* (D2), recibe la (A) *ayuda* de su memoria y no se encuentra *oponente* (O). El relato principia con una referencia espacial: “*La calle la veo más angosta más corta, más triste*”¹²⁴, Hay una presencia del narrador equicidente, debido a que el enunciado inicia con el verbo (ver) en primera persona (yo). En el relato, (cuento, novela, drama) suele tener preeminencia la *acción* de los personajes: en el cuento y la novela la acción se da *narrada*; en el drama *actuada* directamente.¹²⁵ Así también la perspectiva del narrador oscila entre la subjetividad y objetividad en el discurso. La perspectiva del sujeto que lleva la acción (la mujer), se modifica y hace referencia al recuerdo que corresponde al punto de vista de un adulto y realiza una comparación de las dimensiones observando que las calles son “*más angostas, más cortas*”. Retomo la presencia de las categorías gramaticales como una de las claves para definir uno de los elementos de teatralidad en el relato de Campobello, y recorro a la lingüística que ayuda a describir y clasificar las categorías gramaticales de la

¹²⁴ Las comillas y cursivas en el texto refieren el análisis que se realiza en el segundo relato de la obra *Las manos de mamá*. Campobello. 1978. p.971

¹²⁵ Estructuralmente considerada, la acción se identifica con la oración (simple o proposición) y cumple en el relato un papel que nos permite definirla como una de las funciones o unidades de sentido. Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato. Teoría y práctica*. p. 29

persona, planteado en el análisis. El código del narrador conoce dos sistemas de signos: el personal “yo-tú” y apersonal “él”. Seguido de ello, el texto evoca a los personajes que comparten en su memoria los recuerdos del pueblo y describe a los sujetos ausentes realizando acciones en su conducta aprendida, “*faltan las sombras de sus cuerpos y las pisadas rítmicas de los caballos*”. Dentro de los estudios de la lengua Todorov distingue que “la ficción en gran medida se vale de las propiedades representativas de la palabra y uno de sus ideales fue durante mucho tiempo el grado superior de la evocación; de ahí la costumbre de hablar de la literatura en términos de atmósfera, acción, acontecimientos, etc.”¹²⁶ Si atendemos a la teatralidad del texto como ficción se atiende también a estas propiedades representativas. En el teatro se le califica como el tono o la atmósfera de la obra y los términos de acción y acontecimiento, se transforman en las propiedades representativas de la palabra como otro elemento de teatralidad; que los relatos de Campobello exponen y evocan en formas de expresión.

En un segundo nivel de interpretación, nos presenta al mismo sujeto desde la perspectiva de la “niña” jugando. “*Ando en la tierra, mis manos rojas, roja mi cara*”. La referencia espacial está marcada como signo personal (yo) camino en la tierra, “*el sol y mi calle; todo rojo como el panorama de los niños*”.

CUADRO O MICROSECUENCIA	D1	S	O	D2	A	Op.
RELATO 2b	EL GRITO DE MAMÁ	LA NIÑA	BUSCAR Y RESPONDER A LA MADRE	LA NINA Y MAMÁ	LA TIERRA, EL PUEBLO,	LA REALIDAD

¹²⁶ T. Todorov. O Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. p.124

El análisis, somete al actante a la categoría gramatical y la enunciamos de la siguiente forma: impulsada por el grito de la madre (D1), la niña (S), desea responder a la madre (O), para bien de ambas(D2). El recuerdo de la gente del pueblo y la tierra roja le ayuda (A). Se opone la realidad debido a que simplemente es la evocación de su pasado. Primeramente: *oigo que me grita Ella*, se encuentra un signo personal (Yo) *asomada al postigo de la puerta gris Salió otro grito, y otro*, signo apersonal (Ella), *para su hija que luchaba, envuelta en la tierra con sus panoramas rojos y llegaba hasta Usted con el gesto respetuoso de quien está frente a su ídolo*. Signo personal (yo) *Además usted no estaba en el postigo*, signo apersonal (ella). *Si hubiera preguntado, las bondadosas personas de la calle Segunda de Rayo me habrían dicho*. Signo personal (yo). *Salió seguida por sus hijos [...] No volverá más*. Signo apersonal (ella). Pavis expone que la teatralidad esta descrita por el texto en espacios, visualizaciones y expresión. Y por otra parte la identifica en la manera específica de la enunciación, en la forma cómo habla el texto del mundo exterior y la forma que muestra lo evocado por el texto y la escena, es decir, lo iconiza.¹²⁷

Es la manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor), y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. La teatralidad se asimila entonces a lo que Adamov denominaba la representación, es decir, ‘la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus resortes ocultos...la manifestación del contenido de lo oculto, latente.’¹²⁸

¹²⁷ El término *Icono* se define como *lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotados*. Es aplicado según la clasificación de los signos de Pierce, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*.p.107

¹²⁸ P. Pavis. *Diccionario de teatro* p.468

Hasta el momento corresponde la arbitrariedad del lenguaje con respecto a la escena o secuencia en la obra, debido a que siempre en la teatralidad hay una manera específica de la enunciación y contiene la visualización del espacio y apoya también la necesidad moviente de la expresión que buscaba Artaud. Podemos resaltar también, la arbitrariedad del lenguaje con respecto a los relatos debido a que en la teatralidad encontramos la participación de varios códigos e iconicidad de todos los artificios sensoriales y en las diferentes formas de enunciación de las acciones. ¿Es el texto un lugar espacial, visual y expresivo correspondiente a la teatralidad? Hasta el momento estos planteamientos apoyan la propuesta de identificar la teatralidad en la obra de Campobello, en la manera en que habla el texto del mundo exterior e iconiza lo evocado. Debido a que resalta los artificios, la potencia visual y auditiva entre otras, como parte de un acto teatral o representativo y no solo literario. De esta manera la teatralidad expone el texto que da paso y amplía las fronteras literarias.

Agrego la perspectiva del teatro fronterizo de Sinisterra: “es importante investigar los componentes de la teatralidad en dominios distintos al teatro, es decir en zonas fronterizas del arte y la cultura”, se puede afirmar que la teatralidad tiene la capacidad de transmutar la realidad a través de la diversidad de formas de interpretar en el texto.

4.2 Cronotopos. Elementos espacio-temporales en el discurso

Otra propuesta de análisis parte de elementos espacio-temporal, primeramente retoma a Pavis quien expone que la teatralidad está descrita por el texto en espacios, visualizaciones y expresión, por otra parte, pretende plantear el “universo diegético”,

“como un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables [...] un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al ponerlo como una ‘historia’. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado.”¹²⁹ Y recupero la propuesta de Beristaín que nos habla del nivel diegético, que corresponde a las acciones:

La historia o diégesis considera la trama o intriga: el “contenido” considerado en orden lógico y temporal que ofrece dentro del texto literario, es decir, ya con las transgresiones del orden que el narrador haya introducido (comenzando el relato por en medio o por el final, por ejemplo y con retrospectión), y por último opuesto a la “fábula” o elaboración teórica que pretende ser la materia prima [...] para elabora la intriga.¹³⁰

Dicho concepto es aplicado en el relato número 15: *La plaza de las lilas*. El análisis reconoce los elementos narrativos que ayuda a entender mejor el desarrollo de los relatos, además de proporcionar los espacios y tiempos evocados de la teatralidad para entender la realidad que refieren. Apoyando el concepto Todorov nos dice que la historia, “evoca una cierta realidad, acontecimientos que habían sucedido, personajes que desde el punto de vista, se confunden con los de la vida real.”¹³¹ Considero pertinente señalar aspectos de las oposiciones generadas desde los griegos. Para Aristóteles el relato (*diégesis*) es uno de los modos de imitación poética (*mimesis*); es

¹²⁹ El término *diégesis* que será aplicado en el análisis, se retoma de los estudios de narratología de la Dra. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*. Se entiende no en un sentido platónico-aristotélico, sino en el que le ha dado Genette: el universo espaciotemporal que designa el relato. Conf. Gerard Genette. *Fronteras del relato*, en *Análisis estructural del relato*. México, 1982.

¹³⁰ H. Beristaín *Análisis estructural del relato literario*. p.27

¹³¹ *Ibid.* p.25

la representación directa de los acontecimientos [...] Para Platón, el campo de lo que él llama *lexis* (o forma de decir, por oposición al *logos*, que designa lo que se dice) se divide teóricamente en imitación propiamente dicha (*mimesis*) y el simple relato (*diégesis*).¹³²

En el relato “*La plaza de las lilas*” encuentra un modelo referencial de tipo espacial el cual va adquiriendo dimensión de acuerdo a la descripción que se hace del “*pueblo polvoso de Jiménez*”, nos da entrada en las calles que “*parecen tripas hambrientas*”. Los personajes son de, “*caras no tristes, no decididas sino borradas, como los retratos de las sesiones espíritas*”. En la referencia temporal primeramente presenta: “*las noches lacrimosas y en los recuerdos de las danzas*”.

En la presentación del relato, el *incipit in medias res*, los personajes no son definidos por estados de ánimo y sí por su condición, están en relación directa con el lugar y se encuentran inmersos en el espacio, “*pueblo que tiene en su recuerdo las danzas de las tropas que hicieron la Revolución*”. Puede llamarse realmente los lugareños, gente que vive determinada por su tiempo y su espacio. El movimiento del discurso nos lleva, “*frente a la plaza de las lilas*”. Nos introduce posteriormente en una casa del pueblo y de una descripción del lugar pasa a la de los sujetos, ahora no tan general como *la tropa*, pero hacer una selección que se distingue a través de los sentidos, específicamente del sonido; “*está ella y tres voces de hombres que se oyen. Canto sentimental en la noche oscura... donde la muerte impera...las irresponsables lilas,[...] cumplen su misión*”. Por un lado se presenta una metonimia como tropo de dependencia o causalidad, donde está el signo por la cosa significada: *Las lilas, por: la*

¹³² G. Genette. *Op. cit.* p.p.199-200

muerte, y por el otro, la dimensión temporal se encuentra representada por, *noche oscura*, reafirmando a la anterior, *noche lacrimosa*.

El lenguaje verbal como un medio temporal modela la sucesión de los objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio nos da un antecedente de la organización en la descripción que propicia la unidad temática e implica una continuidad semántica, este tipo de recurso descriptivo altamente codificados producen efectos de sentido.¹³³

Música: La Valentina

La introducción del personaje *Emilio*, hace su aparición a través de la descripción física. “[E]l oficial,[...] estaba borracho de tristeza”. El personaje es descrito por medio de la acción, el sujeto canta el corrido de la Valentina y al mismo tiempo el discurso cumple una función de discordancia, específicamente de prolepsis, por que el relato se interrumpe para dar paso al estribillo:

Si me han de matar mañana que me maten de una vez...

Seguido de ello se dirige la acción al personaje femenino, “*Ella volteó como hipnotizada por el sonido de las cuerdas. La voz de Emilio García Hernández no se volvió a oír.*” Lo fusilaron un mes después, el recurso anacrónico se cumple con la muerte, pero no se cumplen los sueños que no se realizaron en aquel “*lugar donde la vida es un beso mal dado*”. El momento de la muerte es una marca de destino en el personaje, la epifanía o catarsis, pero con el efecto de lograr un reconocimiento en *Ella*, que ahora como sujeto toma la determinación de salvar al hijo que se encuentra

¹³³ R.Barthes. *Fronteras del relato*.p.27

reclutado con el jefe de armas que mandó fusilar al enamorado. *“He venido a llevarme a mi hijo- dijo ella.”* La escena es breve y fragmentada, así como toda su obra. La plaza de las lilas como un lugar de ensueños está llena de recuerdos contradictorios vida- muerte, naturaleza-barbarie. En las analepsis constantes reafirma la dialéctica, *“sus pensamientos los llevaba en derredor de los árboles, salpicados de sangre...Lilas de la plaza destrozadas por las granadas enemigas, chorreantes de perfumes en sus hojas y de sangre en sus troncos.”*

La potencia visual y auditiva al rescatar las instancias espacio-temporales, permite la presencia de teatralidad y amplía las fronteras literarias que nos obliga a investigar los componentes de ella en dominios distintos al teatro, es decir en zonas fronterizas del arte y la cultura. Contiene elementos de forma de expresión que se destacan en la forma de decir del texto, es decir en una *lexis*. Así mismo, el lenguaje tiene un carácter mixto y comprende una historia que está vinculada con discurso directo al momento de clasificar las instancias gramaticales personales y actanciales, ya que denotan las fuerzas de acción, de tal forma pueden ser observadas también como sucesos dramatizables que constituyen la diégesis, la ficción o la historia de un relato.¹³⁴ La teatralidad debe ser considerada como un elemento de análisis debido a que proporcionan los medios para una representación directa de los acontecimientos. Proporciona una lectura particular de cualquier tipo de obra ya sea artística o cultural. La teatralidad es una herramienta necesaria para trabajar los modelos de representación cultural, de reconstrucción de identidad y particularmente es evidente en el discurso de los relatos de Campobello.

