



---

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

*Lo político en la literatura: Nellie Campobello*

TESIS

Para obtener el grado académico de:

**LICENCIADA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA  
(OPCIÓN CIENCIA POLÍTICA)**

PRESENTA

ANTONIO JASSO EVELIN JACQUELINE

Director de tesis  
CARLOS GALLEGOS  
ELÍAS

Ciudad Universitaria, CDMX. 2018





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.

## Agradecimientos

Gracias a mis padres, por el apoyo y por hacer de este momento una certeza desde siempre.

A mi hermana por alentarme a comprometerme; el primer paso está dado.

A mis tíos, quienes me proporcionaron un espacio privilegiado para trabajar.

Al resto de mi familia, sus afectuosas reservas se convirtieron en un impulso.

A mi profesor, Carlos Gallegos Elías, por des-cubrirme el camino que sabía quería seguir, pero que no estaba segura fuera posible.

A mis amigos. En especial a Yass, Fer, Vania, Quetzalli y Karla porque sin su apoyo y aliento no estaría aquí, no estaría así; a la Dra. María Xelhuantzi, Ely, Nadia, Lalo, Carly, Lily Espinosa, Lily Nieto, Maga, Carlos, Jess y Hazel por sus enseñanzas, con las cuales se abre un nuevo espacio donde queda todo por hacer.

*Hay que salir del esquema simplificador de la representación y de la mayor o menor adecuación del mundo ficcional al real. No es que esta cuestión no sea en sí misma pertinente, sino que con ella se corre el riesgo de dejar de lado lo esencial, a saber: cómo la literatura participa de la “visión del mundo” en una época, e incluso del “conocimiento”.*

*Gisèle Sapiro. La sociología de la literatura.*

*Porque la libertad no es sólo una simple palabra; existe en amplios horizontes y en pequeños y grandes esfuerzos.*

*Nellie Campobello. Prólogo a mis libros.*

## Lo político en la literatura: Nellie Campobello

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo I El proyecto cultural de “La Revolución”</b>	14
Vasconcelismo	15
Plutarco Elías Calles: Nacionalismo (cultural)	20
Situación de las mujeres en general y de las artistas en particular	29
Los escritores “revolucionarios”	41
Campobello, la escritora	46
<b>Capítulo II Obra</b>	58
<i>Francisca Yo! Versos: Reafirmación en la hostilidad</i>	62
<i>Cartucho</i> cuentos verdaderos; no leyendas fabricadas	70
<i>Las manos de Mamá</i>	86
<i>Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa</i>	90
Reflexiones finales	94
<b>Capítulo III Intersección</b>	96
<b>Conclusiones</b>	103
<b>Fuentes consultadas</b>	106

## Introducción

*Si no hubiera habido nada que destruir,  
que combatir, la literatura no habría sido gran cosa.*  
Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal.*

Una de las guías de la presente investigación es el siguiente planteamiento de Rancière: “La invención política se opera en actos que son a la vez argumentativos y poéticos, golpes de fuerza que abren y reabren tantas veces como sea necesario los mundos en los cuales esos actos de comunidad son actos de comunidad. Es por eso que lo ‘poético no se opone a lo argumentativo’”.<sup>1</sup> Aquí se pretende explorar una manifestación concreta de este fenómeno de “invención política” desde un acto que es poético y argumentativo a la vez, me refiero a la literatura.

Las palabras de Rancière plantean una polémica que es punto medular de esta tesis: la relación entre literatura y sociedad, específicamente los intercambios entre ellas, cómo se modelan entre sí. Para comenzar a delinear los ejes de esta discusión, Mario Vargas Llosa resulta oportuno:

Hay un riesgo en dejar que una sociedad produzca literatura y se impregne de literatura. Una sociedad impregnada de literatura es más difícil de manipular desde el poder y de someter y engañar porque ese espíritu de desasosiego con el que volvemos después de enfrentarnos a una gran obra literaria crea ciudadanos críticos, independientes y más libres que quienes no viven esa experiencia.<sup>2</sup>

Esta reflexión da cierta idea de que la literatura hace algo en la sociedad y éste es mi punto de partida para plantear la cuestión de cómo se expresa el carácter político en la literatura; se entiende “lo político como la capacidad social de re-actuación sobre circunstancias determinadas para imponer una dirección al desenvolvimiento sociohistórico”.<sup>3</sup> En este sentido, la literatura puede ser un espacio en el que dicha actuación se dé; sin embargo, es también necesario delinear qué tanta injerencia

---

<sup>1</sup>Rancière J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. pp. 80 y 81.

<sup>2</sup> Vargas Llosa, M. y Magris, C. (2014). *La literatura es mi venganza*. México: Anagrama. p. 35.

<sup>3</sup> Zelman, H. (2007). *De la historia a la política: La experiencia de América Latina*. México: Siglo XXI, Universidad de las Naciones Unidas. p. 29.

puede tener la literatura para “imponer” direcciones, lo cual está profundamente relacionado con el quehacer de las ciencias sociales.

Al respecto, como primer esbozo, se plantea que desde la literatura pueden darse “las visiones de realidad que permitan delinear horizontes históricos susceptibles de transformarse en objetos de una apropiación por el hombre”.<sup>4</sup> Mientras que con las ciencias sociales es posible “incorporarlos [los horizontes históricos] a la historia en forma de proyectos de sociedad que sean viables”.<sup>5</sup> Estos son los puntos nodales de la presente investigación, se busca profundizar en cada uno de los aspectos mencionados (literatura, el ejercicio político y las ciencias sociales) desde el análisis de una obra literaria específica.

La problemática general que se busca resolver en esta tesis es de qué manera puede la literatura abonar en la construcción de la realidad, en esta investigación se aborda la obra narrativa de la escritora mexicana Nellie Campobello (1900-1986); la cual resulta idónea para explorar los asuntos a resolver antes mencionados —por cuestiones que más adelante se verán—, por ahora baste decir que retomar a esta autora responde a una cuestión específica: con ella me interesa ilustrar lo que ciertos escritores con sus obras pueden llegar a hacer en nuestra realidad en términos de disidencia, es decir, de vivir, actuar, plantear, mostrar una opción distinta frente a lo que se les presenta como dado e irrevocable.

Sobra decir que estoy convencida —al igual que Mario Vargas Llosa— de que la literatura no sólo “sirve” para entretener, el escritor peruano plantea que “creer que la literatura no tiene nada que ver con la política y que si se acerca a ella, de alguna manera se degrada, es creer que la literatura es un juego, una distracción, un entretenimiento. Lo cual no tiene por qué ser ofensivo para la literatura que hacen muchos escritores” [y después añade a manera de advertencia]: “pero yo tengo el convencimiento de que, si la literatura sólo es eso y sólo propone eso, está condenada a empobrecerse e incluso a desaparecer”.<sup>6</sup> Vemos que no toda la literatura hace lo mismo —y no tiene por qué hacerlo—, algunos autores se contentan con hacer de su trabajo un juego.

---

<sup>4</sup> *Ibidem.* pp. 32 y 33.

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 33.

<sup>6</sup> Vargas Llosa, M. (2003). *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. p. 50.

Frente a esto, en la presente investigación me intereso en aquellos trabajos que proponen algo más, me refiero a la literatura que nos hace en un primer momento abrirnos al mundo, entenderlo. Esta experiencia en muchos casos conlleva a un segundo movimiento, a saber: el planteamiento de una visión crítica y poco tranquilizadora de nuestra realidad, pues

la literatura es el mejor antídoto que ha creado la civilización frente al conformismo que revela aquella convicción [que la vida está bien hecha y vamos para mejor] porque nos demuestra que la vida está mal hecha, que no es verdad que vayamos para mejor [...] ¿Y cómo nos lo demuestra? No con argumentos políticos.<sup>7</sup>

En el marco de esta problemática (de que hay ciertas obras que proponen elementos críticos respecto a nuestro mundo socialmente construido) es que se aborda lo político en la literatura de Nellie Campobello; es decir, el análisis gira en torno a si su obra es (y de qué manera) un ejercicio político. Para ello es necesario tener presente que esta dimensión no resulta obvia o explícita en su narrativa, en el sentido de que no se trata de manifiestos o pronunciamientos militantes, pues Campobello fue ante todo una artista que por medio de la literatura realizó planteamientos que distaron de aquellos que se plantearon como únicos y válidos.

Así, la pregunta central de la presente investigación es:

- ¿La obra literaria de Nellie Campobello es un ejercicio político? ¿En qué sentido lo es? o en otras palabras ¿qué hay de político en su literatura?

Otras interrogantes que resultan pertinentes y necesarias por resolver son:

- En su entorno, ¿qué significó su acción y la de sus obras en términos políticos?
- ¿Qué elementos socio-políticos, culturales y personales permiten comprender por qué Nellie Campobello escribió como lo hizo?

Hay también una cuestión que se relaciona con las palabras de Octavio Paz —en *Las trampas de la fe*—, pues las creaciones artísticas no son el resultado de la simple suma de la vida y entorno del autor, es la relación de estos y algo más; “el

---

<sup>7</sup> *Ibidem.* p. 54.



poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras”,<sup>8</sup> así, con la autora surge la siguiente pregunta: ¿cómo en su entorno, ella sí “dio peras”?

Campobello escribió poesía y narrativa, entre sus obras encontramos *Cartucho* (1930), *Las manos de Mamá* (1937) y *Mis libros* (1960); las cuales tienen un común denominador: se ocupan de la lucha armada conocida como “Revolución Mexicana” en el norte del país, de donde es originaria la autora. La manera de tratar este suceso, que fue vivido directamente por Campobello, varía en cada texto, pero en todas se aborda la vida y muerte de hombres y mujeres comunes, no sólo de los caudillos.

En el caso de Campobello, la lectura cabal, es decir, comprensiva de sus obras —en los términos que Octavio Paz plantea en *Las trampas de la fe*—, no puede realizarse sin el entendimiento de la coyuntura en la que estaba inserta, y es precisamente este engarce el que permite al lector dimensionar lo político en el trabajo literario de la autora.

Campobello concentró su trabajo literario en las décadas de 1930 y 1940, años inmediatos al movimiento revolucionario en México, época en que se inauguró una idea-proyecto de país que imponía determinados valores y visiones de la realidad nacional, fue por medio de la cultura, principalmente, que dicho proyecto fue legitimado:<sup>9</sup> ante ello, la autora recupera aspectos, imágenes, voces e historias que fueron excluidas del naciente proyecto institucional.

Con ello, la autora se posicionó como una disidente entre sus contemporáneos —es precisamente esto lo que la diferencia de los escritores de su tiempo— y, por supuesto, frente al gobierno que se auto nombró “emanado de La Revolución”, pues entró en la disputa de la visión del mundo que intentaba posicionarse como la única; el escribir literatura, en el caso de Nellie Campobello, fue una forma de ejercer poder, fue, para ella, una manera de actuar políticamente;<sup>10</sup> al respecto el planteamiento de Hugo Zemelman es pertinente:

---

<sup>8</sup> Paz, O. (2014). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 13.

<sup>9</sup> Habría que recordar las palabras de Edward Said: “La esfera cultural y la política [...] se acepta que las dos esferas están separadas. Pero no sólo se encuentran conectadas: en última instancia son lo mismo [...] [la separación de estas esferas] su auténtico sentido es un acto de complicidad”. Said, E. (2012). *Cultura e imperialismo*. (4 ed). España: Anagrama. p. 108 y 109.

<sup>10</sup> La literatura de Campobello polemizó “el enmarcado de la percepción de la realidad”. Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Argentina: Fondo de Cultura Económica. p. 85. Al respecto Gisèle Sapiro invita a un análisis que me parece resultaría sumamente valioso, pero que supera, por mucho los límites de la presente investigación: “El grado de dependencia o independencia de los

El poder es en principio la capacidad para reproducirse como sujeto [...] es por ello por lo que el poder es la posibilidad de que la utopía del actor (su índole particular desarrollada en su plenitud) se convierta en un modelo de sociedad mediante una dirección o su desenvolvimiento congruente con la máxima potencialidad del actor particular.<sup>11</sup>

Como se verá a lo largo de la investigación, con su trabajo como literata, Campobello desplegó su “índole particular”, es decir, se reprodujo como sujeto incluso cuando las condiciones que la rodeaban eran adversas; ejerció poder al mostrar y escribir lo que fue su historia, lo hizo al reclamar para los suyos esa presencia en la historia que se decía no existía, lo hizo pues, cuando por medio de su literatura disputó principios que en su tiempo comenzaban a delinearse como las guías para la organización de la sociedad; realizó un ejercicio político porque su trabajo representa otra opción para la construcción de la realidad.