¹³⁴ La diégesis considerada como un primer nivel de las funciones. H. Beristáin *Op.cit.*p.25

5. El sentido apolíneo y dionisiaco como concepto trágico en la novela de la Revolución Mexicana¹³⁵

Como se ha analizado, los relatos sobre la Revolución de Nellie Campobello, presentan una excusa para abordar y profundizar sus textos. En el apartado se descubren personajes monstruosos, que en momentos son descritos como animalescos, ya sea en su físico, como en su carácter y llegan a tener una gran capacidad de dimensión simbólica precisamente por el tipo de pasiones que manejan. De tal modo trataremos de relacionar en el capítulo los planteamientos de Campobello en función con lo mítico y poético, buscando los significados por medio de los arquetipos, partiendo de las características y de los distintos niveles que contienen lenguaje para distinguir un proceso de mitificación. Los fragmentos seleccionados se distinguen por las características narrativas que alcanzan diversos planos, en ellos se pretende reconocer los significados y símbolos, para lograr una interpretación que vaya en función del texto. Se busca dar razón de los elementos que trascienden como arquetipos y paradigmas con rasgos tanto apolíneos como dionisiacos ya que ellos son origen y modelo de la tragedia griega, ellos son elementos fundamentales que producen el concepto trágico. Por ello se expone como punto de partida el origen de la tragedia como marco de construcción poético.

¹³⁵ En el capítulo *El sentido apolíneo y dionisiaco como concepto trágico en la novela de la Revolución Mexicana*, expongo un fragmento del análisis de la ponencia. Presentado en el marco del XXXIV Congreso Internacional de Americanística. 2012. Perugia It.

Tema trabajado en la investigación es el de la Novela de la Revolución, donde difícilmente se distingue diferencias entre leyendas y mitos, entre ficción e historia. Dicho planteamiento presenta la problemática desde distintos puntos de vista desde el primer capítulo de la obra, por ello, ahora recorro a otro fundamento desde la propuesta de Mircea Eliade quien afirma que la novela “ha ocupado en las sociedades modernas, el lugar que tenían la recitación de los mitos y los cuentos en las sociedades tradicionales y populares”.¹³⁶

El punto de partida teórico es la poética de Aristóteles, ya que la tragedia tiene su origen en los antiguos rituales Griegos como una ceremonia mimética y evoluciona de tal manera en sus técnicas que pasa a la magia de la puesta en escena y posteriormente se instala como género literario en el siglo V a.C. Para Aristóteles la poesía está formada por dos causas: la primera es la “imitación” connatural del hombre y la segunda, que todos se “complacen con las imitaciones.”¹³⁷ La «*poiésis*» como creación, resulta fundamental en cuanto al desarrollo, así la trascendencia de lo trágico dependerá de la visión del mundo.¹³⁸ Posteriormente el análisis retoma a Nietzsche, desde la idea de la concepción metafísica donde describe el desarrollo del arte ligado a la duplicidad de “lo apolíneo y lo dionisiaco”. En este sentido se relaciona el planteamiento literario como obra artística y su justificación como origen poético.

¹³⁶ M. Eliade. *Mito y realidad*. p.198

¹³⁷ Aristóteles. *El arte poética*. p.31

¹³⁸ Para profundizar el término poiésis se toma en consideración, además de Aristóteles, la aportación de Cornelius Castoriadis, se refiere a la creación y lo que de ella se deriva en el sentido social e individual.

5.1 El origen trágico como creación

Etimológicamente «tragoeda», significa: canto del macho cabrío. Proviene de la raíz griega «tragos», macho cabrío y «oda» canto. Nace como representación del sacrificio a Dionisos, dios de los Griegos y formaba parte del culto público. Existen antecedentes en las culturas de la antigüedad que en las civilizaciones de occidente se crearon cultos sobre los dioses. En este sentido el ritual de Dionisos: “era la divinidad protectora de la vida y símbolo del placer, el dolor y la resurrección. Durante la época de la vendimia en su honor se cantaban a coro distintos himnos llamados ditirambos [...] Representaban a los "hombres cabrones" o "sátiros" (seres inventados que tenían cuerpo de hombre y piernas de cabra) que lamentaban el sepelio del dios.”¹³⁹ Posteriormente la tragedia se conserva como un género literario con un carácter mítico moral y un sentido religioso que mantiene la celebración ritual a Dionisos. Es el género por excelencia que expresa el mundo Griego, se puede entender a partir de su contexto cultural y representa una acción humana funesta. Como ritual de la vegetación o demonio del año, fue común entre los pueblos de la región mediterránea. “La concepción del espíritu del año [...] nace como una fuerza desconocida; crecer en poder y belleza; vence, como símbolo de la vida y obtiene pareja; luego comete pecado [...] transgrede la ley, y como consecuencia de esto último debe decaer y morir.”¹⁴⁰ Es un ciclo vital de perduración, en sí, Dionisos tenía una representación y un símbolo al cual:

¹³⁹ Donángelo K. *El origen de la tragedia griega y sus autores*. p. 2

¹⁴⁰ Vivero M. *Siete tragedias. Esquilo*. p. 6

“Le estaba consagrada la vid y la vendimia era una de las ocasiones de celebración de su rito. Todo lo que tenía que ver con él, afectaba la sensibilidad y la intuición. Era el dios del éxtasis, casi antítesis de Apolo, que lo era de la claridad, de la inteligencia, de la vida en relación humana en su hacer constructivo.”¹⁴¹

Retomo la tragedia desde su origen en Aristóteles: “es pues la representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a la compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones.”¹⁴² Como género literario posee reglas y así también, se abordaran sus partes: fábula, (el remedo de la acción, ordenación de los sucesos) carácter, (el que declara cual sea la intención del que habla, que quiere y que no quiere), dicción, dictamen (el saber decir lo que hay), perspectiva y melodía. La tragedia se vale de las costumbres para retratar las acciones. Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia. Otros puntos a tomar en cuenta son los elementos de la tragedia, “la “catarsis” o expiación de las pasiones por la producción del temor y piedad; la “hamartia” o acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición; la “hybris”¹⁴³ orgullo y obstinación del héroe [...]; el “pathos”, sufrimiento del héroe.”¹⁴⁴ Hasta la “anagnórisis”, momento de reconocimiento de los personajes, toma de conciencia del origen del mal. De ese modo la secuencia trágica quedaría de la siguiente forma: “El mito es la mimesis de la praxis

¹⁴¹ *Ibid.* p.7

¹⁴² Aristóteles, *El arte poética*. p. 39

¹⁴³ En la raíz etimológica, menciona que es pues algo que genera un desequilibrio.

¹⁴⁴ Pavis P. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. p. 516

a través del pathos hasta la anagnórisis [...] la historia trágica imita acciones humanas entorno al sufrimiento de los personajes y la piedad, hasta el momento del reconocimiento de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal.”¹⁴⁵ La secuencia trágica no solo abarca hasta el personaje, alcanza al receptor quién reinterpreta el mensaje de acuerdo a sus referentes. Así también se confirma la Teatralidad como un proceso del sujeto a través de la mirada del otro.

Donángelo añade al concepto dos planos: “Podría decirse que el eje central de toda obra trágica es el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber en su doble aspecto. Desde el plano religioso, desarrolla el antagonismo que existe entre el hombre y el cosmos. Y en el plano político explica la conflagración subyacente entre el hombre y el poder.”¹⁴⁶ Los planos de la tragedia se ven reflejados en la obra como antítesis y mediante el antagonismo tanto de personajes como en el discurso. Los relatos de la Novela de la Revolución, distinguen múltiples dialécticas en arquetipos que exponen la correlación entre la vida y la muerte, el hombre y el poder, así como las entidades; “barbarie” y “civilización”¹⁴⁷ que son visiblemente destacadas en la obra literaria de Campobello, ya que motiva a la creación.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ Donángelo K. *Op. Cit.* p. 3

¹⁴⁷ El término “bárbaro” lo encontramos en investigaciones y análisis de Sophie Bideault. “Al margen de la civilización, en una trasgresión abierta de los límites impuestos por el poder central, los bárbaros de Norte no parecían tener capacidad de civilizarse. Los distinguían la movilidad, la fluidez y el desorden. Representaban un peligroso foco de disidencia para la nación.” (Bideault. S.2003: 32). Comentario de la investigadora sobre la conciencia regional de Nellie, como un recurso simbólico que reivindica su otredad y rescata su parte bárbara de la nacionalidad. En la misma obra literaria -texto citado- de Campobello 1978 hace referencia al término pero, en el sentido de reivindicación con sus orígenes. Para ampliar al tema consultar Dussel, *Op. Cit.*2000. Todorov *La conquista de América*, 2011. Ya que la semiótica no puede pensarse fuera de la relación con el otro.

De esa forma asumimos la “historia” como principio metafórico, a través de los personajes como entidades creativas que justifican la ficción dentro del contexto histórico para conformar el hecho creativo. Campobello presenta la imagen de los personajes como reflejo de sus propios deseos y pasiones expuestas en arquetipos y paradigmas, ellos son una revelación de identidad.

Al igual que Villa, nos remite a la figura del Centauro, “seres míticos mitad caballo, mitad bestia, aunque no corresponda por origen se asemeja más a aquella raza que surge de los amores de Ixión con una nube, Néfele; por sus características particulares de vivir en las montañas y los bosques, que se alimentan de carne cruda, y tener costumbres muy brutales.”¹⁴⁸ Estas muestras conforman algunas características que hacen presente la figura simbólica. Los personajes de Campobello, adquiere la dimensión y el valor de un símbolo y se transforma en un arquetipo. En las palabras de Todorov, “Un texto o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto.”¹⁴⁹ El sentido indirecto se revela en la interpretación, partiendo de las características de los personajes que logran un proceso de mitificación y algunos logran transformarse en héroes.

La obra *Las manos de mamá* de Nellie Campobello es más que una excusa para profundizar el análisis. La autora mostró una gran pasión por el caudillo Francisco Villa llamado también “el centauro del norte” y por la sierra del norte, ambos marcaron una constante en su vida, ella misma se nombraba la *Centauro del norte*. En una

¹⁴⁸ Falcón M. C. *et.al.* 1989: p.138

¹⁴⁹ Todorov T. en Rosado A. 2001: p.84

relación cercana a una cultura poblada de signos, como los tarahumaras, como su gran dignidad y su sensibilidad la orientaba hacia un tipo peculiar de rescate de tradiciones y costumbres, esto le permitió reivindicar la parte bárbara de la nacionalidad y la conciencia de la otredad. “El indio, la frontera, Pancho Villa, temas asociados con la conciencia nacional, fueron recursos simbólicos”¹⁵⁰. Bidault cuestiona las distintas interpretaciones que surgieron alrededor de la obra de Campobello y la incompreensión por parte de los escritores debido al eurocentrismo que permeaba la cultura del momento: “El discurso sobre los bárbaros que dificultaba la comprensión de su espesor histórico y su complejidad; las descripciones de narradores, aun bien intencionadas, solían quedarse en la superficie de la zoología.”¹⁵¹ Considero que la obra redimensiona el plano descriptivo de los personajes y suscribo lo siguiente de Rosado: “La profundidad y la universalidad de los personajes o de una situación narrativa depende, en gran medida, de sus dimensiones simbólicas y de los distintos niveles de lectura que se les puedan dar.”¹⁵² Así también presenta personajes monstruosos que en momentos son descritos como animalescos, ya sea por su físico o en carácter y llegan a tener dimensiones simbólicas por el tipo de pasiones y deseos que manejan hasta conformarse como figuras arquetípicas en las obras de la Revolución Mexicana.

Para el análisis de la obra de Campobello retomo el concepto de *poiésis* según Aristóteles debido al placer que brinda la contemplación “porque aquellas cosas mismas que miramos a su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos

¹⁵⁰ Bidault S. Op. cit. p.39

¹⁵¹ *Ibid.* p.32

¹⁵² Rosado A. 2001: p.85

con placer, como las figuras de las fieras ferocísimas y los cadáveres [...] ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos.”¹⁵³

El relato *Las barajas de Jacinto* presenta un ejemplo evidente y presenta al personaje protagónico de la obra: *Ella/Mamá*, describiendo uno de tantos acontecimientos que no aparecen en la historia oficial de la Revolución en Parral, donde un puñado de hombres vuelven de perseguir a Villa, y unos cuantos perros aúllan buscando a sus dueños. El discurso retoma la característica de la escritura de Campobello debido a que el relato es narrado en tercera persona.

Ella los conocía muy bien. Habían sido gente de Urbina, pero hoy eran carrancistas. En el puente de Guanajuato estaba tirado *El Güero*; tenía media cabeza arrancada y encogido el cuerpo; casi junto a los brazos, como agarrándose el estomago. Jacinto fue a caer al lado izquierdo del puente, yendo de aquí para allá. Testereando -contaban- había dado sus últimos pasos, como cuando, niño de un año, empezaba a andar. Torpemente alcanzaría un pedazo de tabla, pero un pedazo grande de su cabeza ya lo había dejado atrás, tirado como algo que se abandona porque ya no se necesita, y se vuelve un estorbo. Se arrugó blandamente. Había ido soltando sus pensamientos sobre las tablas rojas donde hizo su última danza, y de pronto, su carne morena, arrugada por los balazos, se extendió de largo a largo. Jacinto se quedó dando un abrazo al cielo.¹⁵⁴

Como un fragmento fotográfico describe cada una de las partes del cuerpo que se desprenden del personaje. Hay un evidente sentido del placer en la contemplación al horror que, se compara con la poética de Aristóteles y se aproxima a la imitación de la

¹⁵³ Aristóteles Op.cit. p.31

¹⁵⁴ Campobello N. 2007: p.190

poesía y se configura en una teatralidad porque parte desde el proceso de contemplación a través de la mirada. Además contiene una característica trágica; la fábula es planteada como un remedo de la acción y presenta un orden de los sucesos. La diferencia se encuentra en el lenguaje a manera de relato narrado pero nos mueve a la compasión y provoca un reconocimiento de las pasiones. En otras palabras podemos decir que el texto trágico es capaz de elevar el alma y purificar las pasiones mediante una serie de acontecimientos que susciten piedad y terror, es decir provocar la “catarsis” o expiación de las pasiones por la producción del temor y piedad. En este sentido se afirma el concepto trágico en los relatos de Campobello.

Así mismo encontramos en la historia de Nellie un proceso de mitificación en su vida y en su obra porque “pasa necesariamente por las estructuras míticas e imaginarias de toda la sociedad desaparecida. Nacieron guerreros en lugar de guerreros. Eran hombres devotos de su tierra, respetuosos de sus antepasados, jinetes invencibles, algunos veteranos de las guerras contra los apaches y testigos de formidables rebeliones.”¹⁵⁵ Desde la parte interna del texto expone las figuras míticas: “*Sus antepasados fueron hombres guerreros que habían peleado sin tregua con los bárbaros para defender sus vidas y sus llanuras. Así como jareaban un piel roja, así ponían flechas en el corazón de las fieras salvajes*”¹⁵⁶.

Para profundizar la interpretación se busca destacar los instintos artísticos de Nietzsche, de su obra *El nacimiento de la tragedia*. Ella nos habla acerca del desarrollo

¹⁵⁵ Bidault S. Op. cit. p.29

¹⁵⁶ Campobello N. 1978 [1960]: p.972

del arte, ligado a la duplicidad de lo “apolíneo y dionisiaco”. Los dos estados se presentan como potencias artísticas que brotan de la naturaleza:

[...] por un lado, como un mundo de imágenes del sueño cuya perfección no mantiene conexión con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual a su vez no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo hasta redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.¹⁵⁷

Estos son estados artísticos de la naturaleza con los cuales Nellie mantiene una estrecha relación debido a su fuerte sentido de pertenencia. Por un lado un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de embriaguez.

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dionisos; estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la voluntad (centro y núcleo del mundo) helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.¹⁵⁸

La obra *Las manos de mamá* expone la lucha de aquella antítesis. El relato 3: *Lector, llena tu corazón del respeto mío: “ella” está aquí*, muestra el sentido de

¹⁵⁷ Nietzsche. *El origen de la tragedia*. p.46

¹⁵⁸ *Ibid.* p.40

pertenencia exaltando como un símbolo a su gente: “Las hondas se abrían gallardas a la luz del sol, los arcos pandeaban su fuerza para vomitar flechas ligeras y mortales. Los cantos y danzas de guerra, las heroicas defensas, las mujeres hermosas, las hogueras brillantes –símbolo de vida de estas gentes”¹⁵⁹. ¿No es el estado artístico donde la naturaleza se expresa simbólicamente que constituye al ditirambo dionisiaco de Nietzsche? Donde “el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas[...] Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente[...] por lo pronto el simbolismo corporal entero, no solo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”¹⁶⁰. En sí se refuerza el sentido simbólico de la teatralidad que expresaba Alcántara. El texto habla de un compromiso del cuerpo entero, ésta es parte elemental de la esencia dionisiaca en la obra de Campobello, de esa forma construye el relato expresando y otorgando una nueva dimensión simbólica. Más adelante presenta al personaje protagónico “*Ella/Mamá*”, en un distinto nivel de lectura, como recurso simbólico:

En sus ojos se grabaron las visiones exactas, su corazón se forjó así; nadie puede quebrantar un amanecer. Las encinas, los madroños dorados hicieron el milagro de que Ella naciera allí. Era como son las mujeres cuando todo se doblega a su paso, no de belleza de virgen y facciones inmaculadas: fue la naturaleza misma.¹⁶¹

¹⁵⁹ Campobello. *Op. cit.* p.972

¹⁶⁰ Nietzsche *Op. cit.* p.49

¹⁶¹ Campobello. *Ibid.* p. 972

Con recurso metonímico, en este sentido resalta la contradicción que mantiene el texto respecto a la belleza y muestra la oposición de las apariencias de la que habla Nietzsche acerca del artista ingenuo, concebida como una ilusión apolínea, y señala: “¡Mas qué raras veces se alcanza lo ingenuo, ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia.”¹⁶² Nietzsche refiriéndose a Homero. ¿Acaso no presenta la obra una lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”? En Nellie se muestra aquella duplicidad de las entidades en abierta discordia y un apareamiento entre lo Apolíneo y Dionisiaco del arte.

Respecto a la realidad de la autora se observa otra parte de lo individual, la vivencia reflejada en literatura: el personaje de Mamá, con un rasgo del estadio apolíneo de la voluntad: “Nos daba canciones, sus pies danzaban para nosotros [...] Jugaba iba y venía, no parecía mujer; a veces era tan infantil como nosotros. Para hacernos felices se olvidaba de aquella angustia creada por los últimos momentos de nuestra revolución”¹⁶³. El juego del personaje mantiene un papel similar a ese dolor homérico que refiere la separación de la existencia de Nietzsche, “cuando soñamos, ese placer íntimo en la visión, es necesario que hayamos olvidado del todo el día y su horroroso apremio: entonces nos es lícito interpretar todos estos fenómenos, bajo la guía de Apolo, intérprete de sueños”¹⁶⁴. La revolución irrumpió ese mundo construido sobre la apariencia. Sin embargo con las danzas y cantos del personaje mediante la “anagnórisis”, como reconocimiento, nos remite al origen de la tragedia como coro, a un ditirambo popular y añade el éxtasis del rito como elemento místico musical, el

¹⁶² Nietzsche. p.54

¹⁶³ Campobello. *Ibid.* p.973

¹⁶⁴.Nietzsche. *Ibid.* p.56

mismo carácter popular que menciona Nietzsche en un sentido dionisiaco. Y retomo la referencia de la teatralidad planteada por Del Prado como la naturaleza ritual de la teatralidad.¹⁶⁵ ¿Serán estas las esencias universales que se encuentran en las obras y que prevalecen como múltiples dialécticas? Los diversos planos de interpretación son lo que exponen conflictos, instintos, antítesis entre el arte apolíneo y dionisiaco, todos ellos se mantienen como elementos que otorgan al lenguaje un sentido simbólico. Los temas universales, de poder, traición, muerte y pasión, en medio del caos propiciado por la Revolución Mexicana son principalmente en Campobello el impulso de su creación y realizan un proceso de mitificación en sus personajes apropiándose de los estados artísticos. De este desarrollo también confirmamos la noción de Aristóteles ya que la tragedia se vale de las costumbres para retratar las acciones y los hechos que traen en sí el toque de exaltación poética.

¹⁶⁵ El teatro sería una repetición actual de un conflicto análogo al del rito y al juego. Y hablando de una liturgia de lo sagrado, de una liturgia de lo grotesco y una liturgia de lo cotidiano. Del Prado *Cfr.* T. Arana p.83

Conclusiones finales

Uno de los desafíos más importantes al que me enfrenté al realizar la investigación parte debido a la especificidad que motiva la actividad de la teatralidad en particular por sus múltiples posibilidades de sentido y a la inquietud de abordar el texto no en función de género, sino con posibilidades de otro tipo de interpretación literaria. En el análisis afronté otro tipo de problemática, ya que fue necesario establecer cómo se construye el diálogo entre la disciplina histórica y literaria, entre una realidad y una ficción y trabajar desde la narrativa la intertextualidad.

El discurso narrativo de Campobello abarca dicha intertextualidad y rescata la fuerza creadora de la obra ya sea como una realidad indisoluble o una brecha de fronteras. Sus relatos trascienden las fronteras de género y nos muestran cuadros con un estilo fragmentario donde también incorpora los diálogos como formas de dramáticas. De esta manera el discurso, similar al del romance se encuentra lleno los silencios y se alterna con distintas voces que dan testimonio. La presencia de los rasgos de oralidad tiene preponderancia en lo no verbal debido a que Campobello, mantiene un tipo de atención que va más allá de las apariencias.

El primer acercamiento al texto *Las manos de mamá* de Nellie Campobello fue modificar la perspectiva literaria para abordar la obra a partir de la aplicación del modelo actancial bajo la perspectiva de A. Ubersfiel, que me ayudó a distinguir e identificar las fuerzas que mueven la acción en los relatos y en algunos de ellos se observó cómo se manifiesta un conflicto dramático ante la presencia del actante (oponente) Revolución, es decir el mismo contexto; así también, se distinguieron en el

destinador, las causas de las posibles resoluciones del conflicto. De igual forma, al ampliar las posibilidades de la estructura profunda en las macrosecuencias, el sujeto de la enunciación que es el yo-escritor, se modificó de acuerdo a las distintas voces que se fragmentan en los relatos analizados, descubriendo el discurso del lenguaje en acción. La labor implicó abrir el campo a múltiples perspectivas ya que el hecho relatado, es decir nivel diegético basado en las acciones de los personajes permitieron identificarla como una función o unidad de sentido; atañe también un nivel extradiegético ya que existe presencia de la voz del narrador en tercera persona; y un nivel metadieético que constituye en los relatos una función evocada por algunos de los personajes localizados en la sintaxis de las macrosecuencias, que generan diversas posibilidades textuales, en este sentido se descubre la teatralidad ya que es una manera específica de la enunciación.

Por otro lado, explorando la posibilidad de los signos teatrales en relación con los signos lingüísticos, nos encontramos con el juego y la representación de las imágenes que presentan pautas para una teatralidad, ya que la escritura de Campobello se expone a través de elementos sensoriales y se proyecta en el mundo a través de los gestos. Es aquí donde se justifican los elementos sensoriales a través de los signos teatrales como: gestuales, espacio-temporales y textuales en correspondencia con los signos paralingüístico, proxémico y kinésico; esto es teatralidad, un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en el espacio textual y escénico que posibilitan la construcción de narrativas. Para el reforzar la teatralidad en los textos resalto la *deixis* como la propiedad espacial del lenguaje que caracteriza la narrativa de Campobello. Sobre el punto, me remito a la propuesta de representación escénica,

donde alcanzo a exponer algunos elementos de teatralidad en los relatos analizados de la obra de Nellie. De igual forma, los estudios sobre teatralidad ayudaron a distinguir las manifestaciones que se deducen más allá de los fenómenos teatrales, es decir, como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción cultural donde los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. Como lo realiza Campobello a través de la mirada infantil de la niña, que observa desde la ventana y transforma su mundo en el espectáculo, en espacio sensorial. Se puede discernir que la teatralidad tiene la capacidad de transformar la realidad, la noción es el resultado que vincula a un observador que crea un “otro espacio y es un proceso que reconoce al sujeto a través de la mirada. Como tal, la teatralidad es la imbricación de la ficción y representación en un espacio "otro" en el que el observador y el observado se ponen cara a cara. Por ello, se confirma que la teatralidad es dada por el acto de la representación. Para finalizar, realicé el último análisis *El sentido apolíneo y dionisiaco como concepto trágico en la Revolución Mexicana* como excusa para profundizar el texto debido a que los personajes y la situación narrativa depende, en gran medida, de las dimensiones simbólicas y de los distintos niveles de lectura y expongo la relación que existe entre el placer de la contemplación “ del horror de la muerte”, que se aproxima a la imitación de la *poiésis* y su equivalencia a la noción de teatralidad como proceso de contemplación a través de la mirada, del mismo modo, reforzando el sentido simbólico y *poiético*, se conforma como sistema de signos encodificados en redes de códigos que pueden ser dramáticos; de esta forma advertimos los procesos de mitificación, de inertextualidad y las temáticas universales que Campobello revela en su obra con maestría. Asimismo incluyendo la teatralidad, se convierte en una categoría y

herramienta de análisis con múltiples posibilidades de interpretación y nos revela nuevas perspectivas de investigación, en el plano de la recepción.