Es así como la literatura de Nellie Campobello se presenta como extraordinaria en su tiempo, pues conjunta esa capacidad particular de hacernos entender el mundo, así como mostrarnos que esa realidad en la que ella escribe y a la que hace referencia podría ser distinta; con esto Campobello reabrió el mundo de su tiempo que parecía en gran medida coherente y acabado con valores determinados que guiaban y justificaban no sólo el actuar gubernamental, sino de individuos concretos.

Nellie Campobello, como sujeto fue una escritora comprometida con su realidad, y su trabajo literario es una expresión artística que tiene una dimensión política específica: pretende abonar en la construcción de una realidad diferente, con una mirada distinta a la predominante, más amplia y sin las pretensiones oficialistas de su tiempo, se trata de una visión desde los otros, de los que fueron ignorados o hasta declarados inexistentes o incapaces de tomar la palabra para nombrarse y contar su historia y la historia colectiva.

Campobello realizó el “golpe de fuerza” del que habla Rancière no con planteamientos o programas políticos, sino al presentar aspectos que la historia

---

esquemas de representación literaria en relación con los marcos de percepción y de análisis existentes, ya sean mediáticos, políticos o eruditos, puede constituir un principio de *clasificación de las obras según la capacidad que tengan para renovar los esquemas de percepción del mundo.* [resaltado propio] p. 84.

<sup>11</sup> Zemelman, *Op. cit.* p. 35.

oficial había dejado de lado, al dar una versión distinta del pasado, lo que significó repercusiones en su presente, pues era una visión de la realidad específica. Fue una irrupción en el mundo a través de la literatura.

Campobello asumió todas las consecuencias que significaba ser escritora en su tiempo, es un ejemplo de compromiso histórico y responsabilidad hacia su gente y su memoria; esta mujer, a pesar de ser una de las pocas que tuvo la posibilidad de contribuir en la creación de producciones artísticas e instituciones culturales durante la primera mitad del siglo pasado, durante años fue prácticamente olvidada.

Desde este plano se hace hincapié en los “retos” que tuvo que superar Campobello para convertirse en escritora (siendo los principales su situación de mujer y su posición político-ideológica), los cuales son ejemplos concretos de condicionamientos de carácter social —léase construcciones sociales— que limitaban el desarrollo intelectual, artístico y político en su tiempo.

La temporalidad que se aborda en esta investigación va desde la década 1920 hasta la de 1940, pues en estos años esta autora se formó como escritora y publicó su obra; mientras que la reconstrucción de su entorno se centra en la Ciudad de México, específicamente en lo relacionado al campo político y artístico.

Punto fundamental para esta tesis es la relación entre ciencias sociales y literatura como disciplinas distintas, pero que se preocupan por el mundo, por nuestra realidad. Al respecto las palabras del sociólogo estadounidense Howard Becker son a la vez ilustrativas y provocadoras:

A mis colegas profesionales -de la sociología y otras ciencias sociales- les gusta hablar como si [...] el conocimiento que producen acerca de la sociedad fuese el único conocimiento “real” en la materia. Esto no es cierto. También les gusta sostener la idea, igualmente ridícula, de que sus modos para hablar acerca de la sociedad son los mejores [...] Este tipo de comentario no es más que una banal usurpación de poder por parte de una esfera profesional.<sup>12</sup>

Vemos que cualquier tipo de superioridad entre disciplinas resulta baladí y poco conveniente en términos de construcción de conocimiento —aunque sabemos que

---

<sup>12</sup> Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p. 23.

esto responde a intereses específicos—. En esta investigación se busca abonar a la ardua tarea de superar éste y otros nudos existentes en esta relación.

Otra cuestión versa sobre los cruces entre ambos campos de conocimiento; me interesa precisar que no solamente las ciencias sociales enriquecen y amplían nuestra comprensión de los fenómenos artísticos, sino que del arte también es posible recuperar problemáticas o planteamientos interesantes para la labor de los científicos sociales.

Al respecto, Nathalie Heinich en *Lo que el arte aporta a la sociología* explora lo rico que puede llegar a ser —sobre todo en cuestiones metodológicas— para las ciencias sociales acercarse y abrirse al arte. Heinich propone planteamientos clave para una práctica sociológica que se preocupa y ocupa de problemáticas sobre el arte; las cuales, sobra decir, resultan apremiantes para ampliar y complejizar el conocimiento de lo social.

La autora francesa propone “hacer del arte, una especie de objeto-crítica de la sociología”<sup>13</sup> pues “el arte permite, más que cualquier otro objeto, reconsiderar, y a veces abandonar o derribar, cierto número de posturas, rutinas y hábitos mentales anclados en la tradición sociológica —o por lo menos en una determinada manera de practicar esta disciplina—”.<sup>14</sup> Secundo dicho planteamiento y esta tesis busca ser un ejercicio en ese sentido.

Por otra parte, encontramos que con el estudio de las obras literarias desde las ciencias sociales es posible reconocer a las primeras como expresiones artísticas con profundas relaciones con la sociedad, con ello encontramos dos aspectos profundamente relacionados: uno es la condición del autor(a) como un hombre o mujer de su tiempo, el segundo tiene que ver con la realidad que se encuentra disimulada en determinada obra y que sólo con la *objetivación literaria* que Pierre Bourdieu menciona<sup>15</sup> es posible hacer que emerja.

El análisis científico, en este sentido, permite reconocer que el escritor(a) y sus obras son resultado de su mundo y, a la vez, elementos que lo crean; la literatura es, pues, constructora de la realidad y, como tal, tiene una función social, el escritor es partícipe en la historia, a la vez que los hechos que acontecen lo forman.

---

<sup>13</sup> Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Sello Bermejo. p. 14.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>15</sup> Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama. p.64.

Edward Said en *Cultura e imperialismo*<sup>16</sup> muestra que ciertas obras literarias son más que relatos de ficción, pueden ser una manera de consolidar o modificar actitudes y percepciones sobre aspectos que legitiman determinadas posiciones políticas, tales como el racismo o la dominación de otros territorios; dicho planteamiento se hace evidente con el análisis de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad o *Kim* de Rudyard Kipling.

Vemos así que en el campo literario se encuentran y confrontan intereses variados, pues se interrelaciona con muchos otros —con el político, por ejemplo— y forma parte también de procesos socio-históricos más amplios. Este aspecto de la relación literatura-sociedad será analizado puntualmente en el caso del trabajo de la escritora y su entorno.

Para cerrar este preámbulo retomo a Claudio Magris, quien en *Utopía y desencanto* plantea que:

es la literatura la que puede salvar esas pequeñas historias, iluminar la relación existente entre la verdad y la vida [...] la historia cuenta los hechos, la sociología describe los procesos, la estadística proporciona los números, pero no es sino con la literatura la que nos hace palpar todo ello allí donde toman cuerpo y sangre en la existencia de los hombres [...] en su fidelidad al cenagoso fluir de los acontecimientos, la literatura es también un sismógrafo de los acontecimientos políticos.<sup>17</sup>

Así, en un primer momento, podemos decir que la literatura es un complemento tanto para la investigación llevada a cabo por las ciencias sociales y por la historia, pues llega a aspectos donde éstas no, a los individuos en concreto, además de que permite construir una visión distinta a la planteada por aquellas, ya no en los grandes procesos histórico-sociales, sino en el impacto que éstos tienen en la vida de las personas. Además, a través de las obras literarias es posible reconocer problemáticas que pueden desembocar en sucesos políticos.

La estructura de esta tesis busca la comprensión cabal de lo particular del trabajo de la autora o en palabras de Pierre Bourdieu “de su proyecto creador”<sup>18</sup> en términos políticos. Se trata de tres capítulos: el primero es un análisis de su tiempo

---

<sup>16</sup> Véase Said, E. (2012). *Cultura e imperialismo*. (4 ed). España: Anagrama.

<sup>17</sup> Magris, C. (2006). *Utopía y desencanto*. Barcelona: Anagrama. pp. 25 y 26.

<sup>18</sup> Véase Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder y campo intelectual*. Argentina: Editorial Quadrata.

y, por supuesto, de la biografía de Nellie Campobello (la primera mujer escritora del siglo pasado en México),<sup>19</sup> ambos contruidos desde una perspectiva sociológica. El segundo, una revisión de su literatura con el objetivo de resolver la problemática sobre lo que hay de político en ella. El tercero y último, la intersección entre lo construido dentro del texto y “el mundo”, es decir, las consecuencias en su entorno en los años inmediatos.<sup>20</sup>

Se trata pues de favorecer la comprensión de una actividad que puede llegar a ser una manera de actuar políticamente, a través de la reconstrucción de las múltiples interrelaciones existentes entre una obra literaria y su entorno socio-histórico. Sostengo que el análisis científico enriquece la experiencia de cualquier expresión artística y que en el caso de la literatura arroja luz sobre aspectos que pasarían inadvertidos para el lector ordinario.

No está de sobra mencionar que esta tesis es parte de diversos esfuerzos que buscan construir un saber que estudie, y cree, formas de resistir al ejercicio del poder basado en la dominación y, con ello, abrir espacios en los que el diverso actuar político de los sujetos sea reconocido en la construcción conjunta de la realidad.

---

<sup>19</sup> Véase Espinasa, J. M. (2015). *Historia Mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México.

<sup>20</sup> La guía para esta estructura es la que plantea Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* para analizar la literatura considerándola no como un mundo encerrado en sí mismo, sino tomando en consideración “la punta subversiva que lanza contra el orden moral y social” Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI. p. 151. Ricoeur habla de tres operaciones de construcción de las obras (mimesis): 1. Preconfiguración. 2. Configuración 3. Reconfiguración (la relación entre el mundo del texto y el mundo); de los cuales Configuración es el eje articulador, pues “mimesis I y mimesis III [...] constituyen ‘el antes’ y ‘el después’ de mimesis II [la cual...] consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración.” *Ibíd.* p. 114.

## Capítulo I El proyecto cultural de “La Revolución”

*REVOLUCIÓN, REVOLUCIÓN,  
siguen los héroes vestidos de marionetas,  
vestidos con palabras signaléticas.  
Salvador Novo en Poemas Proletarios.*

María Francisca —verdadero nombre de Campobello— nació el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo, Durango, hija de Rafaela Luna y Felipe de Jesús Moya. Hasta los 23 años aproximadamente, vivió en el norte del país, con viajes constantes a Estados Unidos. Fue durante su niñez y adolescencia que vivió directamente la coyuntura histórica que marcaría al país: la revolución de 1910.

Su formación educativa fue sobre todo autodidacta, de niña la situación de excepción por el movimiento armado dificultó la de por sí adversa condición de la instrucción primaria; además, el franco desinterés de la pequeña María por asistir a una escuela que le quitaba horas valiosas para trepar a los árboles o ir al río provocó su inconstante asistencia a instituciones educativas; situación que se reafirmó en su juventud. Es hasta que llegó a la Ciudad de México que comenzó una formación más o menos formal, aquí, como parte de la comunidad estadounidense, accedió a importantes colegios y entró en contacto con la pujante vida cultural de los años veinte.

Lo azaroso de su vida hasta ese entonces dio un abrupto giro, de tener que ganarse la vida como “vidente” y ser madre a los 18 años —aunque por un breve tiempo, pues su hijo Raúl murió de dos años, tras ello, la escritora no volvería a ser madre—, pasaría a gozar de los beneficios de la élite económica estadounidense en la Ciudad de México, esto por ciertas relaciones familiares, principalmente por el padre de Gloria, su hermana menor, de apellido Campbell. Ella y varios de sus hermanos cambiaron su nombre, a partir de ese momento fue ya Nellie Campobello y comenzó a presentarse como una joven varios años menor de lo que realmente era. Inició así su prolífica carrera inserta en los años posrevolucionarios.

Nellie Campobello como artista incursionó en distintas disciplinas: fue una de las figuras más importantes en el desarrollo de la danza profesional en México, fundadora de instituciones en este rubro, profesora e investigadora; su vida estuvo dedicada a consolidar este arte. Y, por supuesto, se adentró en la literatura, trabajo que desarrolló sobre todo en las décadas de 1930 y 1940.

En este primer capítulo se busca reconstruir y comprender la formación político-cultural del momento histórico en el que se inserta la vida y obra de Nellie Campobello; se retoman diversos procesos, en particular la formación del nuevo gobierno luego de la revolución. A pesar de que la producción literaria de la autora inicia en los años treinta, su maduración intelectual y artística fue durante la década de 1920 en la capital, de aquí que sea necesaria la reconstrucción de una de las principales apuestas gubernamentales para la construcción del tan anhelado México moderno: el proyecto cultural posrevolucionario.

Para llevar a cabo dicho análisis, el concepto de *campo* de Pierre Bourdieu resulta pertinente, al respecto el autor plantea que:

el campo es un microcosmos, es una clase de mundo separado, de mundo aparte, cerrado sobre sí mismo, en gran parte, no completamente [...] pero suficientemente cerrado sobre sí mismo y suficientemente independiente de lo que pasa en el exterior. Y es dentro de este pequeño mundo, este microcosmos, que se juega un juego del todo particular dentro del cual se engendran intereses particulares.<sup>21</sup>

El naciente campo artístico —que como se verá más adelante estaba estrechamente vinculado con el campo político— fue en gran medida modelado por el proyecto cultural puesto en marcha en aquellos años; este “microcosmos”, lejos de ser estático, era una arena problemática, donde se daban relaciones de poder, límites y luchas particulares —los cuales repercutieron en la toma de posición de la nuestra autora—. A continuación se hace hincapié en estas dinámicas.

### Vasconcelismo

La Revolución mexicana estuvo marcada por la heterogeneidad, a partir de 1910 y hasta aproximadamente 1920 surgieron diversas corrientes que en constante conflicto provocaron cruentas batallas. Este proceso distó mucho de ser lineal y unipersonal, hubo rupturas y reacomodos; tal vez lo único constante fue el surgimiento de personajes, unos olvidados y otros que perduraron, entre los más importantes podemos mencionar a Emiliano Zapata, Francisco Villa y al “grupo sonorense” (Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles).

---

<sup>21</sup> Bourdieu, P. (2000). *Sobre el campo político*. Francia: Presses Universitaires de Lyon. pp. 2 y 3.



Los años posteriores fueron de un intenso reacomodo de fuerzas políticas, lo que significó el enfrentamiento de diversos proyectos —el ejemplo más sobresaliente es la rebelión liderada por Adolfo de la Huerta—. Este proceso no fue ni pacífico ni unitario; sin embargo, una vez que el grupo sonoreense logró imponerse, consolidó su proyecto por diversos medios, uno de ellos y de suma importancia por su papel legitimador fue el cultural.

Luego de que Venustiano Carranza fuera asesinado, Álvaro Obregón asumió la presidencia (de 1920 a 1924), así comenzó la puesta en práctica de lo estipulado en la *Constitución de 1917* y también inició la conformación de las relaciones entre gobierno y sociedad (en particular con la maquinaria corporativa en los sectores obrero y campesino) que desde finales de la década de 1930 y hasta mediados de los cuarenta serían las bases del Partido de la Revolución Mexicana.<sup>22</sup> La instauración de una relación corporativa fue uno de los rasgos más importantes en los años inmediatos al fin de la lucha armada en cuanto a la estructuración institucional; sin embargo, los esfuerzos más importantes del gobierno obregonista estuvieron en otros campos.

A decir de Carlos Monsiváis, el despliegue de una política específica fue la gran apuesta gubernamental que influyó en una infinidad de obras artísticas; tras veinte años de letargo artístico, y ante las pocas oportunidades de desarrollo, se entabló la relación entre gobierno y artistas —plásticos en un primer momento, con Diego Rivera a la cabeza—, no de mero intercambio económico, sino de inclusión de los artistas en el proyecto posrevolucionario.<sup>23</sup> Lo que a la postre significaría un verdadero parteaguas en ambos campos.

Así, “el aspecto más revolucionario del gobierno de Obregón tiene que ver con la cultura y el arte”.<sup>24</sup> Cabe preguntarse por qué el aspecto con más impulso durante el periodo del presidente inmediato al fin de la revolución sea precisamente el cultural —cuestión que se busca resolver en este capítulo—, y no sólo eso, sino que, según Emmanuel Carballo, se hizo de éste “lo más auténtico y presumible de la Revolución”.<sup>25</sup> La apremiante reconstrucción no era solamente en lo material; a la

---

<sup>22</sup> Carballo, E. (2011, julio). “Los años veinte en México” en *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. No. 89. p. 23.

<sup>23</sup> Véase Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México. pp. 93 y 94.

<sup>24</sup> Carballo, E. *Op. cit.* p. 23.

<sup>25</sup> *Ídem.*

vez que se realizaban cambios legales y políticos, se fomentó el trabajo artístico bajo la tutela del secretario de Educación Pública, José Vasconcelos.

Con Vasconcelos, la educación buscaba ser popular y atender problemas como la injusticia social y el analfabetismo; se hicieron esfuerzos para resolver ambos aspectos, las escuelas rurales en el primer caso, así como las campañas de alfabetización para el segundo, este proyecto tenía como guía ciertas aspiraciones civilizadoras —con un tinte evangelizador—, además de cuestiones prácticas, pues en ese tiempo se consideraba que “educar es establecer los vínculos nacionales”.<sup>26</sup> Se establece así a la educación —basada en bibliotecas, escuelas y bellas artes— como instrumento para la reconstrucción del país.

En la cultura, Vasconcelos guió las preocupaciones de los artistas nacionales hacia problemáticas “propias”, dio espacios para que los ciudadanos entraran en contacto con las creaciones del tiempo. En este sentido, Gerardo Estrada plantea que “el talento de Vasconcelos fue el de los grandes políticos: saber interpretar las demandas y sensibilidades de quienes convocaba, sin imponerles un modelo, sino ajustándose a su realidad y necesidades. Esto le permitió hacer una política cultural que impulsó la creación, sin que se viviera como una imposición del poder”;<sup>27</sup> ejemplo idóneo de esto es el Muralismo.

En el centro de la Escuela Mexicana de Pintura, como también se le conocía, estaban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, los cuales aprovecharon los espacios dados por Vasconcelos —San Ildefonso, la Secretaría de Educación Pública y Palacio Nacional los más representativos en la Ciudad de México— para desarrollar una pintura que plasmó las luchas de los mexicanos; las formas, el contenido y los símbolos remitían al pueblo y a su cruel fatalidad, a los poderosos y sus abusos, a los ricos y su vulgaridad. Se comienza así a delinear una idea de nación.

En este sentido, Jalisco fue también un centro importante para el trabajo de los muralistas, especialmente para Orozco —quien era originario de este estado, así como Roberto Montenegro, importante en las artes populares—. Los murales de Orozco se concentran en Guadalajara: en el Hospicio Cabañas, en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara y en el Palacio de Gobierno.

---

<sup>26</sup> Monsiváis, C. *Op. cit.* p. 118.

<sup>27</sup> Estrada Rodríguez, G. (2010). “Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX”. En *Culturas e identidades*. México: El Colegio de México. p. 460.

No se hacen esperar reacciones adversas contra lo que ni siquiera se consideraba arte: que los murales estuvieran a la vista de todos disminuyó el *status* elitista que se creía ligado al arte, incluso sus principales promotores no aceptaron del todo los frutos del “Renacimiento Mexicano” (como se le conoció a este periodo sobre todo en Europa y Estados Unidos).

[A Obregón y a Vasconcelos] los agrade su monstruosidad convulsa y pedagógica [...] el muralismo es [...] la aportación de un Estado necesitado de créditos artísticos. Si se admiten las provocaciones, es por una certeza: la Revolución mexicana es tan sólida que patrocina el arte, se hace cargo de la interpretación de la Historia y admite la crítica a sus caudillos y a sus fundamentos doctrinarios.<sup>28</sup>

Las aspiraciones y problemáticas que los artistas abrazaron como guía de sus creaciones (la participación de las masas en la lucha armada, la fe en lo didáctico del arte y su responsabilidad ante la realidad) en un principio fueron verdaderamente innovadoras y los colocaba como una generación que rompía con el carácter aristocrático de la actividad intelectual y artística del periodo del Porfiriato.

Esa era la situación entre los muralistas —el grupo artístico más representativo durante el obregonismo y el vasconcelismo en particular—, por una parte estaba la necesidad del novísimo grupo en el gobierno de producciones culturales que a la postre serían su mejor carta de presentación y por la otra la actividad de los artistas, que en un principio se guiaron por sus propios intereses: representar en la pintura lo que ellos consideraban era la historia propia, la estética de lo mexicano, en una palabra lo “nuestro”; así se incorporaron por méritos propios y también por la visión del gobierno de Obregón a la tarea de crear para construir la nación.

El plan vasconcelista fue vasto y se puso en práctica en poco menos de tres años; la intensidad del trabajo cultural poco a poco decreció y a partir de 1925 con Manuel Puig Casauranc en la SEP se dio un cambio en las preocupaciones que guiaban la política cultural. Queda claro que en gran medida el lugar central de la educación y el arte como medios para modernizar al país se debió a la presencia de

---

<sup>28</sup> Monsiváis, C. *Op. cit.* p. 99.

José Vasconcelos en el gobierno, para éste la cultura representó un bastión sin el cual el naciente proyecto de país no hubiera sido posible.

Fue *la juventud*<sup>29</sup> quien asumió el trabajo que se requirió para poner en marcha dicho plan, específicamente fueron jóvenes preparatorianos y universitarios como Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer quienes bajo la tutela de Vasconcelos se desempeñarían en importantes cargos dentro de la Universidad y posteriormente en la Secretaría de Educación Pública —a la vez que desarrollaban su ya conocida labor poética—, con ellos y muchos otros con su *juventud* se buscaba la renovación.

La visión de que el futuro personal está ligado al nacional permeó en hombres de esta generación, así que se asumen como los conductores del país, sus estudios superiores —muchas veces aún sin finalizar— serían el garante de su capacidad para incursionar en los puestos de las nacientes instituciones políticas y en la también fulgurante vida cultural.

Es en este periodo que los jóvenes antes mencionados formarían “el grupo” *Contemporáneos*; éstos tuvieron como maestros a Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y por supuesto al propio Vasconcelos (de aquí que al grupo se le considere como la continuación del *Ateneo de la Juventud*), por su cercanía al último contaron con

una conciencia clara de formar parte activa de un proyecto cultural, de estar trabajando para la nación, que en los casos de Pellicer, Torres Bodet, Gorostiza y Ortiz de Montellano [...] no desapareció nunca [...] Ni Novo ni Villaurrutia ni Cuesta ni Owen [*Contemporáneos*] más jóvenes que los anteriores, y por esta razón, no tan formados en la política vasconcelista, sintieron con tanta intensidad su responsabilidad pública y, desde luego, nunca se sintieron culpables de escribir una poesía o una narrativa al margen de esta labor para con México.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> El análisis de lo que se esperaba del *Joven* lo retoma Díaz Arciniega de José Joaquín Blanco, es importante saber de estas cualidades, pues en gran medida varios sujetos de la época las hicieron propias; así Blanco menciona que “La juventud tuvo connotaciones morales, estéticas y simbólicas propias de los años veinte [No se pedían] las grandes virtudes a que estaba habituada la cultura convencional, sino otras: pedían Modernidad, Destreza, Ironía, Espíritu Deportivo, Gracia, Personalidad, Elegancia (el *Dandy*), Ingenio, Alegría, Curiosidad, Disponibilidad Emotiva, Espíritu de Aventura, etc.” Díaz Arciniega, V. (2010). *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 59 y 60.

<sup>30</sup> Vargas Escalante, R. (ed.) (2016). *Los Contemporáneos y su tiempo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. p. 127 y 130.