Anexos:

1.1 Evaluación histórico-social que antecede a la Revolución Mexicana

Tiempos de agitación y movimientos sociales definieron a México a finales del siglo XIX logrando su consolidación como nación independiente. Se vivía en una época colonial con un tipo de economía feudal que todavía perduraba; el régimen imperante a lo largo de tres siglos determinó profundamente el desarrollo de la cultura mexicana, la cual había sido subyugada de una u otra manera, por la influencia extranjera, principalmente española.

Anterior al movimiento armado revolucionario, con los resultados de la guerra de Independencia y aún al haber obtenido cierto triunfo con las Leyes de Reforma, las condiciones de vida no habían cambiado del todo, ni tampoco las pretensiones de la nueva sociedad lograban consolidarse. Octavio Paz menciona al respecto:

La Reforma consuma la Independencia y le otorga su verdadera significación, pues plantea el examen de las bases mismas de la sociedad mexicana y de los supuestos históricos y filosóficos en que se apoyaba. Ese examen concluye en una triple negación: la de la herencia española, la del pasado indígena y la del catolicismo [...]

La Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma son la expresión jurídica y política de ese examen y promueven la destrucción de dos instituciones que representaban la continuidad de nuestra triple herencia: las asociaciones religiosas y la propiedad comunal indígena. La desamortización de los bienes eclesiásticos y la libertad de enseñanza [...] no eran sino el aspecto negativo de la Reforma [...]. Su obra no consiste

nada más en la ruptura con el régimen colonial; es un proyecto tendiente a fundar una nueva sociedad. Es decir, el proyecto histórico de los liberales aspiraba a sustituir la tradición colonial [...] por una afirmación igualmente universal: la libertad de la persona humana.¹⁶⁶

Las reflexiones de Octavio Paz, a casi un siglo de distancia, resaltan el rechazo a la tradición y una búsqueda a la justificación de la sociedad naciente, la criolla. Más adelante comenta: “La independencia y, más acentuadamente, la Reforma, son movimientos que reflejan, prolongan y adaptan ideologías de la época.” Es evidente que tanto el desarrollo social, como el ideológico, están entrelazados e íntimamente ligados. Respecto al último punto en particular, quisiera hacer una analogía y resaltar, de dónde parten las ideas liberales de la época, en las cuales Octavio Paz, hace particular hincapié; todo ello con el objeto de ubicar el desarrollo de los movimientos como causa y su correspondiente efecto. Al respecto recurriré a uno de los ensayos de Guzmán, quien más cercano en tiempo y como autor-testigo de la época de transición, nos dice desde su perspectiva:

Dos son los momentos de nuestra historia en los que, con mejor fruto, podemos asomarnos al alma de la política mexicana –al alma de aquella clase, integrada con cierta unidad, que dirige los acontecimientos sociales de México–: la independencia y la paz porfiriana. Entre estas dos etapas, la Reforma crece, da frutos casi malogrados, se desvirtúa, y se pierde al fin en la Paz.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, p.114

¹⁶⁷ Martín Luis Guzmán. *La querrela en México, Obras completas, T.I p.16*

El punto de vista de Guzmán es referido como un “mal de origen”, representado por la clase criolla dirigente que se encontraba cobijada bajo el porfirismo y que determinó los movimientos sociales y aplicó su ideología en el momento histórico. Guzmán comenta que la Independencia como movimiento social, tiene su origen en: “una vieja querrela, de una vaga exaltación literaria y de una oportunidad.” La guerra de Independencia, sirvió más como una justificación para los criollos contra los españoles, que a la mayor parte de la población campesina en la que recaía toda la explotación, además de que las necesidades de la masa no eran tomadas en cuenta. Más adelante sobre La Reforma comenta: “al principio fue idea vaga de que la Independencia sólo tenía sentido como un rompimiento interno del régimen colonial”. No fue sino hasta después de medio siglo, con la revolución de Ayutla en 1858, a cuyo triunfo pudieron retornar los liberales al país, que llegaron a ver la luz de la verdad de una acción reformadora. Juárez, al responder con las Leyes de Reforma, no sólo derrotó a los conservadores, acabó con los “fueros” y el poder de la Iglesia, sino también promovió la destrucción de la propiedad comunal indígena, transgrediendo y negando la tradición. Por otro lado, promueve la libertad de enseñanza. El triunfo del proyecto liberal provocó el nacimiento de una nueva burguesía, esta acción dejó aparecer la parte oscura en el espíritu de la clase en el poder independientemente de sus resultados. Al respecto, de la sociedad del momento, Guzmán observó que se enfrentaba a un desencanto: “Sobre la maleza teorizante de siempre, dominaba la humilde confesión de una decadencia de los espíritus en las clases directoras [...] Se llegó hasta fundar una gran escuela para las nuevas almas.”¹⁶⁸ Como un resultado de la

¹⁶⁸ *Ibid.* p.17

libertad de educación, una de las piezas clave del gobierno de Juárez en 1867, fue la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, obra de Gabino Barreda. A éste tipo de obras las distinguió el peso que ejercía la clase criolla y su intento por superarse sólo a sí misma.

“Después de la Reforma y la lucha contra la intervención francesa, que dio a aquélla un valor nacional, la única labor política honrada era la reformadora, el esfuerzo por dar libertad a los espíritus y moralizar a la clase gobernante, criolla y mestiza. El régimen de la Paz hizo criminalmente todo lo contrario.”¹⁶⁹ El proyecto de Porfirio Díaz era un retorno al pasado, los ideales de la burguesía naciente cimentados en el orden, el progreso y la ciencia, como fallida imitación de la ideología positivista europea, sirvieron como digno ejemplo sucesor del liberalismo.

El desarrollo desigual de la sociedad y la situación que persistió a lo largo de todo el período, nos lleva a preguntarnos ¿de qué manera habían participado los indios, campesinos y peones que eran un pueblo incipiente, ante esta obra de criollos que pretendía una sociedad capitalista.

Hasta el momento seguimos observando que al movimiento de la Revolución Mexicana antecede una compleja situación social y política acentuado por el gobierno de Porfirio Díaz. El régimen dictatorial, que representó por más de tres décadas, oprimió a una población en su mayoría rural. La clase que se encontraba en el poder explotaba de manera indiscriminada a sus peones quienes eran mantenidos a raya por medio de latifundios. “En manos de ocho mil latifundistas extranjeros o mexicanos estaba la totalidad de la tierra. Las reliquias del feudalismo originaban que el peón de

¹⁶⁹ *Ibidem*.

las haciendas continuara en servidumbre, aunque fuera asalariado por derecho”.¹⁷⁰ Además, del lado de los terratenientes se tenía a los inversionistas extranjeros, cuyos capitales se aplicaron a la explotación de la minería, el petróleo y la reducida industria que empezaba a desarrollarse. Evidentemente, sus intereses estaban únicamente en la economía particular y no en la nación. Por último, el clero ejerció su poder y continuó enriqueciéndose, de manera que la tierra siguió siendo expropiada por unos y otros; de tal forma que las Leyes de Reforma fueron burladas. Manejar el país por medio de una oligarquía criolla que se apoyaba en capitales extranjeros era el ideal político de los “Científicos”, el grupo dirigente antes mencionado y apoyado por el gobierno de Díaz.

Como consecuencia a tantas etapas críticas que había atravesado el país, era evidente el advenimiento de una Revolución. Se presentaron sublevaciones como la de Cananea, Orizaba y Puebla, que fueron reprimidas por medio de la fuerza y el terror, porque la dictadura impedía todo tipo de manifestación, de modo que aumentó el malestar tanto en la población rural como en la clase burguesa.

Los líderes de la Revolución Mexicana, como Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, pertenecían a la clase burguesa, eran latifundistas y ganaderos, cuyos intereses dependían de alguna manera del intercambio económico con los Estados Unidos. Eran representantes de su propia clase que aprovecharon el descontento de las masas, como una fuerza motora para arrebatar el capital extranjero y tomar las riendas de la industria que les pertenecía. Ellos estaban dispuestos a negociar con el pueblo para contar con su apoyo y lograr sus fines contra los que sostenía el interés económico

¹⁷⁰ Helena Beristáin. *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, p.28

del imperialismo, representado por el grupo de “Los Científicos”. La alianza era vista como un arma de dos filos, entraban en contradicción los intereses de la facción, principalmente antiimperialista, frente a los intereses de los campesinos, que eran ante todo agraristas. Proponer un presidente que defendiera sus propios intereses de clase y no repartiera la tierra parecía no ser la solución.

Finalmente, Madero inicia su gira electoral y es encarcelado en San Luis Potosí, logra escapar de prisión y se refugia en San Antonio Texas. En *El breve prefacio a la Revolución*, Berta Ulloa menciona:

[...] junto con otros antireleccionistas [...] prepararon las bases financieras, militares e ideológicas de la lucha armada, que debería estallar el 20 de noviembre en diversos lugares de México, con Madero como caudillo y el *Plan de San Luis* como bandera. En éste se declaró la ley suprema de la Nación, el principio de la No Reelección, se desconoció al gobierno de Porfirio Díaz [...] Don Francisco asumiría la Presidencia y convocaría a elecciones un mes después de que el Ejército Libertador dominara la capital [...] Hay que resaltar el artículo 3º, por el cual quedaban sujetos a resoluciones [...] así como los acuerdos de la Secretaría de Fomento, porque durante el porfiriato y abusando de las tierras baldías, los indígenas habían sido despojados de sus tierras.¹⁷¹

Las condiciones políticas y sociales del país, señaladas anteriormente en el Plan de San Luis, sirven de prefacio para una manifestación armada, ante una necesidad social y como una exigencia de la verdad. La Revolución Mexicana surge como un hecho que rompe con el *orden* establecido sin proyecto definido. La situación de violencia imperante en nuestro país y la lucha por la libertad se hacen presentes, el *caos*

¹⁷¹ Berta Ulloa. *La lucha armada (1910-1920)*, en *Historia general de México*, p. 1075

representado por el movimiento armado de los campesinos y la clase inconforme se enfrenta a los principios de *orden* que representa el poder. Como consecuencia de la lucha armada, el *caos* de la Revolución, busca restituir nuestro país. Los paradigmas de *civilización y barbarie* se hacen presentes, como una reivindicación histórica.¹⁷² Sobre la relación con el otro no hay una implicación rigurosa y no se constituye en una sola dimensión y Todorov lo distingue bajo tres ejes: El plano axiológico, el praxeológico y el plano epistémico¹⁷³. Al respecto, Sofhie Bidault en la obra de *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*, comenta sobre la Revolución Mexicana: “Al margen de la civilización, en una trasgresión abierta de los límites impuestos por el poder central, los bárbaros del Norte no parecían tener capacidad de civilizarse. Los distinguían la movilidad, la fluidez y el desorden. Representaban un peligroso foco de disidencia para la nación.”¹⁷⁴ La violencia generada por la Revolución presenta el *caos* inminente de una parte de la sociedad que buscaba la restitución de sus tierras que le

¹⁷²E. Dussel lo expone en el ejercicio de crítica filosófica y nos habla sobre el mito que la modernidad creó como una subjetividad que se difundió por Europa, desde los cronistas, incluyendo las cartas de Colón. Europa se hizo una visión del otro, con una visión de América como lo bárbaro. La modernidad se concibe en los siglos XVII y XVIII y es parte del eurocentrismo. Dussel, Enrique. **Europa, modernidad y eurocentrismo**. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.

Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf>

¹⁷³ Para profundizar la información sobre la relación con el otro, Todorov en *La conquista de América*, lo plantea a partir de una reflexión sobre los signos y sobre la premisa de que la semiótica no puede pensarse fuera de la relación con el otro. Distingue tres ejes que pueden situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (plano axiológico) el otro es buen o malo, es mi igual o es inferior a mí, etc. En el segundo lugar, esta la acción de acercamiento o alejamiento (plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro en mí, el tercer punto que es la neutralidad o indiferencia (plano epistémico), conozco o ignoro la identidad del otro.

¹⁷⁴ Sophie Bidault de la Calle. *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. p.32

fueron arrebatadas, de ese modo su tradición fue negada. La tradición ancestral corresponde al “Calpulli”, que antes de la Conquista y desde su origen, era la forma básica de propiedad comunal indígena. Las Leyes de Indias protegían dicha institución y estaba destinada a defenderla contra abusos, pero la Reforma comete el error de disolverla y el régimen de Díaz acaba por terminar con los restos. Por otro lado en franca oposición con los revolucionarios, los dirigentes de la dictadura, caudillos voraces de poder, buscaban restituir el *orden*. Bajo este tipo de características dialécticas se manifiesta la lucha armada. Ahora bien, la Revolución se presenta como una irrupción histórica violenta de la civilización, un hecho sangriento en medio del *caos* y se reconoce la reivindicación del pueblo bárbaro que busca la verdad en su origen, en este punto retomo el concepto de "Modernidad" que es justificación de una praxis irracional de violencia.¹⁷⁵ Así también resalto el punto de la investigadora Sophie Bidault, ya que la obra de Campobello refleja ese “otro” pueblo bárbaro y expone una sensibilidad con una fuerte conciencia regional:

La orientaba hacia un tipo de búsqueda antropológica distinta de la estrictamente oficial, “marxista” o nacionalista. En su caso el rescate de las raíces no fue nada más el respeto a la tradición y las costumbres; detrás de su activa participación en el proyecto nacional, en los años treinta, hubo el deseo muy firme de salvaguardar una situación orgullosamente local y periférica. El indio, la frontera, Pancho Villa, temas asociados con la conciencia regional,

¹⁷⁵ E. Dussel. *op. cit* “El mito de modernidad” fue asumido por Europa y victimiza al inocente (al otro), se autodefine la propia cultura como superior, más desarrollada [...] por otra parte se define a la otra cultura como inferior, ruda, bárbara, siendo sujeto de una culpable inmadurez; de manera que la dominación (guerra –violencia) que se ejerce sobre el otro es en realidad, emancipación, utilidad, bien del bárbaro que se civiliza, que se desarrolla o moderniza. p.12

fueron recursos simbólicos que le permitieron reivindicar su otredad, rescatar la parte bárbara de la nacionalidad.¹⁷⁶

1.2. Enfoque ideológico-filosófico

En el primer capítulo de la tesis; *Preliminar del contexto. Evocación de un tiempo* me refiero a la conciencia histórica como una base teórica para la posición ideológica, específicamente de la civilización occidental, y comento acerca de su relación no sólo con las culturas y civilizaciones que la precedieron, sino también con sus contemporáneas en espacio y tiempo. El ejemplo más claro lo encontramos en el México de fines del siglo XIX y principios del XX, momento en que Campobello crece y se desarrolla creativamente en una cultura bajo estas ideas y en primera instancia serán expuesta en el contexto bajo el orden de los hombres y de sus ideas.

Diversas doctrinas filosóficas plantean el problema sobre las ideas, tomaremos como ejemplo la rama de la filosofía burguesa que partió del historicismo de Ortega y Gasset y que llegó a México a través de su discípulo Gaos. El maestro enseñó a la juventud universitaria la filosofía de la nueva burguesía europea la cual encontró analogías con la naciente burguesía nacional. Uno de sus discípulos más representativos que posteriormente profundizó en el tema de la ideología de la burguesía nacional fue el maestro Samuel Ramos.¹⁷⁷ Más por el momento nos interesa

¹⁷⁶ S. Bidault. *op. cit.* P.39

¹⁷⁷ Para profundizar sobre el tema de la "cultura criolla" en México y sobre las ideas filosóficas que buscan dar forma al carácter nacional está planteada la tesis de S. Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México*.

tratar al caso particular de la filosofía positivista y el ejemplo que se gestó en el México del siglo XIX y se desarrolló en el siglo XX, que plantea el problema de las ideas, debido a que éstas no se pueden abstraer de sus circunstancias. Deslindar las relaciones entre la filosofía e historia sería como afirmar que el hombre y sus ideas se generan y se desarrollan separadamente. El maestro Leopoldo Zea especialista del positivismo en México al ocuparse del tema comenta al respecto:

Ortega considera que no existen ideas eternas, sino tan solo ideas circunstanciales. Una idea no viene a ser sino la forma de reacción de un determinado hombre frente a sus circunstancias. El pensamiento no existe sino como un diálogo con las circunstancias. El hombre cuando filosofa se dirige a sus circunstancias y le pide le diga en humano lo que ella es.¹⁷⁸

En ningún proceso histórico podemos deslindar las ideas de los hechos, la filosofía de la historia.¹⁷⁹ Las circunstancias por la cuáles nuestro país se fue gestando como tal, le son propias y específicas como se menciona en puntos anteriores, ello determinó el

¹⁷⁸ Citado por Leopoldo Zea en, *El positivismo en México*. p.20

¹⁷⁹ Desde la filosofía griega el hombre se planteaba el problema de cómo la naturaleza se esconde, de cómo no habla por sí misma y como a través de los oráculos era interpretada. Zea resalta los *Fragmentos* de Heráclito citados en su obra y dice: "La filosofía trata de decir en voz alta, es decir, en humano, aquello con que tropieza su circunstancia. Mientras no puede decirlo, las cosas se presentan oscuras, y por lo mismo peligrosas [...] un estar alumbrando las cosas con las cuales tropieza el hombre, para esto, para no tropezar más." La vida ante los hombres se presenta hermética, críptica con misterios, de alguna manera busca encontrar una respuesta o un cauce a las ideas, a las cosas que acontecen y pretende encontrar formas que puedan ejercer una acción sobre el mundo. Si tomamos la premisa de Ortega de "la idea es una acción que el hombre realiza en vista de una determinada circunstancia y con una precisa finalidad", encontramos un paralelismo a las ideas otro filósofo; Benedetto Croce, sobre la relación que existe entre la filosofía y la historia, entre la acción y el pensamiento. Para éste filósofo ningún conocimiento concreto puede dejar de estar ligado a la vida, a la acción. Es posible plantear el fenómeno o problema de ésta forma, que toda historia no es posible sin un concepto y que toda filosofía mantiene una condición histórica por ser obra del hombre la cual realiza en un determinado tiempo y lugar.

rumbo y el cauce de la situación social de la realidad mexicana. La Reforma obtuvo ciertos triunfos sobre la clase conservadora, uno de los resultados fueron, el antiguo régimen colonial que mantuvo el poder espiritual y material por medio del clero. Así también la desaparición de la propiedad comunal indígena implicó un desarraigo a sus orígenes representados en la tierra por tradición.

El triunfo de los liberales originó un nuevo poder militar, representado por los caudillos que pretendieron a su vez mantener sus intereses y restablecer un nuevo orden. El reincidir en el orden antiguo basado en la voluntad de los hombres a un poder divino significaba un retroceso para el grupo liberal, y de esta manera buscó sustituir la necesidad del hombre en la ciencia. Octavio Paz comenta acertadamente al respecto:

[...] el proyecto histórico de los liberales aspiraba a sustituir la tradición colonial, basada en la doctrina del catolicismo, por una afirmación igualmente universal: la libertad de la persona humana. La nación mexicana se fundaría sobre un principio distinto al jerárquico que animaba a la colonia: la igualdad ante la ley de todos los mexicanos en tanto que seres humanos, que seres de razón.¹⁸⁰

La nota remite a las ideas rescatadas de la burguesía europea con base en las doctrinas filosóficas del positivismo francés.¹⁸¹ Está escrita con la finalidad de reforma social (orden y progreso). La clasificación de las ciencias y la instauración de la sociología, supone la llegada del estado positivo; con ella puede haber en la sociedad

¹⁸⁰ Paz. *op. cit.* p. 114

¹⁸¹ El término "positivismo" fue utilizado por primera vez por el filósofo francés Auguste Comte en su *Curso de filosofía positiva 1830-1842*, el autor de la obra inauguró esta corriente de pensamiento. El curso desarrolla dos ideas básicas: La Ley de los Tres Estados y la clasificación racional de las ciencias.

orden, al que ya tendía el primer estado, y progreso, al que tendía el segundo, “el *orden* como principio, y el progreso como fin”. Señalando aspectos generales de la doctrina, se interesa por la reorganización de la vida social para el bien de la humanidad a través del conocimiento científico y, por esta vía, del control de las fuerzas naturales. Pero para explicar la naturaleza y el carácter propio de la filosofía positiva hay que tomar en cuenta el desarrollo de la inteligencia humana, del espíritu humano, que está sujeto con una necesidad invariable, con pruebas racionales que proporcionan el conocimiento de nuestra organización, y con la verificación histórica de un examen de nuestro pasado. - apunta Comte en la *Ley de los Tres Estados*.¹⁸²

Específicamente en México las ideas fueron adaptadas de acuerdo a las circunstancias y utilizadas en beneficio de la clase que asumía el poder, en la facción liberal triunfante. En realidad la pretensión del gobierno reformista representado por Juárez encontró en la doctrina positiva el instrumento que necesitaba para cimentar su obra. Después de la Reforma se formó una ideología liberal que pretendía un desarrollo capitalista en beneficio de los intereses de la clase en el poder, por otra parte, el objeto era liberar a los trabajadores de las cadenas semif feudales que prevalecieron durante el período colonial. Posteriormente el triunfo sobre los franceses en 1867 y el crecimiento de la clase capitalista produjo una actividad ideológica entre las pequeñas capas

¹⁸² Esta ley consiste en que cada rama de nuestro conocimiento, pasa por tres estados teóricos diferentes: el estado teológico o ficticio, el estado metafísico o abstracto, y el estado científico o positivo. En otras palabras el espíritu humano emplea sucesivamente tres métodos de filosofar diferentes, e incluso, opuestos. El primero teocrático, es un punto de partida necesario para la inteligencia humana, el tercero su estado fijo y definitivo, científico o positivo; y el segundo, el metafísico, está destinado a servir únicamente de transición.

pequeño burguesas y obreras que amenazaron más adelante la supremacía del poder de Díaz.

El discurso del aniversario de Independencia, pronunciado en Guanajuato por Gabino Barreda ¹⁸³ en 1867, propició que fuera llamado como colaborador al gobierno de Juárez, para redactar el plan de reorganización educativa, que tenía como fondo la doctrina positivista. Expondré el ejemplo de la reflexión que hace el maestro Zea sobre los objetivos de la “*Oración cívica*” que dice: “[...] muestra Barreda la historia de un México como camino que conduce a una plena independencia o emancipación, tanto política como espiritual o mental. La emancipación a que debe llegar la humanidad, según Barreda, es triple: emancipación científica, emancipación religiosa, emancipación política” ¹⁸⁴

La triple emancipación que refiere corresponde a la doctrina filosófica positivista que fue utilizada como un instrumento por un determinado grupo social y político, y entró el momento histórico preciso en nuestro país. El liberalismo mexicano de los hombres de la reforma representaba el espíritu positivo, a diferencia de Comte, donde el catolicismo había dejado de cumplir su misión, aquí el clero se convirtió en

¹⁸³ Gabino Barreda nació en la Ciudad de Puebla el 19 de febrero de 1818 y murió el 10 de marzo de 1881. Hizo la carrera de abogado y depuso de medicina. En 1847 lucha contra la intervención norteamericana; meses más tarde marcha a Francia y no regresa hasta 1851. En París se encuentra con Pedro Contreras Elizalde que lo pone en relación con Augusto Comte, que inició 1949 el “Curso de filosofía sobre la historia general de la humanidad”, al haber obtenido el diploma de doctor regresa a México. El 16 de septiembre de 1867 pronuncia la *Oración* que se comentara más adelante Para profundizar el tema y tener mayor referencia sobre los orígenes del positivismo en México, es pertinente remitirse al trabajo del maestro Leopoldo Zea, *El positivismo en México*.

¹⁸⁴ *Ibid.* p.57

obstáculo negativo al progreso y la Revolución representó un *orden*, a diferencia del carácter metafísico negativo de transición que distinguía al filósofo francés.