No me parece exagerado considerar a los *Contemporáneos* como un proyecto cultural, el cual nació en las favorables condiciones creadas por el vasconcelismo —y que con Plutarco Elías Calles, como se verá más adelante, pasarían a ser adversas—, en el que los jóvenes concretaron las aspiraciones de sus maestros, que desde un inicio pasarían a ser las suyas: la construcción del futuro basada en la cultura nacional, siempre inserta ésta en un contexto más amplio, universal, de ahí que se hiciera necesario mirar no sólo a la tradición propia, sino a lo que estaba pasando en los núcleos culturales internacionales del momento.

Más adelante se desarrolla el trabajo de los *Contemporáneos*, así como la problemática relación que tuvieron con el discurso callista; por ahora queda ilustrada la importancia del trabajo cultural durante prácticamente la primera mitad de la década de los veinte; por una parte éste resultaba la forma más idónea para el nuevo gobierno de demostrar que cumplía con sus obligaciones como reconstructor del país y por otra, para los jóvenes artistas fue el inicio de una fructífera carrera que a la vez de traer beneficios personales significó una labor de edificación cultural.

El trabajo de Vasconcelos sentó las líneas generales para los años posteriores, el proyecto cultural de los gobiernos posrevolucionarios no hubiera sido posible sin el plan vasconcelista y a la inversa, pues la visión de este hombre no se hubiera llevado a cabo sin el apoyo gubernamental; este vínculo consolidó la promoción de la cultura desde la política institucional: la cultura y educación, —ambas de la mano— se convirtieron en la apuesta para el desarrollo del país.

Plutarco Elías Calles: Nacionalismo (cultural)

Obregón por primera vez sustentó una presidencia civil, pues en 1920 durante su campaña renunció a su grado militar, mientras que años más tarde fue Plutarco Elías Calles quien anunció el fin de la época del caudillismo y el comienzo de las instituciones. Se creó así el Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, las palabras de Tzvi Medin resultan ilustrativas para entender el cometido de este partido y de sus sucesores:

Debemos cuidarnos de no confundir el PNR con el PRM y el PRI. La función de los dos últimos consiste esencialmente en ser un instrumento de unificación, organización, control, manipulación y, dado el caso, imposición política, todo ello en

manos presidenciales: la función del PNR, en cambio, fue la de constituirse en un instrumento de imposición política sobre el presidente, para hacer posible el poder del Jefe Máximo.<sup>31</sup>

El periodo presidencial de Calles fue de 1924 a 1928, sin embargo, su ejercicio del poder se extendió hasta 1934, si bien oficialmente hubo otros (tres) presidentes, quien tomó decisiones fue aquel quien se denominaría el “Jefe Máximo de la Revolución” y al periodo en el que gobernó de facto se le conoce como “maximato”. Mucho de lo que se inició en su presidencia se consolidó en los años posteriores.

Con Obregón —incluso desde Carranza— se inició un proceso de deslegitimación y posterior eliminación de otros caudillos (casos emblemáticos los de Emiliano Zapata y Francisco Villa), pero fue con la presidencia de Calles que hizo su aparición definitiva el discurso “revolucionario”; sabido es que dicho recurso legitimó los sucesivos gobiernos hasta prácticamente finales del siglo pasado. A continuación se reconstruye el momento histórico en que se elaboró, así como sus aspectos más importantes e implicaciones para el trabajo cultural de aquellos años.

Un año coyuntural para el proyecto de país, en la política y en la cultura fue 1925, Obregón dejó la presidencia y Plutarco Elías Calles lo sucedió (1924-1928). La preocupación principal del nuevo presidente fue lograr un México moderno; con el reacomodo de las fuerzas en el campo político —con el asesinato de Francisco Villa y la consolidación de la élite de caudillos posrevolucionaria como principales cambios— se estabiliza el grupo en el gobierno. Es a partir de estos años que es posible hablar a cabalidad de la creación de instituciones políticas y económicas que existirán a largo plazo.

Como ya mencioné anteriormente, es también en este año cuando se modifica la política educativa y cultural, la SEP se reorganiza con miras a una mayor eficiencia, las ambiciosas pretensiones del vasconcelismo abren paso al pragmatismo de Puig Casauranc: se impone la tarea de civilizar para “integrar sin sacrificar” (a los grupos indígenas) y para formar cuadros aptos para los nacientes empleos modernos; el objetivo era reivindicar a la revolución, ya no como la cruenta lucha del pasado, sino como un proceso en marcha en ese presente y sobre todo en el futuro.

---

<sup>31</sup> Tzvi, M. (1982). *El maximato presidencial: historia política del Maximato*. México: Era. p. 41.

Con Calles, tomó fuerza un aspecto ideológico (que ya estaba presente desde el Porfiriato) pero con un matiz distinto, propio de la época: la fe en el progreso, que para Calles significaba llevar a México a la modernidad económica y social, hacerlo un país “adelantado”, teniendo como ejemplo a Estados Unidos. Se inició también el nacionalismo económico, basado en un discurso que posiciona a los productos mexicanos como superiores en calidad a los extranjeros.

La particularidad del gobierno callista en cuanto al nacionalismo radica en que “en los años que van de 1917 a 1924 la retórica revolucionaria no había hecho acto de presencia, sino apenas en forma muy limitada o discreta [...] Para 1925, y en medida en que no habría continuidad en la política cultural, lo que se hiciera debía estar unguado con la esencia de la revolucionariedad”.<sup>32</sup> Los caudillos anteriores no habían necesitado de esta retórica, pero Calles en búsqueda de legitimidad se autoproclamó el “Jefe Máximo” y a su régimen como el auténtico emanado de la lucha revolucionaria.

De aquí que este periodo sea coyuntural, se inicia un proceso que será definitivo para el país durante el siglo pasado —e incluso hoy es posible encontrar reminiscencias—: la invención no ya de la revolución, sino de “La Revolución mexicana”, que posteriormente guiará al actuar gubernamental y dotará de sentido el devenir histórico, que afectará también aspectos de la vida cotidiana, definirá incluso modos de sentir y percepciones propias en los individuos.

¿Cómo se llevó a cabo semejante empresa? Fue un trabajo prolongado e intenso que buscaba ser o representar “lo revolucionario” desde diferentes aspectos, se realizó una revisión y reconstrucción de tal calado de la realidad nacional que lo hecho en esta época no entraría en franca crisis sino hasta la década de los sesenta.

De esta manera, no resulta exagerada la afirmación de Díaz Arciniega:

La demanda de una literatura y un derecho “revolucionarios” indican no sólo la búsqueda de un contenido artístico *nuevo* y una disposición legal *nueva* sino, más en una perspectiva a futuro, la formación de *toda* una vida social *nueva*. La cultura que se plantea como “revolucionaria” no se concibe como una abstracción desligada

---

<sup>32</sup> Díaz Arciniega, V. *Op. cit.* p. 18.

del entorno político ni de la realidad inmediata [...] de la dinámica social del México nuevo.<sup>33</sup> [Resaltados en el original]

Es pues, mediante un marco legal y con el arte (específicamente la literatura) que tomó forma el proyecto cultural ya con carácter “revolucionario”. A continuación se desarrolla a fondo el acontecimiento que *a posteriori* definiría el quehacer literario de toda una generación, en la que por supuesto se encuentra Nellie Campobello. Es en particular con el debate sobre “el afeminamiento de la literatura mexicana” en 1925 que ésto ocurre.

Dicha disputa se desarrolló mediante escritos en diversas revistas y periódicos de la época, entre ellos: *Revista de Revistas*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Excelsior* y *El Demócrata*. Los “polemistas” eran hombres importantes en el medio cultural de la época —aspecto a resaltar, pues no hubo participación de voces femeninas en el debate— y fue el artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda publicado el 20 de diciembre de 1924 en *El Universal* el texto que dio inicio a una serie de enfrentamientos escritos<sup>34</sup> que tendrían influencia en los años posteriores.

Fueron las páginas de los periódicos el lugar por excelencia para plasmar las ansias incontenibles de los hombres de la época por pensar y establecer lo que creían eran verdades indiscutibles —al punto de que al ser puestas en duda, como constantemente lo hicieron algunos *Contemporáneos*, se causaba gran revuelo y francos ataques personales— que definieran sus circunstancias, planteando sus diferencias con el pasado.

Ya mencioné la importancia y el gran valor que se le da a la *juventud*, de aquí que la pugna tuviera como eje de división la cuestión generacional: fueron “los viejos” quienes representaban el pasado (porfiriano principalmente) y quienes ya no tenían lugar en el país posrevolucionario, mientras que los principales motivos de pugna entre “los jóvenes”, ya sea individual o colectivamente (como parte de un grupo), eran cuestiones políticas y artísticas. El posicionamiento giraba en torno,

---

<sup>33</sup> *Ibidem*. p. 34.

<sup>34</sup> Lejos de buscar reproducir cada artículo, resulta más fructífero considerarlos como elementos del proceso que ya he mencionado. En conjunto, en este debate se discuten y construyen —aunque sin intenciones explícitas y menos aún con pretensiones teóricas— principalmente dos conceptos: “Revolución” y “Literatura”, el primero lo desarrollo en este apartado y el de “Literatura”, al final de este capítulo.



principalmente, a lo que se pensaba sobre la revolución y del gobierno posterior y de lo que se consideraba debía ser el arte mexicano.

Así se configuró el campo intelectual-artístico: se organizaron bandos con base en filiaciones político-ideológicas que además obedecían a cierta pertenencia grupal o bien a cuestiones generacionales.<sup>35</sup> De aquí que fuera necesario formar parte de un grupo como soporte para desenvolverse en el naciente medio cultural.

De esta manera se resolvieron cuestiones identitarias y con ello artistas en específico se posicionaron en el campo; surgieron los grupos representativos del periodo, por una parte “los revolucionarios” y por otra los críticos a la progresiva reducción del arte mexicano al carácter revolucionario. Es importante mencionar que hubo numerosos artistas que no hicieron explícita su afiliación o que por limitaciones estructurales no les fue posible.

Hasta este punto del análisis, es posible reconocer tanto a la diferencia generacional como a las filiaciones ideológicas como aspectos de diferenciación dentro del campo artístico de la época, pero no sólo eso, representaban también elementos que generaban una distribución desigual de fuerza entre los agentes; recordemos que el campo artístico —como cualquier otro, según Bourdieu— es “una ‘arena’ que se da como tal y en la cual hay combates”.<sup>36</sup> Estos combates hacen del campo un espacio dinámico y problemático, pues se dan relaciones de fuerza con las que se define el lugar que los agentes ocupan respecto a sus contemporáneos.

Para volver al proceso de construcción de “lo revolucionario” retomo las palabras de Guillermo Palacios, quien plantea que en la época de Calles se logra dar “a la idea global de la revolución el dominio de lo indefinido: volcar la idea de la revolución hacia adelante, liberarla de la limitada vigencia anterior, y convertirla en un fenómeno de verdadera importancia para el destino del país”.<sup>37</sup> Este desplazamiento del pasado hacia el futuro, aunado al moldeable “concepto” de Revolución —que bien podía convertirse en dogma—, resultó más que conveniente para el grupo dirigente, fue el eje sobre el que se juzgaron acciones y, específicamente entre los artistas, fue el fundamento para valorar su trabajo.

El paso de la revolución a “La Revolución” implicó considerarla ya no como lucha reciente y que incluso estaba latente en ciertas zonas del país, sino como un

---

<sup>35</sup> Véase Díaz Arciniega, V. *Op. cit.* pp. 51, 52 y 73.

<sup>36</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.* p. 5.

<sup>37</sup> Citado por Díaz Arciniega, V. *Ibidem.* p. 125.

hecho lejano, vivido en otros tiempos y por otras personas; ésta pasó a ser un fenómeno unitario con causas y consecuencias que se explicaban por cuestiones morales (como el espíritu viciado de la sociedad mexicana), escondiendo así las precarias condiciones materiales de la población antes, durante y luego de la mentada Revolución mexicana.

Al trazar que “lo revolucionario” está en el futuro, se le da un nuevo matiz a la idea imperante de que se avanza hacia un innegable progreso que convertiría a México en un país civilizado e industrializado: es sólo el “gobierno revolucionario” el que puede concretar semejante misión. Por otra parte está el gradual acotamiento de la identidad nacional al nacionalismo que debía sus características a La Revolución, ser mexicano significaba ser ante todo viril, no temer a nada —ni a la muerte—, estar dispuesto a actuar (luchar); en pocas palabras, consistía en “ser revolucionario” —como puede verse la definición de La Revolución, sus valores y las características que se desprendían de ella consistían en una vuelta en círculo hasta el cansancio—.

Las artes son estimuladas con miras a su integración al naciente discurso gubernamental e incluso los muralistas, que en el inicio de su trabajo causaron revuelo por el contenido un tanto crítico ante la situación del país, pasan a ser recios defensores de lo que se considera exclusivamente es “lo mexicano”. Frente al acaparamiento por parte de los “Tres Grandes” (Rivera, Siqueiros y Orozco) se encuentran artistas que se esforzaron por pintar desde otra perspectiva, sólo por mencionar a algunos están Rufino Tamayo, María Izquierdo y Manuel Rodríguez Lozano.

Son los *Contemporáneos* en la literatura quienes se constituyen como los críticos de los escritores “revolucionarios”, estos últimos hicieron suyo lo que se consideraba como la necesidad más apremiante para la literatura en ese momento: hacerla viril y retratar lo que había sido La Revolución. Lo que esto significó en la literatura y sus consecuencias se verán más adelante.

Los *Contemporáneos*, más que un grupo, fueron afinidades, soledades, preocupaciones, formaciones y decepciones culturales las que hicieron que estos pensadores se mantuvieran activos conjuntamente desde 1920 hasta 1932, sus nombres se sostienen por sí mismos: Salvador Novo, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer,

Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo. Todos poetas.

Fuera de esta somera mención quedan otros, muchos otros a quienes las clasificaciones habituales no consideran parte,<sup>38</sup> pero que sin ellos el trabajo en las diversas artes de los antes citados no hubiera sido posible, mención por ahora breve es el caso de Antonieta Rivas Mercado, mecenas y constante emprendedora de planes colectivos, sobre todo los relacionados con el teatro.

Es el arduo trabajo de estas individualidades el que a la postre sería reconocido como aportes culturales excepcionales; basta echar una ojeada por su labor para percatarse que lo impensable, sin embargo, se hizo:

Como tendencia cultural, los Contemporáneos

- \* Promueven revistas (*La Falange*, *Contemporáneos*)[.]
- \* [C]ontribuyen a vivificar un teatro inmovilizado en la más inerte tradición española. Crean grupos (Ulises, Orientación), dan a conocer autores [.]
- \* Fundan el primer cineclub de la República. Xavier Villaurrutia ejerce largo tiempo la crítica cinematográfica. Contribuyen con guiones [.]
- \* Emprenden la crítica de artes plásticas (Cuesta, Villaurrutia, Gorostiza) [.]
- \* [A]niman a los pintores a buscar caminos diferentes y a no confinarse en la ya tan probada Escuela Mexicana [.]
- \* [D]ifunden y asimilan la poesía internacional [.]
- \* Renuevan el periodismo cultural y político (Novo, Cuesta, Villaurrutia) [.]
- \* Defienden la libertad de expresión. El episodio más relevante: su protesta por la suspensión de la revista *Examen*.<sup>39</sup>

Jorge Cuesta presenta lo característico de este grupo en *Un artículo* (14 de abril de 1932 en *El Universal Ilustrado*), el cual aparece en un momento de polémica sobre el estado de la literatura en el país y que se enfoca en juzgar el trabajo literario de los *Contemporáneos*:

quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen en común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas [...] no tener cerca de ellos sino muy pocos ejemplos

<sup>38</sup> Para una revisión más profunda véase Monsiváis, C. *Op. cit.* p.169.

<sup>39</sup> *Ibidem.* pp. 172 y 173.

brillantes, aislados, confusos y discutibles [...] y sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante. Ésta decidió el carácter de este grupo de escritores [...] casi todos si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.<sup>40</sup>

Ésta es a la vez una caracterización del grupo como del medio de aquellos años, a pesar de la pujante vida artística e intelectual no había posiciones abiertamente críticas, que con su trabajo pusiera en entredicho el discurso nacionalista, que prefirieran dudar de una pretendida “única” tradición que reproducir hasta el cansancio lo dicho por otros. El estado de permanente crisis de los *Contemporáneos* no era sólo por el constante examen que realizaban a sus propias obras como a las de sus maestros y coetáneos, sino por las constantes pugnas en las que se vieron envueltos.

Condenados por negarse a hacer de su obra una plácida respuesta a lo que la política callista demandaba de los artistas, atacados por su forma de vida “decepcionante” para los modelos de la época y por sus costumbres sexuales y, aún más, repudiados porque su lucidez e inteligencia la dedicaron al arte, mostrando que su compromiso estaba con el trabajo intelectual profundo —aunque de vez en vez su genio arremetiera sin miramientos contra lo que para otros eran verdades— fue lo que los llevó a una crítica al nacionalismo en general y al mexicanismo en particular.

De ser la punta de lanza del proyecto cultural vasconcelista y una de sus expresiones más acabadas, los *Contemporáneos*, con su mordaz actitud crítica en los años de Calles, pasaron a ser hostiles para una sociedad que comenzaba a gustar de los autoelogios de “lo propio”— entiéndase la tradición, no la modernidad, el machismo, no la diversidad—. El cambio en las posiciones en el campo político de sus protectores iniciales (la derrota de Vasconcelos por la presidencia), también

---

<sup>40</sup> Cuesta, J. “Un artículo”. En *Obras reunidas. Ensayos y prosas varias*. T. II. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 130 y 131.

influyó en su reposicionamiento y en el creciente escrutinio público al que fueron sometidos.

Las presiones dieron como resultado la dispersión, algunos se convirtieron en funcionarios, otros se auto exiliaron para dar sus mejores obras, como José Gorostiza con *Muerte sin fin* (1939) y Jorge Cuesta con *Canto a un dios mineral* (1942); pero con “el grupo sin grupo” el paso decisivo a la modernidad cultural estaba dado.

Ya en 1934 Cuesta describe la situación que sería en gran medida la de los años posteriores, hasta prácticamente los sesenta: “se ha verificado un cambio notable en el pensamiento político mexicano... hoy el horizonte político es estrecho y poco profundo; el futuro es amoldado a trazo simple de una perspectiva invariable, y la acción más premiada es la de la fiel observación de los hechos... [La época] actual comienza a gravitar sobre el pasado, encadenándose”.<sup>41</sup> Con Calles se inició este proceso y posteriormente en los seis años del “Maximato” se consolidó.

Hasta este punto del análisis es posible plantear que el campo artístico del periodo callista estaba configurado según la siguiente jerarquía: los muralistas en las posiciones dominantes, otros pintores relegados; mientras que en las letras la posición de los poetas críticos (los *Contemporáneos*) pasó a ser abiertamente contraria no sólo a lo que se producía dentro del campo —como la literatura “revolucionaria” que se verá más adelante—, sino al discurso gubernamental.

Por último, para condensar lo hasta aquí desarrollado en cuanto a la relación entre el gobierno posrevolucionario y el campo cultural, las palabras de Gerardo Estrada resultan idóneas:

Seguramente el interés primordial del Estado consistía en una simulación que puede configurarse en dos vertientes:

1. Ocultar el fracaso de la Revolución. El movimiento de 1910 no realizó la socialización del poder establecido, en parte porque el desarrollo de la cultura política exigía la participación activa de la ciudadanía en las decisiones nacionales, lo que hubiera impedido mantener el esquema de dominación en manos de unos cuantos.

---

<sup>41</sup> Cuesta, J. “Crisis de la Revolución”. En *Obras reunidas. Ensayos y prosas varias*. T. II. México: Fondo de Cultura Económica. p. 251.

2. La cultura era, en realidad, un vehículo para suavizar los conflictos sociales entre clases, un distractor por excelencia, instalando la noción de que ya se entraba en la siempre dudosa modernidad.<sup>42</sup>

Pueden considerarse éstas como las líneas generales que en gran medida explican el actuar del grupo en el poder, queda claro que el apoyo a las artes no fue un hecho desinteresado; en un momento en el que la lucha armada era aún una posibilidad y que incluso dentro del grupo en el poder existían fracciones que podían provocar divisiones más fuertes, además de la incapacidad —o inconveniencia— para resolver las problemáticas por las que se inició la revolución, el interés por consolidarse se hace apremiante y la cultura el campo idóneo para llevar a cabo la “simulación” de la que habla Estrada.

Este fue el entorno en el que Campobello se formó como artista, su inserción fue paulatina, al ser una recién llegada a la capital y sin una formación académica sólida, se valió de una capacidad sin igual para apropiarse y ser partícipe en la coyuntura político-cultural. Esta reconstrucción de su tiempo resulta pertinente pues sólo así es posible apropiarnos de lo que se pensaba y escribía, de los proyectos que se esbozaban, de las preocupaciones más apremiantes, así como de los condicionamientos estructurales que la autora compartió y enfrentó.

#### Situación de las mujeres en general y de las artistas en particular

Al centrar el análisis en la producción literaria de Campobello, resulta indispensable abordar la situación general de las mujeres durante la lucha revolucionaria —que ella y, sobre todo, su madre vivieron y participaron directamente— y en los años posteriores, así como reconocer a otras artistas que fueron sus contemporáneas y que de alguna manera compartieron su mundo; ésto para posicionar a Nellie tanto como una mujer de su tiempo, como una artista única.

La relativa libertad que unas cuantas mujeres gozaron durante la década de los veinte y treinta del siglo pasado —sobre todo en el campo cultural, del cual aquí me ocupo— es el resultado de un proceso iniciado durante la lucha revolucionaria: los cambios en la vida cotidiana trastocaron las conductas tanto de las mujeres

---

<sup>42</sup> Estrada Rodríguez, G. *Op. cit.* pp. 462 y 463.

como de los hombres, la participación de las primeras modificó su situación de encierro en el ámbito doméstico, que *a posteriori* posibilitaría la búsqueda de mayores espacios de acción y una tenue modificación de patrones de la feminidad.

A pesar de que numerosas mujeres participaron de forma constante e importante durante la lucha armada, a dicho aspecto de la Historia se le ha pretendido ocultar. Al respecto, Monsiváis menciona que “en la etapa revolucionaria, de 1910 a 1940 o 1950, al extenderse el término ‘Revolución mexicana’, a las mujeres se les ve en forma ‘ahistórica’, ocurren al margen de la óptica del prestigio político y social, y apenas alcanzan a integrarse al ‘rumor de los días’, el ritmo de lo cotidiano que, al ser secundario, no entra en la Historia”.<sup>43</sup> Gracias a recientes esfuerzos por modificar esta tendencia, ahora conocemos un poco más sobre la presencia femenina.

Incluso antes del movimiento revolucionario, las mujeres ya colaboraban en movimientos inconformes al Porfiriato, tal es el caso del apoyo que dieron al magonismo; igualmente, el trabajo que realizaron en los clubes maderistas fue decisivo para dar inicio al movimiento armado. Pero fue al estar en los distintos grupos, al estar en batalla, que la actividad de las antes confinadas a la casa se diversificó, realizaron múltiples tareas y sufrieron al igual que los hombres la violencia reinante.

De acuerdo con Gabriela Cano, durante la lucha armada hubo mujeres soldaderas, muy pocas llegaron a grados mayores como coronelas —a las cuales se les hacía necesaria una “masculinización”—; sus funciones principales eran amorosas y bélicas, pero también eran las depositarias de la memoria de las batallas y de la muerte con honor, eran las sobrevivientes testigos de la cruenta lucha y del sacrificio de la vida. Entre sus actividades precisas están: “la alimentación y la atención médica de los combatientes [...] labores de espionaje, mensajería y transporte de armas”.<sup>44</sup> Sobra mencionar que ante su situación estas mujeres eran ante todo valientes.

Con los gobiernos posrevolucionarios se configuró el personaje de la “Adelita”, que se posicionó como el modelo de mujer que participó en la lucha, las

---

<sup>43</sup> Monsiváis, C. “Prólogo”. En Cano, G. (2009). *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. México: FCE-UAM. p. 16.