Carlos Monsiváis resalta el trabajo del maestro Zea y destaca como “al reproducir la teoría comtiana de los Tres Estados y ponderar al Estado científico sobre el teocrático, Barreda ofrece un plan de rehabilitación educativa que es también una reestructuración de la ideología nacional conforme a los intereses de una clase.”¹⁸⁵ En ese momento la sociedad burguesa no buscaba los cambios, requiere de un *orden* apoyado en una ciencia educativa, busca un momento de paz el cual significa inmovilidad social, donde cualquier tipo de libertad individual es contrario a los intereses de la clase en el poder- y agrega- “El positivismo no solo aporta la formación educativa laica reclamada por la burguesía. A partir de su discurso fundador del 16 de septiembre de 1867, Barreda enuncia un plan general de gobierno: *Libertad, orden y progreso*, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin.”¹⁸⁶

Respecto a la pretensión universal de la doctrina positiva ¿Qué afinidad se encuentra entre la doctrina de Comte y las ideas de los mexicanos? Implica una afinidad entre la doctrina de Comte y las ideas de los mexicanos que no fueron por imposición, porque existieron una serie de razones que hicieron que el positivismo, ajeno a la realidad mexicana, pudiera servir a esta circunstancia histórica. Evidentemente Augusto Comte fue la expresión de un grupo social, aquí una clase burguesa encontró en los conceptos de la doctrina positiva ideas que propiciaron una identificación en la sociedad burguesa mexicana. De ésta manera los ideales del

¹⁸⁵ Carlos Monsiváis. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, en *Historia general de México*. p. 1386

¹⁸⁶ *Ibidem*.

positivismo tanto de los europeos como de los mexicanos fueron compartidos. La tesis a la que se remite Zea plantea: “Toda *ideología* es expresión de una determinada clase social, la cual justifica los intereses que le son propios por medio de una doctrina o teoría que es la que Mannheim llama *ideología*.” Encontramos una clara expresión de una ideología burguesa que comparte una serie de ideas, un conjunto doctrinal de expresión de sus intereses. Pero como en todo movimiento social, la burguesía al haber alcanzado el triunfo, pretende legitimarse a sí misma invalidando los conceptos del viejo régimen por los cuales se había servido para alcanzar el poder. De este modo, *la libertad, la igualdad y la fraternidad*, sería sustituido por *libertad, orden y progreso* proporcionando un carácter dinámico al *orden*, sin que la sociedad fuera a caer nuevamente en un *caos*, en una revolución, donde el viejo orden estático imperaba.

A la nueva idea revolucionaria de una libertad sin límites opuso la idea de una libertad ordenada, de una libertad que solo sirviese al orden. A la idea de la igualdad opuso la idea de jerarquía social. Ningún hombre es igual a otro; todos los hombres tienen un determinado puesto social [...] y este puesto social está determinado por el trabajo.¹⁸⁷

De ese modo la función de la ordenación de las conciencias propuesta por Gabino Barreda, en su plan de educación, se enfrentó a uno de sus enemigos el cual tenía que convencer. Quiso convencer a conservadores como a liberales que el poder del estado era simplemente un poder material, que él mismo solo dirigía el orden material y que el orden espiritual quedaba a cargo de cada individuo. “Respetando el orden material

¹⁸⁷ Zea. *op.cit.* p.45

habría paz, y habiendo paz podría haber libertad de pensamiento y discusión.” El estado prometía no intervenir en lo perteneciente a la libertad individual en un sentido espiritual por lo tanto no pretendía imponer una nueva ideología. Pero el sentido de libertad se fue haciendo cada vez más incompatible con el orden establecido por el positivismo. “El positivismo será la fuerza reguladora que convenza a los individuos de la necesidad de ajustar sus actos a las exigencias de los principios científicos que el estado determine. La paz es el valor primordial [...] la nueva configuración del destino triunfal de los más aptos.”¹⁸⁸ Más la fuerza reguladora de los más aptos dentro del orden positivo, coartó por la paz la libertad de los individuos, no logró su convencimiento, antes al contrario, propicio que la inconformidad social encontrara por el camino violento del movimiento armado, la Revolución. Véase como coincidencia de la nota anterior lo que Vasconcelos nos dice: “a base del darwinismo social se pretendió negar al pueblo su derecho a opinar y defender sus intereses. Toda intervención contraria a los efectos de las leyes de supervivencia era condenable. De acuerdo con estas leyes, en la lucha por la vida siempre triunfa el más apto.”¹⁸⁹ La misma ideología utilizada en el régimen fue abriendo paso a otras alternativas a su situación de *caos*. Mientras las manifestaciones sociales y políticas con las revueltas y huelgas propiciaban mayor desconfianza en la estructura inamovible del régimen de Díaz, en el área de las ideas ya se gestaba un cambio. En vísperas de la Revolución un movimiento renovador intelectual desempeñó un papel importante dentro de la ideología de la burguesía nacional. La consigna de “Educar es poblar” había cumplido

¹⁸⁸ Monsiváis. *op. cit.* p.1386

¹⁸⁹ Zea. *Op. cit.* p. 31

su función, el estado con el plan educativo se fortaleció y obtuvo un resultado que no esperaba, la formación de un grupo que se gestaba dentro de la misma clase que representaba el poder, pero que tenía distintas inquietudes: El Ateneo de la Juventud.

1.3 La transición literaria. El Ateneo de la Juventud

El plan educativo tratado en el capítulo anterior fue parte importante para la formación de nuevas generaciones que tuvieron acceso a la educación del estado bajo la influencia positivista, pero los resultados no cubrieron las expectativas sociales que se propuso, debido a ello la situación fuera del *orden*, propició que el aspecto más olvidado fuera la realidad mexicana la cual correspondía a una situación de *caos*.

Refiriendo el punto de la realidad mexicana es importante rescatar para la presente investigación, el planteamiento de Octavio Paz que hace refiriéndose a la pérdida de nuestra filiación histórica, donde la introducción de la filosofía positiva es una postura clave que acaba por romper los vínculos con nuestro pasado como nación, de ese modo se provoca un desarraigo a las tradiciones y los orígenes, en los cuales el pueblo mexicano buscaba como una forma de expresarse. A la realidad mexicana que carecía de significado por las distintas facciones, se presentó una preocupación expresada a través de las meditaciones sobre la Historia introducidas por el maestro Justo Sierra. En ellas se propone una posible respuesta a la situación y al malestar social con la Filosofía de la Historia, punto que ha sido tratado anteriormente y es correspondiente en palabras de Leopoldo Zea a la “asimilación histórica”. Bajo estos fundamentos se expresa Sierra al inaugurar la Universidad.

Continuando con el esquema cultural de la época porfiriana y refiriendo al plan educativo de Barreda y Justo Sierra como su colaborador, Monsiváis dice al respecto:

Justo Sierra (1848-1912) ejemplifica de modo óptimo el desenvolvimiento gradual de una burguesía que, para los primeros años del siglo XIX, ve ya insostenible (por paralizar el ascenso social) el absolutismo feudal y burocrático [...] se convierte en uno de los principales ideólogos de su clase. Un ideólogo cuya fuerza estriba en su capacidad de cambio: flexibilidad ideológica y sentido de la sobrevivencia.¹⁹⁰

El comentario confirma como el modelo teocrático llegó a su punto final y como la nueva filosofía científica se desarrolló en todo el período dictatorial, el cual tuvo su florecimiento y su ocaso a lo largo del régimen de Porfirio Díaz y agrega:

Sierra, el intelectual formidable quien apoya a los ateneístas en sus embestidas académicas contra la educación anquilosada que él preside, el arquetipo del intelectual como hombre de Estado, es también autor de la mejor justificación teórica de las represiones porfirianas, el enemigo declarado de los intentos organizativos de los obreros y campesinos, el ideólogo del odio al cambio violento. [...] Como ningún otro encarna las contradicciones internas de la clase dominante que se van agudizando en el porfirismo.¹⁹¹

¹⁹⁰ Sierra es espenceriano, advierte en la sociedad a un superorganismo, con “analogías innegables con todos los seres vivos”. A diferencia de los comtistas, los espencerianos no ven anacrónico sino utópico al liberalismo, cuando postulan la libertad individual en una sociedad desordenada. El primer requisito de salvación es la *disciplina social* que, al ir atenuando la intervención del Estado, facilitará la libertad. C. Monsiváis. *Op. cit.* p 1387 *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Cfr. La evolución política del pueblo mexicano.*

¹⁹¹ *Idem.*1388

La transición literaria se fue generando a partir de este tipo de acciones tomadas por hombres que buscaban un cambio en el plano de las ideas y que se encontraba paralelo a las diversas luchas interiores de la sociedad marginada del país. Al Inaugurar la Institución universitaria se marcó otro capítulo en la historia de las ideas en México, el positivismo se enfrentó a nuevas doctrina, pero aquellos que acometen la crítica al positivismo y lo llevan a su final descrédito –comenta Octavio Paz- son un grupo de jóvenes: Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña.¹⁹²

El grupo llamado Ateneo de la Juventud¹⁹³ se conformaba con jóvenes intelectuales autodidactas, que cansados de la situación caótica y opresiva, desempeñaron un papel importante en el desarrollo de la ideología burguesa. El Ateneo representó un movimiento renovador espiritual, el desarrollo que realizaron fue de índole cultural más que político, el grupo ejerció aquella libertad espiritual, la libertad individual en un sentido espiritual que el positivismo aparentemente no buscaba para imponer una ideología, abocándose solo al aspecto de orden material y no al orden espiritual.

La expresión de muchos de los que conformaban el grupo correspondía en inquietudes, por testigo tenemos las palabras de Pedro Henríques Ureña:

¹⁹² O. Paz. *Op.cit.* p. 122

¹⁹³ Se funda el 28 de octubre de 1909 con la participación de jóvenes de diversas disciplinas, entre sus integrantes se encontraban: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Medíz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves; el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Ribera, Roberto Montenegro, Ramos Martínez; los músicos Manuel Ponce y Julián Carrillo y como presidente del Ateneo fungía José Vasconcelos.

Éramos muy jóvenes (había quienes no alcanzaron todavía los veinte años) cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio... Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse.¹⁹⁴

Las manifestaciones en contra de la opresión se iniciaron con una serie de conferencias y reuniones como medios de expresión a partir de 1907, al fundar la Sociedad de Conferencias por Jesús T. Acevedo donde los intelectuales cultivaron la lectura de los clásicos. Retoman la línea de los modernistas con la publicación de *Saravia Moderna* como continuidad de la *Revista Moderna*, así también surgieron intentos por resucitar la *Revista Azul*. El año fue decisivo –apunta Henríquez Ureña– durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud [...] el año de 1907, que vio el cambio de orientación filosófica, vio también la aparición, en el mismo grupo juvenil, de las grandes aspiraciones humanas.¹⁹⁵ Al iniciar estas manifestaciones el maestro Alfonso Reyes se expresa con júbilo al comentar cuando desfilaban en la Alameda Central: “Alzamos por las calles las banderas de arte libre”.

El grupo se ocupó de la tradición cultural de nuestro país, como un resultado de la herencia que dejó Sierra y recuperó lo que podría corresponder a la Filosofía de la Historia comentada anteriormente. Es por ello que encontraron cierta identificación y correspondencia en los modernistas. Comenzaron a buscar la esencia de la cultura

¹⁹⁴ C. Monsiváis *Op. cit.* p.1390

¹⁹⁵ *Ibid.* p.1391

mexicana desde el pasado colonial hasta la época prehispánica como una expresión de la esencia misma de México.