<sup>44</sup> Cano, G. (2011). “¿Es posible hacer la historia de las mujeres en la Revolución Mexicana?”. En Charles B. Faulhaber (ed.). *Mexico's Unfinished Revolutions*. Estados Unidos de América: University of California Press. p. 13.

características de las que se le dotó eran sobre todo de belleza y docilidad, era, pues, una mujer para el goce masculino. “La imagen de la Adelita adquirió fuerza, arraigo y perdurabilidad porque operó como un complemento binario del revolucionario estereotípico [...] la Adelita es anónima, no tiene apellido, ubicación regional ni afiliación política. Puede colocarse en cualquier momento histórico, en cualquier facción”.<sup>45</sup> Sin embargo, en la actualidad es posible nombrar a algunas: Margarita Negri, Rosa Bobadilla, Petra Herrera, María Encarnación Mares de Cárdenas y Ramona Flores.

Así, el emblema femenino de la Revolución es el de la Adelita, que es precisamente la imagen romantizada de las soldaderas, se trata de la mujer que sigue y sirve a un hombre durante la lucha, normalmente esto se atribuye al amor que por él siente, cuando en realidad muchas veces las jóvenes e incluso niñas eran llevadas a la fuerza por los ejércitos para desempeñar las funciones arriba descritas. Esta imagen inventada sirvió en gran medida para invisibilizar a mujeres de carne y hueso que no sólo combatieron, sino que manifestaron un férreo compromiso político, como Buenaventura García, Elena Arizmendi o Hermila Galindo.

Es este aspecto —la participación política— uno de los cambios más profundos en lo referente a la situación de las mujeres mexicanas de principios del siglo XX, pues si bien existían publicaciones sobre ésta problemática desde finales del siglo anterior, por ejemplo *Las Violetas de Anáhuac*, *La mujer mexicana* y *El correo de las señoras*, fue a partir del maderismo y hasta 1917 con el constitucionalismo que, mediante la prensa, mujeres —sobre todo de sectores medios— participaron en los debates sobre el acontecer nacional.

Tal vez el punto más álgido de esta participación colectiva fue el Primer Congreso Feminista llevado a cabo en Mérida en enero de 1916, lo discutido, principalmente por maestras, estaba dirigido a cuestiones de una educación de calidad con vistas a los espacios laborales y públicos que estaban seguras habrían de desempeñar en un futuro no muy lejano. Específicamente en cuanto al tema de la ciudadanía, sería Hermila Galindo quien presentara a la Constituyente de 1917 una iniciativa para la obtención del voto femenino, cuya solución fue negativa.

A medida que la lucha armada era apaciguada, y con la resolución adversa a la ciudadanía como primer hecho que negaba “a las mujeres los derechos políticos,

---

<sup>45</sup> *Ibidem.* pp. 13 y14.



desconociendo con ello la participación activa y numerosa que éstas habían desplegado en la guerra”,<sup>46</sup> se inició una constante y azarosa lucha por conquistar espacios políticos para las mujeres.

Es importante mencionar que la participación política femenina en el país no se limitó a la lucha por el derecho al voto —que se alcanzó hasta los años cincuenta—; antes bien, su participación en la reconstrucción del país tras la revolución se dio en muy diversos aspectos —como más adelante se verá—, el trabajo de incontables mujeres fue un pilar importantísimo para el gobierno que, si bien trató de encerrarlas de nuevo en lo doméstico, no pudo contenerlas. En lo referente al derecho al voto encontramos que

en las décadas heroicas de los años diez y veinte, las mujeres participan a nivel individual y colectivo con demandas que para los años treinta alrededor del FUPDM [Frente Único Pro Derechos de la Mujer], específicamente, se abocan a la obtención de un derecho político, que aunque pretendidamente universal, fue negado a las mujeres, precisamente porque su condición de mujer se antepone a su condición de ciudadano. Es decir, las mujeres son las no ciudadanas; son simplemente mujeres.<sup>47</sup>

Estas décadas fueron de una férrea organización que paulatinamente menguó. Ya en los cincuenta, con su acotada entrada a la política oficial y por un proceso de cooptación por parte del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y después con el Partido Revolucionario Institucional (PRI) las reivindicaciones más radicales poco a poco fueron acalladas, tal es el caso de la impartición de educación sexual, del derecho a la interrupción legal del embarazo y de mejores condiciones de trabajo, tanto asalariado como en “el hogar”.

La celebración del día de las madres (el 10 de mayo) que se llevó a cabo por primera vez en 1922 es señal de lo que vendría en los cuarenta: un discurso que ensalzaba la maternidad y limitaba en gran medida las aspiraciones de las mujeres. Ante la irrupción de organizaciones femeninas, que contenían una gran fuerza en sus demandas y eran en sí una provocación a las costumbres tradicionalistas de la época y por tanto eran potenciales “complicaciones” para el gobierno, se buscó —y

---

<sup>46</sup> Rocha, M. E. (2001). “Las mexicanas en el siglo XX”. En Blanco, F. (Dir.). *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. T. IV. México: Edical. p. 105.

<sup>47</sup> Ramos Escandón, C. (1997). “Mujeres de ayer: participación política femenina en México 1910-1960”. En *Estudios Políticos*. Núm. 15. Cuarta época. Mayo-agosto. México: UNAM. p. 51.

logró en gran medida— acotar el comportamiento de las mujeres mexicanas que, como tales, debían ser sumisas, sufridas y resignadas ante el esposo y los hijos.

En aquellos años, el discurso gubernamental estaba dirigido a establecer que “La Revolución” en su fase armada había sido hecha por hombres y que las contribuciones de las soldaderas habían estado dirigidas a cubrir las necesidades de aquellos, sobre todo las de carácter alimenticio y sexual; mientras que en la etapa posrevolucionaria los modelos aceptables de ser mujer era el de esposa-madre y como contraparte —en los espectáculos de la ciudad— se moldean divas o *vedettes* que, como menciona Monsiváis, “no son emblemas de la nación sino de la modernidad que aportan la frivolidad, la coquetería, la sensualidad” ante el dominio masculino (el poder económico y político).<sup>48</sup> En esta lógica las mujeres eran “provisiones” para el disfrute de quienes se consideraban los constructores del país.

A pesar de lo ya dicho (de las persistentes limitaciones y opresiones en el vivir de las mujeres), es evidente que en los años inmediatos a la revolución hubo una apertura significativa e inédita del modelo tradicional de feminidad; si bien, lejos de desaparecer los modelos de madre y soldadera, surgieron tanto en la representación como en la vida diaria otras formas de “ser mujer”;<sup>49</sup> sin embargo, y esta es la cuestión importante, sin importar qué nuevos roles desempeñaran, ante la moral y costumbres predominantes —que poco o nada habían cambiado—, seguían siendo mujeres.

Esto quiere decir que, bien fueran trabajadoras asalariadas, estudiantes o artistas, eran los hombres quienes tenían la última palabra sobre ellas, pues “los hombres de todas las generaciones solían actuar como si la estabilidad social dependiera no sólo del control sobre las mujeres, sino también de hacer que las mujeres mostraran expresa deferencia hacia las autoridades masculinas”.<sup>50</sup> Era como si el futuro del país (y en la época lo que era lo mismo: el futuro de la Revolución) dependiera de la dominación de unos sobre las otras.

Sólo teniendo presente esto, es posible comprender por una parte el surgimiento de personajes femeninos en el campo cultural de la época y por otra las

---

<sup>48</sup> Monsiváis, C. *Op. cit.* pp. 36 y 37.

<sup>49</sup> Cano, G. (2009). *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. México: FCE-UAM. pp. 348 y 349.

<sup>50</sup> *Ibidem.* p. 413.

problemáticas a las que se enfrentaron en lo personal y en lo artístico en un medio que se consideraba masculino.

Con esto, en general queda delineado el panorama de la situación de las mujeres luego de la revolución, pues a pesar de que las opciones de vivirse como mujer se habían ampliado, imperaban reglas tácitas: aceptar y legitimar la superioridad de los hombres (sólo por serlo), a la vez que apoyar lo hecho por el gobierno; de faltar a alguno de estos principios las consecuencias eran adversas.

A pesar de la novedosa apertura, persistía lo acotado del actuar femenino en espacios típicamente masculinos; éste es el engarce con la actividad artística de las mujeres: si bien en la actualidad son contadas las conocidas, lo son en su calidad de musas, de inspiración para los hombres artistas, así, ellas como creadoras quedan relegadas en segundo plano, como “la esposa de..., la amante o la modelo de...” A continuación una breve reconstrucción del quehacer artístico de las mujeres contemporáneas de Campobello, el cual fue variado y de calidad y que, a pesar de los recientes intentos por recuperarlo, sigue siendo en su mayoría desconocido.

A excepción de Frida Kahlo, cuya figura se ha convertido en ícono del folclore mexicano, las mujeres que al igual que ella participaron en la pujante vida cultural de los años posrevolucionarios han caído en un olvido que huele a marginación como medida de salvaguardar los valores tradicionales que de alguna u otra forma estas mujeres traspasaron: lo hicieron con sus cuerpos que exponían ante la vista asombrada no sólo de sus amantes, sino de aquellos que los contemplaban en exposiciones fotográficas o de pintura; lo hicieron con su sexualidad, holgada, intensa y variada; pero sobre todo, lo hicieron con su talento expresado en pinturas, poemas, fotografías y escritos que si es posible caracterizarlos serían como críticos y desencantados ante su situación y ante la realidad cultural y política del país.

Me refiero a Guadalupe (Lupe) Marín, a María Izquierdo, a Tina Modotti, a Carmen Mondragón (mejor conocida como Nahui Olin) y a Antonieta Rivas Mercado; mujeres cuya vida personal rompió esquemas de su tiempo —incluso actuales— y cuya actividad artística, ahora, a la distancia, podríamos entender con lo dicho por María Izquierdo en 1953: “es delito ser mujer y tener talento”, ello por los rasgos del campo cultural y por la posición que estas mujeres decidieron tomar frente a sus contemporáneos.

Así, en general, bien por procedencia familiar, bien por relaciones amorosas, ellas pertenecieron a la estrecha élite intelectual y artística de la capital, que tuvieron una sólida educación ya sea en las mejores escuelas del país o en el exterior —sobre todo en Francia— y que en estricto sentido no se adentraron en la política partidista o militante, además de que, si bien en algunos casos fueron madres, no se limitaron al espacio doméstico. La única excepción es Tina Modotti, italiana que llegó a México en 1923, donde llevó a cabo su obra fotográfica y que militó en el Partido Comunista Mexicano.

Aunque coincidentes a ratos, las vidas de estas mujeres muestran la amplitud y los límites de su quehacer, así Kahlo se retrata y coincide con “lo mexicano” en boga, por ello, y por su (tormentosa) relación con Diego Rivera, perteneció al grupo privilegiado del naciente campo artístico. Su consagración posterior como modelo de “la artista mexicana” se podría deber no sólo a su apreciable obra, sino a su actitud de mujer que sufre pero aguanta, pues le es imposible separarse del hombre que dice amar.

Lupe Marín representa la contraparte de dicha actitud, fue también pareja de Rivera —y posteriormente de Jorge Cuesta—, ella estaba lejos de ser la esposa sumisa o la madre tierna, tampoco fue recatada en sus opiniones sobre los personajes con quienes se relacionaba. Escribió dos novelas: *La única* y *Un día patrio*, hoy en día prácticamente imposibles de conseguir. A pesar de su recia vida, Marín ha pasado a segundo plano ante Kahlo.

El trabajo fotográfico de Tina Modotti —que conoció su época de mayor fulgor en México— tuvo estrechos lazos con la obra de los muralistas y durante el breve periodo que permaneció en el país —aunque volvería en 1939 pero ya con otro nombre y alejada de los círculos artísticos— desarrolló una intensa preocupación por las persistentes problemáticas socio-políticas tras la revolución. Su posición privilegiada pronto llegó al extremo contrario: luego de ser expuesta al escrutinio público por lo que se consideró una “promiscua” vida amorosa y por vínculos políticos con la izquierda que le fueron poco favorecedores, fue expulsada del país en 1930.

Estas fueron algunas de las mujeres que formaron parte del estrecho grupo que ocupaba las posiciones de mayor prestigio en el campo cultural posrevolucionario. Sobra decir que no todas las artistas que conocemos de su

tiempo tuvieron la misma suerte; las obras tanto de Kahlo como de Modotti son de una riqueza innegable, su trabajo es por mucho, algo más que una simple calca de lo hecho por los hombres con los que tuvieron contacto.