“Los ateneístas adoptaron una actitud antipositivista, como una reacción contra los efectos del desarrollo capitalista en México, de cuyas consecuencias, disolventes y enajenadoras deseaban salvar al hombre considerado ontológicamente. En su búsqueda de soluciones se acercaron al espiritualismo bergsoniano y a doctrinas similares.”¹⁹⁶

Las nuevas doctrinas adoptadas por los jóvenes propiciaron el deseo de retornar a las tradiciones culturales, el rescate del pasado, la asimilación histórica; el retorno a los orígenes se convirtió en una forma de construcción de México hacia una nueva realidad, una especie de búsqueda de identidad nacional que había estado al margen desde la época colonial hasta la influencia europeizada de la dictadura. De ese modo se transformaba “el pasado indestructible de México en su liga con la tradición clásica”¹⁹⁷ -agrega Monsiváis-. También la introducción de las filosofías de Bergson, basada en la dimensión espiritual de la vida humana, que contrasta con el materialismo subraya la importancia de la intuición sobre el intelecto e impulsa la idea de dos corrientes opuestas: la *materia* inerte frente a la *vida orgánica*, ésta es comparada como un impulso vital que se esfuerza por conseguir una acción creadora. Las ideas se ven expresadas y reflejadas en los comentarios de Antonio Caso al pronunciar uno de los discursos en 1910 sobre el materialismo dialéctico:

¹⁹⁶ Pedro Henríquez Ureña, *La revolución y la cultura en México*. Citado por Dessau. *Op. cit.* p.68

¹⁹⁷ C. Monsiváis. *Op. cit.* 1398

La vida individual y colectiva es la búsqueda de la felicidad absoluta, que nunca se halla, y el hallazgo de *algo mejor*, que se va construyendo cada día. México necesita poseer tres virtudes cardinales para llegar a ser un pueblo fuerte: riqueza, justicia e ilustración [...] volved los ojos al suelo de México, a los recursos de México, a los hombres de México, a nuestras costumbres y nuestras tradiciones, a nuestras esperanzas y nuestros anhelos, a lo que somos en verdad.¹⁹⁸

Los jóvenes se sentían frenados en sus ideales, no querían pertenecer al grupo que calificaban como conformistas, mediocres que “ahorraban el pensar” como los califica el maestro. Así también, las palabras de José Vasconcelos manifiestan la inconformidad que imperaba: “El positivismo de Comte y de Spencer nunca pudo contener nuestras aspiraciones; hoy, que por estar en desacuerdo con los datos de la ciencia misma se haya sin vitalidad y si razón, parece que nos libertamos de un peso en la conciencia y que la vida se ha ampliado.”¹⁹⁹

Algunos de ellos escribieron precozmente y se anticiparon a la pluma de los historiadores. Su escritura, principalmente ensayos, versaba sobre la crítica de la situación cultural que el grupo vivía, a este tipo de manifestación lo califica Monsiváis como un proceso mitológico contenidas en características específicas²⁰⁰:

¹⁹⁸ Pedro Henríquez. Citado por Dessau. *Op. cit.*p.67

¹⁹⁹ José Vasconcelos. *Conferencias del Ateneo de la Juventud* . Citado por Zea. *Op.cit.* p.30

²⁰⁰ Es una generación con claridad y unidad de propósitos, rebelde ante la cultura porfiriana.

-Destruye las bases del positivismo y propicia el retorno al humanismo y a los clásicos. Es representado individualmente más que por gloria colectiva.

-Recuperan, descubren y hacen circular autores como Platón, Kant, Schiller, Shopenhauer, Nietzsche, Oscar Wilde y Hegel. Su eclecticismo tiene un común denominador: la visión de las doctrinas como modos de vida. “Un *espíritu vivo filosófico* -dice Vasconcelos- era el que caracterizaba a los ateneístas”.

-Se caracterizaban también por: el rigor en el trabajo y las obras, la seriedad y la convicción de que así la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa.

-Es el primer centro libre de cultura, esta “inspirada en una estética distinta a la de sus antecesores... una manera de misticismo fundado en la belleza.”

Algunas de las manifestaciones y de las acciones tomadas por integrantes del Ateneo, comenta Vasconcelos, como *El espíritu vivo filosófico*, caracterizaba a los ateneístas. Fueron expresión de las influencias recibidas por la filosofía idealista de Hegel, refiriéndose a su pensamiento como filosofía del espíritu que adoptaron algunos miembros y que principalmente desarrollo Alfonso Reyes durante su exilio.

Es importante tomar en cuenta y no perder de vista que, la base social de los ateneístas correspondía a una burguesía de tendencias nacionalistas que, influidas por el crecimiento del intercambio comercial en el capitalismo, fomento un cambio en los ideales y transformo a la sociedad en cosmopolita. Su ideal de civilización partió de una cultura criolla de la época colonial de la más refinada cultura. Los ateneístas- dice Monsiváis- no serán los fascistas de la acción francesa, pero sí, siempre, defenderán con celo temible a la civilización que conocen y a la que están seguros de emblematicar.²⁰¹

Debido a los intereses personales o políticos, algunos de los ateneístas optaron por el exilio durante la Revolución de 1910. El mismo movimiento social propició que su escritura se dinamizara ya sea que se realizara su obra dentro o fuera del país y ello permitió que la literatura agregara un paso hacia la conciencia nacional y se conformara como una nueva concepción humanística con características propias, inclusive contó con la participación activa de algunos miembros en la Revolución

-Renueva el sentido cultural y científico.

-Son precursores directos de la revolución. Hacen crítica al porfirismo y lo descubren carente de valores humanísticos y cristiano, rígido en lo educativo. -Agregan nuevos valores "rebeldía creadora". Perciben la necesidad de incorporar la lucha de clases al concepto de estado (Lombardo Toledano). La historia nace a través de la acción.

²⁰¹ ²⁰¹ C. Monsiváis. *Op. cit.*1398

como es el caso de José Vasconcelos y de Martín Luis Guzmán, de alguna manera la Revolución fue obra de las ideas de este grupo de jóvenes intelectuales. Al parecer la obra de Campobello retoma la concepción humanística, sobre ello comenta Bidault. “Es indudable que la revolución propició una nueva problematización del sujeto que buscaba dar una explicación distinta de la simple positiva o la idealista. *Cartucho* se inscribe dentro de esta corriente más sensorial del mundo ya que propone una visión distinta del otro”.²⁰²

1.3.1 Desarrollo literario. Momento de exaltación americana

Un breve paso por la literatura el siglo XIX nos ayuda a contextualizar las ideas sobre las cuales se muestran desde el orden filosófico y los momentos sociales en la escritura y se puede dividir en dos etapas; es evidente que el primer período corresponde todavía a un desarrollo imitativo de la escritura europea que ocupó un lugar importante en la época colonial, éste influido por las ideas sociales aparecidas durante la Reforma. Las ideas fueron asimiladas por criollos e intelectuales que contribuyeron a la ruptura del medio social, analizado en el capítulo pasado, todo ello propició la aparición de un nuevo tipo de literatura. El desarrollo de nuestra literatura se venía asimilando de manera peculiar, debido a la situación de caos y desorden que permanecía en nuestro país, aún así las novelas, contaron con una conciencia nacional y los escritores advertían que se requería de la participación para una integración.

²⁰² *Op.cit.*p.16

Los problemas políticos y culturales entre las facciones liberales y conservadoras se manifestaban de igual forma en la escritura, esta etapa corresponde directamente al romanticismo²⁰³ mexicano el cual estuvo subordinado al español.

El paso del romanticismo en nuestro país²⁰⁴ vino a coincidir oportunamente con las circunstancias de lucha e inestabilidad, la manifestación de los escritores era compartida con los infortunios y las adversidades del momento.

Los novelistas buscaron su camino en medio de la rebelión romántica, que tuvo dos caras, una fue la del liberalismo proveniente de Rousseau a través de Lizardi entre otros, la otra cara, fue la violencia y la rebelión. También subsistió una fuerte influencia hispánica –la inclinación a la picaresca- fortalecida por los costumbristas españoles del siglo XIX.

Las expresiones literarias que se presentaron en los años posteriores a la independencia se constituyeron como relatos de las costumbres y los defectos de la sociedad de su tiempo, primero reflejados en publicaciones periodísticas como el *Pensador Mexicano* y posteriormente en el *Correo Semanario de México*. En 1816 hace su aparición como la primera novela latinoamericana *El Periquillo Sarmiento*. El crítico Alemán Dessau dice al respecto:

²⁰³ El movimiento romántico fructifica más plenamente en la poesía lírica, el drama histórico o la leyenda, mientras en el campo de la novelística hay una gran pobreza; pero además, la depauperación y desorganización del país, creaba una atmósfera mezquina, no propicia a la creación artística. Beristáin *op. cit.* p. 16

²⁰⁴ La presencia del poeta cubano José María Heredia (1803-1839), acaso el primer poeta romántico de lengua española [...] impulsó a los escritores de la primera generación cabalmente mexicana a seguir el camino de aquella escuela. José Luis Martínez. *México en busca de su expresión*, en *Historia General de México*. p. 1037

La intención de propugnar una modificación de la sociedad que no se limita solo a la independencia de país, es para Lizardi la base de una actitud de crítica social en nombre de la Ilustración, cuyo portavoz había de ser, primero en artículos periodísticos y, cuando éstos fueron prohibidos, en *El Periquillo Sarmiento*.²⁰⁵

Más adelante a partir de mediados del siglo, el romanticismo comenzó a perder terreno y surgió una mezcla con la narrativa costumbrista. Esta narrativa en su mayoría fue por entregas, es decir, obras de folletín.

1.3.2 Proximidad de la narrativa realista en México.

El período de Reforma marca una segunda generación romántica, una época de transición, en la cual las inclinaciones realistas coexisten a lado de un persistente impulso romántico, hasta que el realismo finalmente se impone.

El período generó la unión de dos disciplinas, entre la literatura y la historia, es decir, la crónica. La discusión que se generó sobre el carácter ficticio de la obra histórica confirma que el pensamiento histórico europeo del siglo XIX, mencionado en los primeros capítulos dejó una huella trascendente que de manera natural se fue gestando en nuestra literatura, el ejemplo representativo lo tenemos en la obra de Guillermo Prieto. Una etapa fecunda para la literatura mexicana partió de las veladas

²⁰⁵ Dessau. *Op,cit.* P.11

literarias promovidas por Ignacio Manuel Altamirano en 1867. Las reuniones tuvieron como resultado la creación de la revista *El Renacimiento*.²⁰⁶

La idea de una conciencia nacional se consolidaba, las letras mexicanas buscaban su expresión propia. El tema de una literatura nacional fue expuesto por Altamirano de la siguiente manera:

Bastan las modificaciones que han impuesto a la lengua española que se habla en México, los modismos de la lengua que habla el pueblo indígena, los millares de vocablos de toda especie que han sustituido en el modo común de hablar a sus equivalentes españoles haciéndolos olvidar para siempre; la sinonimia local, en fin, abundantísima en los países latinoamericanos, juntamente con las influencias de nuestro clima, de nuestro suelo y de nuestro modo de ser; basta todo esto, repetimos, para que nuestra literatura tenga una fisonomía peculiar, independiente, autonómica, como la tienen todas las literaturas que se han formado con el fondo de la lengua latina.²⁰⁷

Se buscaba que nuestra lengua expresara su identidad a través de la literatura, que creara su propio lenguaje poético para reflejar las costumbres de un pueblo, el espíritu y la naturaleza de sus hombres. La intención del maestro Altamirano en la propuesta para conformar un programa nacionalista era que la poesía y la novela mexicana fueran vigorosas y originales, en el sentido de ser creadas como reflejo o analogía de la tierra misma. Puntualizó en su doctrina las relaciones que existían entre la literatura y el

²⁰⁶ *El Renacimiento* fue un semillero de temas, doctrinas y conquistas culturales en los que se reconoce la mano inspiradora de Altamirano. Más el tema que con mayor constancia e interés llenó las páginas del semanario fue el de la cultura nacional. Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. p.48

²⁰⁷ Martínez. *Op. Cit.* P.1054

pueblo. En este sentido considero que Campobello proyecta en su literatura, en los primeros años del siglo XX, de manera intuitiva aquellos elementos con cierto carácter nacionalista porque mantiene un fuerte arraigo con la tierra y presenta en sus textos una exaltación como lo expone desde el primer relato en *Las manos de mamá*. En su literatura se alcanza a reflejar a través de lenguaje, tanto lírico como narrativo, la identidad y las costumbres de un pueblo así también, se reconoce en la naturaleza y el espíritu de sus hombres, pero no se considera dentro de los cánones de la novela decimonónica.

Retomando la última parte del siglo XIX, es importante rescatar a la poesía, los nuevos recursos de estilos se manifiestan dentro de la lírica que adquiere una autenticidad humana y emprenden lo que se denomina el modernismo.²⁰⁸ La propuesta estuvo alimentada de diversas tendencias literarias con influencias tanto realistas, naturalistas y simbolistas, reconoce la emoción lírica y la sonoridad verbal del romanticismo* ya no como formas e imágenes vulgares o comunes sino con la variante a la perfección de la forma implementando nuevos modelos y combinaciones tanto en métrica como en el ritmo. La influencia de la literatura francesa alcanza su mayor fuerza en la última década del siglo y anuncia algunas de las características como parte de ésta expresión artística para formar la nueva visión hispanoamericana.