Una artista que logró ser reconocida en vida fue María Izquierdo, pero basta recordar su frase antes citada para percatarse de lo arduo que le resultó erigirse como una pintora independiente; y lo fue a cabalidad, pues ante el *Muralismo* que pretendió instituirse como “El Arte Mexicano”, ella pintó, sí, escenas típicas de la vida en el país, pero sin pretender reducir la cultura popular al influjo revolucionario. Con su trabajo fue antagónica a los muralistas y ante la poca cabida en el país, se convirtió en la primera artista mexicana en exponer su obra en Estados Unidos en el *Art Center* de Nueva York (1930).<sup>51</sup> Fue una artista muy cercana a los *Contemporáneos* y a Rufino Tamayo.

Artística polifacética e intensa, esa es Nahui Olin, quien desde los diez años escribía poesía y ya en su juventud deslumbró primero por su belleza y luego por las esporádicas publicaciones de poemas; sin duda ella conocía los problemas a los que se enfrentaban las mujeres de su tiempo sin importar su posición social, así en *El cáncer que nos roba la vida* (1923) escribe:

El cáncer de nuestra carne que oprime nuestro espíritu sin restarle fuerza, es el cáncer famoso con que nacemos -estigma de mujer- ese microbio que nos roba vida proviene de leyes prostituidas de poderes legislativos, de poderes religiosos, de poderes paternos [...] Más otras mujeres de tremendo espíritu, de viril fuerza, que nacen bajo tales condiciones de cultivadas flores, pero en las que ningún cáncer ha podido mermar la independencia de su espíritu y que a pesar de luchar contra multiplicadas barreras que mil poderes les imponen, más que el hombre a quien le han glorificado su espíritu y facilitado sus vicios -con esas multiplicadas barreras que mil poderes les imponen- y desarmadas, con débil carne de invernadero, luchan y lucharán con la sola omnipotencia de su espíritu que se impondrá por la sola conciencia de su libertad -bajo yugos o fuera de ellos- y la civilización de los pueblos y de los hombres hará efectivo el valor de seres de carne y espíritu como ellos.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Véase Gómez Haro, G. (6 de octubre de 2013). “María Izquierdo, pasión y melancolía”. En *La Jornada Semanal*. Núm. 970. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/sem-germaine.html> [consultado el 15 de julio del 2017].

<sup>52</sup> Olin, N. (Mondragón, C.) (31 de mayo de 2013). Óptica cerebral. Poemas dinámicos. En Dina Comisarenco, M. Dos poemas de Nahui Olin. *Nierika. Revista de estudios de arte*. Núm. 3. Recuperado de:

Estas palabras son por demás lúcidas y no sería equivocado reconocer entre estas mujeres que defienden su autonomía a la propia Nahui pues, si bien trabajó en conjunto con Rivera y con el fotógrafo Edward Weston (como modelo de ambos), siempre se mantuvo activa, escribiendo y pintando, ajena a cualquier grupo o persona que pudiera limitar su ímpetu (incluso de Gerardo Murillo —Dr. Atl— con quien tuvo un tórrido romance).

Ya en la segunda mitad de los años veinte se le consideraba “el modelo de la nueva mujer liberal”,<sup>53</sup> título que mereció por asumirse como una mujer dueña de su cuerpo. Fue precisamente por lo desinhibido de su carácter que causaría revuelo en 1927 con una exposición de fotografías hechas por Antonio Garduño, en las que posaba desnuda. Es este aspecto de su carácter el más resaltado en la actualidad, en deuda está el que se aprecie a cabalidad su poesía y pintura, y que se visibilice la vida y muerte deplorable que una de las figuras más importantes de la cultura del siglo pasado tuvo el infortunio de pasar.

En páginas anteriores ya mencioné a Antonieta Rivas Mercado como el soporte del teatro Ulises y como cercana colaboradora a los *Contemporáneos*, pero sería un error considerarla sólo como su mecenas, pues trabajó hasta afinar el más ínfimo detalle de la creación del primer teatro moderno en el país. Rivas Mercado es un caso singular en cuanto a su obra escrita, pues no concluyó o no se conocen textos literarios que conformen un *corpus* como tal.

Su ajetreada vida no le impidió reflexionar sobre las dificultades de sus congéneres, se refiere al prototipo que se espera se repita en cada una de ellas:

En general, se conceptúa a la mujer en México buena. Extraño concepto de la virtud femenina que consiste en un “no hacer”. Podría indicarse que para no hacer es preciso ser de alguna manera. Cabe la duda de que dicha virtud sea un fruto del temor, más que un producto espontáneo [...] Las mujeres mexicanas en su relación

---

[http://revistas.iberomexico.mx/articulo\\_detalle.php?pageNum\\_paginas=0&totalRows\\_paginas=2&id\\_volumen=3&id\\_articulo=70&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0](http://revistas.iberomexico.mx/articulo_detalle.php?pageNum_paginas=0&totalRows_paginas=2&id_volumen=3&id_articulo=70&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0) [consultado el 15 de julio de 2017].

<sup>53</sup> Quiroz, E. (2014). *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=94MEFGjB7gA> [consultado el 15 de julio de 2017].

con los hombres son esclavas. Casi siempre consideradas como cosa y, lo que es peor, aceptando ellas serlo.<sup>54</sup>

Como puede verse, su postura está muy lejos de ser complaciente, por el contrario, ella plantea el tácito acuerdo que muchas mujeres tienen con su situación de inferioridad. Quizá esté de más mencionar que con su trabajo codo a codo con los demás hombres se planteó como una mujer capaz, confió en sus capacidades, de ahí su seguridad de que es la educación la clave para el cambio.

Tras una crítica al gobierno porque no ha podido —o querido— crear los niveles de instrucción para que todos asistan, Rivas Mercado reivindica la particular importancia de la educación para las mujeres: “Es preciso, sobre todo para las mujeres mexicanas, ampliar su horizonte, que se la eduque e instruya, que cultive su mente y aprenda a pensar [...] El cultivo de la mujer será el exorcismo que la limpie de su ‘bondad pasiva’, provocando reacciones que hagan cesar en México la repetición de un siglo de historia como el que contamos desde nuestra independencia”.<sup>55</sup> Es decir, la mejora en la situación de las mujeres tendrá también repercusiones favorables para la realidad nacional.

Entre las preocupaciones de Rivas Mercado se encontraban las cuestiones políticas —era una acérrima crítica de Calles—, es por ello que participó decididamente en la candidatura presidencial de José Vasconcelos en 1929, su apoyo no fue sólo económico, acompañó a Vasconcelos en cuestiones intelectuales y sentimentalmente. Como resultado de su agudeza para observar la realidad encontramos *La campaña de Vasconcelos*, que es un testimonio sobre los intensos días de aquel proyecto, del cual Antonieta fue un pilar imprescindible.

La derrota de Vasconcelos representó para ella el fin de la relación con él —a pesar de que ella contara aún con él, éste pronto se desentendió de sus lazos sentimentales— y con su país: se fue, partió con su hijo decidida a no regresar nunca. Para quienes la rodeaban —a excepción, claro, de sus amigos, Manuel Rodríguez Lozano el más cercano—, ella era la mujer que osó traicionar los valores de su clase de origen, que se atrevió además a plantarse de frente a Calles; la

---

<sup>54</sup> Rivas Mercado, A. (10 de mayo de 2014). “La mujer mexicana”. En *La hoja volandera*. Núm. 180. México: FES-Acatlán.

<sup>55</sup> *Ídem*.

huída del país parecía la única opción y tanto lo fue que prefirió destrozarse el corazón en *Notre Dame* que volver.

El lazo que une a estas mujeres es —además de la capacidad— la lucidez para saber que su medio en algún momento u otro de su carrera como artistas las constriñó, intentó frenar su trabajo, ante esta clarividencia pueden entenderse los destinos funestos que *a posteriori* pasarían.

Lo que igualmente comparten es disputar lo que legítimamente se consideraba como el “ser artista” sobre todo en lo referente al género; es decir, uno de los aspectos en el que se basaban los límites del campo cultural era el ser hombre<sup>56</sup> —y comportarse como lo socialmente construido como masculino—, mientras que quienes se vivían como mujeres en ese medio no eran asumidas como tales, a pesar de que su trabajo artístico fuera de calidad, eran , como ya lo mencioné, musas o en el mejor de los casos aprendices.

En este sentido se encuentra el trabajo literario que unas cuantas mujeres realizaron que, como en el caso de Rivas Mercado y de Lupe Marín, no les fue reconocido; en otras palabras, si bien escribieron y en ocasiones publicaron, no tuvieron el derecho de llamarse y ser nombradas escritoras. Este es uno de los enfrentamientos dentro del campo más significativos en términos de la presente investigación, pues a pesar de que a estas mujeres se les negó ese derecho, ellas lo tomaron de facto, lo que en su tiempo significó la modificación —aunque acotada— de las relaciones de poder basadas en la diferenciación de género.

De acuerdo a José María Espinasa,<sup>57</sup> durante el siglo pasado pueden reconocerse tres grandes generaciones de escritoras: en la primera ubica únicamente a Campobello, en la segunda a las nacidas en los años veinte y que escriben a partir de los 50 (Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Elena Garro, Rosario Castellanos e Inés Arredondo, entre otras), por último las que surgen a partir de 1980, entre ellas Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Carmen Boullosa y Mónica Lavín.

---

<sup>56</sup> Sobre la cuestión de los límites dentro del campo, Bourdieu plantea: “revisten inevitablemente la forma de conflictos de *definición* [...] cada cual trata de imponer los *límites* del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo.” [Resaltado en el original].

<sup>57</sup> Véase Espinasa, J. M. (2015). *Historia Mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México. pp. 219-223, 230, 231 y 303.



Si bien Espinasa considera a Campobello como la primera escritora del siglo pasado, antes de ella estuvo María Luisa Ross Landa, mujer prominente: escritora, periodista, representante diplomática de la cultura mexicana; su obra literaria no fue abundante, la principal es *Así conquista España* (1923), sin duda queda por hacer un estudio más detallado de la vida y obra de esta mujer.

Una particularidad de Campobello es que, a cabalidad la primera mujer que escribió, publicó y que sobre todo fue considerada escritora en el México del siglo pasado y en el contexto posrevolucionario, fue la única en la primera generación de escritores que se ocuparon de la revolución, entre los cuales estaban Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán.

A manera de condensación, me remito a las palabras de Espinasa:

El surgimiento de muchas y muy buenas escritoras en México tuvo que ver con un elemento sociológico específico y extraño: si las mujeres artistas de la generación de la posrevolución habían hecho sus obras a partir de una actitud liberada por las circunstancias y habían asumido sus riesgos -de Nellie Campobello a Concha Urquiza, pasando por Antonieta Rivas Mercado, Nahui Ollin, Frida Kahlo y María Izquierdo-, la subsecuente asumió la fundación de un país moderno -Margarita Michelena, Ana Mairena, María Elvira Bermúdez-, y cargó sobre sus hombros todas las angustias acumuladas que aquellas antecesoras habían dejado a un lado, apremiadas por tareas más urgentes. Posteriormente, autoras como Josefina Vicens, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, y sobre todo Amparo Dávila e Inés Arredondo se avocarían a la descripción de ese miedo derivado de la angustia.<sup>58</sup>

Campobello, en su adultez, perteneció a un pequeño grupo de mujeres con una condición excepcional: como élite económica tuvo acceso a una buena educación, se codeó con los principales personajes de la cultura de aquellos años, a la vez que rompió varios moldes tradicionales, pues nunca se casó, por el contrario, vivió comprometida con su trabajo como artista.

Las condiciones socio-políticas permitieron en gran medida esta forma de vida, pero lo que las circunstancias no explican del todo es que “como mujer” decidiera escribir y, más aún, que lo hiciera sobre un tema del que sólo hablaban los hombres

---

<sup>58</sup> *Ibidem.* p. 230 y 231.

y que lo hiciera de una manera tan distinta —puede decirse que contraria— a lo que no sólo los escritores esperaban, sino a lo que el gobierno necesitaba y promovía.