²⁰⁸ El modernismo surge en América como una reacción ante los excesos del romanticismo dentro de su retórica clásica, retoma y renueva las formas poéticas, se conforma como un lenguaje expresivo con características sincréticas pues logra asimilar diversas corrientes literarias partiendo del simbolismo parnasiano como nuevo modo de expresión, éste tiene un distanciamiento del objetivo y de la impasibilidad del artista siempre se encuentra presente. Para profundizar sobre la corriente literaria consultar: Olivo Jiménez, José. Selección e introducción. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. España. 1985

1.3.3 La novela de la Revolución

Al recibir la influencia de modelos europeos, algunos novelistas modernistas comienzan a analizar su medio. El cambio de circunstancias y la visión hispanoamericana buscan dar formas y expresiones nuevas a la esencia de la nación y se convierten en elementos arraigados en su escritura. De aquí surge “la llamada novela criolla que, según Arturo Usler Pietri, [...] es el primer producto genuino de una cultura americana”.²⁰⁹ El autor nos habla de cómo la cultura criolla y las antiguas culturas indígenas son las que forman la base del indianismo o del colonialismo. También llamado criollismo, parte directamente de una corriente realista que se manifiesta en la década de los treinta como prosa narrativa hispanoamericana. El tema y el estilo suelen ser netamente americanos. El impulso primordial de las obras proviene de la ansiedad de los autores de conocerse a sí mismos a través de su tierra. Debido a los cambios económico-sociales y las ideologías de izquierda de la época, se provoca una búsqueda del conocimiento interior pero, para reconocerse en la realidad exterior con la cual encuentran una identificación, de este modo se despierta la conciencia nacional en los literatos que se manifiestan como una nota de protesta social.

Aunque el criollismo, igual que los *ismos* anteriores, imperó en todos los países hispanoamericanos, cada uno de estos llegó a definir su propia personalidad. En este sentido sobresalieron dentro del criollismo: 1) la novela y el cuento de la *Revolución Mexicana* con su

²⁰⁹ Dessau *Op. Cit.* p. 8

estilo épico (vigoroso, rápido y poético a la vez), el predominio del hombre anónimo [...]; 2) El carácter proletario de la prosa [...]; 3) La brevedad y la perduración del costumbrismo [...]²¹⁰

Nacida de una realidad nueva, la novela de la Revolución presenta características particulares: el primero, presenta los acontecimientos desde el punto de vista ficticio y que a manera de narración, los autores testigo exponen las visiones y experiencias que la representa; segundo, es representada como una expresión popular ya que “es la esencia épica, porque muestra un pueblo en su lucha por las normas de alcance y resonancia nacional” como lo apunta Antonio Castro Leal²¹¹ La consolidación de la novela de la Revolución surgió no sin antes pasar por una serie de cuestionamientos y discusiones entre la crítica imperante y los progresistas. Entre los representantes se encuentran escritores que pertenecían al Ateneo de la Juventud como José Vasconcelos que contrasta el anhelo de redención del pueblo mexicano con los elementos negativos de discordia, retroceso y maldad; Martín Luis Guzmán, con su prosa reflexiva. En el desarrollo de la novela de la Revolución Mexicana se muestran episodios con una visión profunda y señala:

La novela ha desbordado sus fronteras tradicionales [...] un retrato de sus hombres y la pintura de sus escenas urdidos los unos con los otros y tramando todo con un procedimiento tal, que dando unidad al conjunto y liberándolo de ser historia, o biografía, o novela, le comunique la naturaleza de los tres géneros en proporción bastante para no restar fuerza al principio creador, ni verdad sustantiva a lo creado.²¹²

²¹⁰ Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*. pp.217-218

²¹¹ Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*. p.28

²¹² Castro Leal, *ibid.* p. 204

Mariano Azuela por su parte presenta una visión objetiva, cuidadosa, fría, a veces pesimista de la vida de la campaña de los grupos rebeldes. Nellie Campobello nos muestra “cuadros de historias comprimidas, llenas de silencios, como los viejos romances, y a veces simples bosquejos, anécdotas pintorescas en el que vive un personaje o que iluminan el secreto de un carácter”.²¹³ Comparte junto a sus contemporáneos la característica del tema, principalmente con la muerte que está relacionada con lo cotidiano; del mismo modo encontramos en su obra la dialéctica entre el ser y su mundo que es parte de una constante búsqueda e identificación en los autores del período. Cabe aclarar que no es un libro con intención histórica aún teniendo una temática épica. Los relatos de Campobello mantienen una diferencia en las tradiciones de esta época debido a que inauguran un nuevo concepto de femineidad en un mundo en que la literatura era hecha por hombres, además la voz del narrador es femenina, los textos juegan con la presencia de la mirada infantil donde alternan las distintas voces narrativas y exige la colaboración del lector para su interpretación.

²¹³ *Ibid.* p 28

Teatralidad y representación en la novela de la Revolución:

Las manos de mamá

De Nellie Campobello



**Representación escénica: “La bola”
Miradas de la Revolución, en el marco del festejo del
centenario de la Revolución Mexicana.**



Las manos de mamá de Nellie Campobello
Relato 1: Así era





Relato 2: Cuando la busqué allá donde la vida se le ofreció deshecha por los estragos de los rifles.



Relato 14: *La plaza de las lilas.*

Está *Ella* y tres voces de hombres que se oyen. Canto sentimental



Valentina, Valentina.....



Relato: *La plaza de las lilas*

Y, sin embargo, lo fusilaron... La voz de Emilio García no se volvió a oír.

BIBLIOGRAFÍA

ADAME, Domingo, *Para comprender la teatralidad*, Xalapa, México Universidad Veracruzana/ Facultad de Teatro. 2006.

AGUILAR MORA, Jorge, Prólogo, *El silencio de Nellie Campobello*, en *Cartucho: Relatos de la Lucha en el Norte de México*, México, Editorial Era, 2000.

ARANA GRAJALES, Thamer, *El concepto de teatralidad*, Colombia, Universidad de Antioquía. Facultad de Artes, en Artes, La Revista No. 13.Volumen 7/ enero-junio, 2007.

ARISTÓTELES, *El arte poética*, México, Espasa Calpe Mexicana,1990 [1948].

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, México, Editorial Sudamericana. 1983 [1934].

ARTAUD, Antonin, *Mensajes revolucionarios. Textos sobre México*, México, Editorial Letras Vivas. Secretaría de Cultura. Selección de artículos periodísticos aparecidos en 1936.

ARTAUD, Antonin, *Los tarahumaras*, Barcelona, Barral Editores, 1972

AULESTIA de Alba, Patricia, *Nellie Campobello*, , México, INBA, Cuadernos del CID Danza, No. 15, Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, 1987.

BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, Editores, 1973.

BARTHES, Roland, *Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe*, México, Lingüística y Literatura, Universidad Veracruzana, 1986.

BARTHES, Roland- Greimas A.J., Eco Umberto, Gritti Jules, Genette G, *et.al. Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 2008.

BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato. Teoría y práctica*. México, Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 1982.

BERISTÁIN, Helena, *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, México, Taller de Manuel Casas, Ed. de Autor, 1967.

BIDAULT DE LA CALLE, Sophie, *Una escritura salida del cuerpo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la danza “José Limón”, 2003.

- BLANCO, D. BUENO, R. *Metodología del análisis semiótico*. Perú, Universidad de Lima, 1980
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, España, Aceña- La Avispa, 1988.
- CAMPOBELLO, Nellie, Y CAMPOBELLO Gloria, *Ritmos Indígenas De México*, México, Oficina Editora Popular, 1940.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Las manos de mamá*, en *La Novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1978 [1960].
- CAMPOBELLO, Nellie, Prólogo, *A mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960,
- CAMPOBELLO, Nellie, *Obra reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007
- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, “Sepan Cuantos” n.640, Porrúa, 1994 [1965].
- CASTRO LEAL, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1978 [1960].
- CHEVALIERE, J. E., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Ed. Galeana
- DELGADO MARTÍNEZ, Cesar. *Nellie Campobello. Crónica De Un Secuestro*. Primera ed. México: CNCA Escenología, Colección Danza. 2007.
- DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot, 2011.
- EAGELTON, Terrie. *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 2001
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Ed. Labor/ Punto Omega, 1985.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, España, Editorial Lumen, 1986.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España, Editorial Lumen, 1976.
- ESQUILO, *Las siete tragedias*, Prólogo de Manuel Vivero, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

- FALCÓN, MARTÍNEZ, Constantino, *et. al. Diccionario de la mitología clásica*, México, Alianza, 1989.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José Antonio. "Sobre Una Amapola Que Canta." *Barraca De Feria* [La Habana] Cultura sec. 1933, pp.93-100
- FISCHER LIGTHE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, España, Arco/Libros, 1999.
- GARCÍA, CLARA Guadalupe. *Nellie. El Caso Campobello*. Primera ed. México: Cal Y Arena, 2000.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo. *Investigadores reivindican vida y obra de Campobello*. México, *La Jornada* 27 Feb. 2005: 4a-6a.
- GIMÉNEZ, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007.
- GLANTZ, Margo. "Nellie Campobello y La Novela De La Revolución Mexicana", Del Ciclo Grandes Maestros. UNAM, 21 July 2010. Web. 25 July 2010
- GONÁLEZ, TORRES, Yolotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 1998.
- GORDON, S. *Algunas notas sobre el formalismo ruso*, Madrid, Cuadernos hispanoamericanos, No. 462, Diciembre 1988.
- GREIMAS, A. *Semántica estructura*, Madrid, Gredos, 1976.
- GUZMÁN, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, en *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1978 [1960].
- GUZMÁN, Martín Luis, *Obras completas Tomo I*, México, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicana, 1998.
- HJELMSLEV, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1980.
- JAKOBSON, R. Tianov, Eichenbaum, Brik, Shislovki, Vinogradov, Propp, *et.al.* Antología preparada por T, Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 1977
- MARTÍNEZ, José Luis, *México en busca de su expresión*, *Historia General de México*, El Colegio de México, 1981

- MATTHEWS, Irene, *Nellie Campobello. La Centaura Del Norte*. Primera ed. México: Cal Y Arena, 1997.
- MENTON, Leymour, *El cuento hispanoamericano*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987
- MONSIVAÍS, Carlos, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, Historia general de México*, El Colegio de México, 1981.
- MUÑOZ, Rafael, F. *Oro, caballo y hombre*, en *Novela de la Revolución Mexicana*, México, “Biblioteca Enciclopédica Popular” n. 81, SEP, 1945.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza editorial. 1993 [1973].
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, Madrid, Ediciones Paidós, 1989.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1987.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI Editores, 2002.
- PONIATOWSKA, Elena, *Las siete cabritas*, México, Era. 2000.
- PRIETO Stambaugh, Antonio. *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009. 116-143 pp.
- RAMA, Ángel, *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*, México, Siglo XXI editores, 1982.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*.
- REVUELTAS, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, Zamora, Mich. México, El Colegio de Michoacán, 1999.
- RICO, Araceli. *Frida Kahlo. Fantasía De Un Cuerpo Herido*. México, Quinta ed. México: Plaza Y Valdez, 2004.
- RODRÍGUEZ, Blanca. *Nellie Campobello : Eros Y Violencia*. México, Primera ed. UNAM, 1998.
- ROMÁN CALVO, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Pax, 2007

ROSADO, Juan Antonio, *El presidente y el caudillo. Mito y realidad en dos novelas de la dictadura, La sombra del caudillo de Martín Luis Guzmán, El señor presidente de Miguel Asturias*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.

SEJOURRNÉ, Laurette, *Pensamiento y religión en el antiguo México*, México, F.C.E. (Breviarios 128), 1988.

TABLADA, José Juan. *Un Jaikai tarahumara*, México de día y noche, Excélsior 22 mar. 1ª sec: 5. 1938.

TABLADA, José Juan. *Un día... Poemas sintéticos*, Venezuela, Caracas, Ed. De Autor, 1919. México, Edición facsimilar, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

TODOROV, T. DUCROT, O, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, editores, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*, México, Siglo XXI, 2010.

ULLOA, Berta. *La lucha armada (1910-1920), Historia general de México*, El Colegio de México, 1981.

UBERSFELD, Ann, *Semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

VARGAS VALDÉS, Jesús. "Piden Al Presidente, Al CNCA, Y Al INBA Encontrar a Nellie Campobello Para Rendirle Un Homenaje Nacional." *Proceso* (1991): 48-51pp.

VAN DIJK, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 2001.

VILLEGAS, Juan. *Para la comprensión del teatro como construcción visual*. Irvine, CA. USA, Ediciones Gestos, Colección teoría 2. Segunda edición. University of California. 2000.

ZEA, Leopoldo. *El positivismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968

DONÁGELO, Karina. Teatro clásico. *El origen de la tragedia griega y sus autores*. <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura>

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidad y eurocentrismo. En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de

2000. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf>

FÉRAL, Josette, and BERMINGHAM, Roland P. *The Specificity of Theatrical Language*. University of Wisconsin Press. SubStance, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, 2002, 94-108 pp. <http://www.jstor.org/stable/3685480>