### Los escritores “revolucionarios”

La narrativa de este periodo fue también una vía para comprender lo que había sido el movimiento armado; ya a finales de la década de 1920 eran conocidas obras que marcarían los rasgos de lo que en décadas posteriores se conocería como “La Novela de la Revolución”, me refiero principalmente a *Los de abajo* de Mariano Azuela y a *El águila y serpiente* y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.

El adjetivo de “revolucionario” tan en boga en aquellos años es también aplicado a escritores, no a todos por supuesto, sino a aquellos que cumplen ciertos requisitos; Salvador Quevedo y Zubieta, Julio Sesto, Federico Gamboa y Heriberto Frías, entre otros, quedan fuera de este denominador principalmente porque sus “novelas muestran la ausencia de algún intento de innovación formal y la estrechez de miras para observar y ponderar la realidad sociopolítica del momento”.<sup>59</sup> Es así que como en las otras artes, se busca delinear y establecer una “literatura revolucionaria”.

Uno de los primeros elementos que la caracterizan es “la virilidad” que se buscaba en las obras; si bien los debates de 1925 se calificaron como literarios, los conceptos utilizados y que fueron la base para ponderar el valor de una obra fueron el de “viril” y el de “afeminado” —palabras que a todas luces poco tienen que ver con cuestiones estéticas o literarias—. De acuerdo con Julio Jiménez Rueda (uno de los principales polemistas), estas cualidades se refieren (en el primer caso) a “dar frente con valor a todas las contingencias de la vida”, mientras que la “cualidad femenina es [...] ampararse en la debilidad para herir impunemente al prójimo”.<sup>60</sup> A pesar de pretender ser guías acotadas a la calidad literaria, lo cierto es que estos términos sirvieron sobre todo para juzgar el actuar de personas concretas.

“Viril” se entiende comúnmente como “fortaleza, hombría, rectitud, decisión, compromiso, entrega e, incluso, ‘revolucionario’”.<sup>61</sup> Esto es importante pues forma parte de la construcción de la representación de “La Revolución” como un hecho

---

<sup>59</sup> Díaz Arciniega, V. *Op. cit.* p. 64.

<sup>60</sup> Citado por Díaz Arciniega, V. *Ibidem.* p. 74.

<sup>61</sup> *Ibidem.* p. 75.

netamente masculino, así se pugna porque también la literatura posterior —y sus autores— tengan exactamente el mismo carácter.

Resulta conveniente recordar las palabras de Margo Glantz al respecto, pues dicho dictamen no se dirigió sólo contra el trabajo intelectual, sino contra los cuerpos que lo producían, de lo que resultó una afectación en la recepción de los textos;<sup>62</sup> caso paradigmático es el de los *Contemporáneos*, pues ilustra las agresiones derivadas por ser calificados —y sus obras— como afeminados. Dichas categorías fueron el medio idóneo para descalificar el trabajo intelectual y artístico distinto al que se buscaba desde el gobierno.

Es a partir de 1924, con la llegada de Calles a la presidencia, que la urgencia por encontrar y producir una literatura que refleje el movimiento armado y la realidad nacional se agudiza, al punto que Puig Casauranc, secretario de Educación, declaró el 7 de diciembre de ese año que

la Secretaría de Educación editará y ayudará a la divulgación de toda obra literaria mexicana en que la decoración amanerada de una falsa comprensión esté sustituida por la otra decoración, hosca y severa, y a veces sombría pero siempre cierta de nuestra vida misma, obra literaria que, pintando el dolor [...] “el dolor ajeno”, y buscando sus orígenes, y asomándose a la desesperanza, fruto de nuestra pésima organización social, y entreabriendo las cortinas que cubren el vivir de los condenados a la humillación y a la tristeza por nuestros brutales egoísmos, trate de humanizarnos de refinarnos en comprensión de hacernos sentir [...] las saludables rebeldías o las suaves ternuras de la compasión que nos lleven a buscar mejoramientos colectivos; obra literaria cuyos autores cifren su ilusión en provocar sacudidas en los espíritus más cerrados a la inteligencia de las cosas, y aspiren, antes que a proveer un deslumbramiento entre los muy pocos “elegidos” de nuestro medio [...] a producir en todos los lectores un pliegue de entrecejo que signifique meditación, y responsabilidad, y deber, y comprensión, y análisis.<sup>63</sup>

Con esto se precisa lo que desde el gobierno se esperaba de las obras literarias, es pues a la vez una propuesta y un decálogo de la “literatura revolucionaria”; si bien en la práctica dichos estímulos fueron acotados para la literatura, el discurso de

---

<sup>62</sup> Glantz, M. (2010). *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*. Podcast. México: UNAM.

<sup>63</sup> Citado en Díaz Arciniega, Víctor. *Op. cit.* pp. 117 y 118.

Puig fue fundamental para el quehacer de escritores del momento. A la par de discutirse la cuestión de si existe o no una obra representativa del movimiento armado —la cual se resuelve con “el descubrimiento” de *Los de abajo*—, se ahonda en los rasgos necesarios en las narraciones.

Entre ellos está el carácter pedagógico que se exige a los escritores: conocer al pueblo mexicano para expresarlo, lo que implica salir a la vida y no encerrarse en lecturas clásicas. La resignificación que se le da a la literatura como concepto giró en torno a la utilidad de ésta en aquel presente: “debe ser una expresión instructiva que sirva para fomentar un estado de conciencia y una moral colectiva”.<sup>64</sup> Así pues, lo importante era el contenido de la obra y no tanto la forma.

Los polemistas de 1925 apuestan a que la “literatura revolucionaria”

debe cumplir con un fin práctico, social y mostrar resultados; debe ser para el “pueblo”; debe estar acorde con la “cultura revolucionaria” [;] debe ser producto del conocimiento del “alma del pueblo” y del “contacto” con “la vida exterior”, para que pueda ser “verdadera”, “sincera”; debe tener “asunto mexicano” [;] debe ser “reflejo” de los acontecimientos ocurridos en la década de 1910; debe concordar con la Revolución y defenderla.<sup>65</sup>

Como puede verse, los planteamientos del gobierno desde la Secretaría de Educación y los de los polemistas “revolucionarios” coincidían en gran medida, se intenta decretar lo valioso en la literatura con base en esquemas ajenos a ésta. Tal vez lo más relacionado a cuestiones de *forma* de la obra sea el apego al realismo social y el rechazo a cualquier propuesta de las vanguardias; por lo demás, salta a la vista que las preocupaciones guía eran políticas, es decir, que la literatura era considerada como un instrumento para favorecer al gobierno que se instauraba como el inicio de una nueva etapa.

Así, en el conjunto de obras que conforman la narrativa sobre la revolución (principalmente la de la primera generación a decir de Espinasa),<sup>66</sup> se encuentran los siguientes rasgos:

---

<sup>64</sup> *Ibidem.* p. 128.

<sup>65</sup> *Ibidem.* p. 126.

<sup>66</sup> José María Espinasa plantea en ésta a Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Francisco Rojas González y Martín Luis Guzmán; mientras que la segunda generación de narradores está conformada entre otros por Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Juan Rulfo, quienes superan dicho carácter moralizante. Véase Espinasa, J. M. *Op. cit.* pp. 105 y 106.

la obsesión moral que por un lado, se duele del exterminio de los ideales y los idealistas, y, por otro, se interroga sobre la validez del impulso revolucionario mismo, [así como] la tesis favorita de la oligarquía: México no tiene remedio [...] la novela se vuelve un espacio predilecto de la consolidación de la derrota, no tanto la autobiografía colectiva, sino la dramatización irregular de la idea compulsiva: somos un pueblo de vencidos, oprimido y opresivo.<sup>67</sup>

Es interesante ver dicha actitud como una tácita aceptación de lo que devino tras la lucha armada.

De aquí que sea posible reconocer cierto pesimismo y desencanto por la revolución en obras canónicas como *Los de Abajo* y *El águila y la serpiente*, en las cuales también está manifiesta la separación entre autores y el pueblo, los intelectuales admiran y a la vez se posicionan como una clase superior a aquellos que, si bien están en el centro de la lucha, por motivos de educación no pueden ser los dirigentes de semejante hecho histórico.

Si bien esta vertiente narrativa fue la predominante en la época, hubo contados casos en los que si bien se trató el tema revolucionario, se hizo desde otra perspectiva; tal es el caso del cuento, que tomó gran importancia (desde mitad de los años veinte hasta 1940, aproximadamente) y fue mucho más arriesgado en la forma: el estilo descriptivo se caracteriza por “su rapidez, su nerviosidad, su ritmo lacónico e incisivo [...] la lengua sencilla, directa, sin retóricas elaboraciones ni explicaciones superfluas”.<sup>68</sup> Como se puede ver en *La judía* de Gerardo Murillo.

Frente a la novela que era prácticamente sinónimo de “literatura revolucionaria” (en los términos que antes mencioné), el cuento se mantuvo como un género menor, esto quizá por la ausencia de pretensiones épicas, así como la superación del carácter pedagógico que tradicionalmente había desempeñado; un ejemplo es *Oro, caballo y hombre* de Rafael F. Muñoz.

Si bien desde la década de 1920 se comenzó a utilizar el término “Novela de la Revolución Mexicana”, no fue sino hasta 1960 (con la antología titulada *La Novela de la Revolución Mexicana*) cuando se consolidó su utilización para referirse al

---

<sup>67</sup> Monsiváis, C. *Op. cit.* pp. 62 y 64.

<sup>68</sup> Leal, L. (2010). *Cuentos de la Revolución (Antología)*. México: UNAM. pp. XVIII.

conjunto de narraciones que tratan sobre la revolución, al punto de que se le consideró como un género literario.

Al respecto Rafael Olea Franco menciona: “en cuanto al ámbito literario, quizá no haya en la cultura occidental un fenómeno semejante al de México, donde un proceso histórico prestó directamente su denominación para calificar una tendencia narrativa”.<sup>69</sup> De aquí que comúnmente se considere a las narraciones de este periodo como un conjunto homogéneo tanto temática como formalmente.

Es pertinente reconocer que no es así, pues Campobello formó parte de esta generación y, como se verá en el siguiente capítulo, su trabajo distó de los nacientes rasgos del canon literario de la época. Esta revisión de la narrativa de sus contemporáneos permitirá que posteriormente se reconozcan las particularidades del trabajo de Campobello.

El campo literario de esta época estuvo en gran medida permeado por el discurso ideológico en boga en el campo político, lo vemos en las temáticas definidas como las más apremiantes por tratar desde la literatura, de aquí que sólo ciertos autores —hombres que coincidían con el discurso gubernamental— ocuparan posiciones desde las cuales obtenían beneficios no necesariamente económicos, sino simbólicos como el prestigio y el poder para controlar quiénes eran llamados literatos, qué y cómo era pertinente escribir, así como la capacidad de contribuir en la consagración o censura de obras y autores.

En esta configuración del campo literario se encontró inserta Nellie Campobello, ella construyó su posición como agente y con su trabajo literario participó en las luchas no sólo internas del campo, sino en las disputas con repercusiones políticas de su tiempo; ahora bien, resulta pertinente reconstruir la biografía de Campobello como preludio de esta problemática.

Hay un rasgo que la obra de Campobello comparte con algunas de sus contemporáneas —y que tiene que ver con la interrelación entre escritores y su sociedad—: el cruce entre lo autobiográfico y la narración histórica expresada por medio de la literatura. Se trata de “lo irreductible de la experiencia personal que sin embargo nunca deja de ser colectiva. *Vemos* allí [...] dibujarse en el fondo de la palabra [...] la imagen [...] el sonido [...] de toda una época”.<sup>70</sup> Es precisamente la

---

<sup>69</sup> Olea Franco, R. (2012). “La Novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 60. Núm. 2. México: ColMex. p. 490.

<sup>70</sup> Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones entre los límites*. Argentina: Fondo de

importancia de dicha experiencia personal en el trabajo literario de la autora lo que nos exige abordar su biografía.

Conocer su semblanza permite una comprensión cabal no sólo de su obra, sino de otros procesos sociales, como la puesta en marcha del proyecto cultural posrevolucionario. Said nos recuerda que “la constitución de un sujeto narrativo, incluso inusual o anormal, sigue siendo un acto social *par excellence*”.<sup>71</sup> Estas palabras son, pues, la guía para la construcción de la biografía de Nellie Campobello como escritora.

### Campobello, la escritora

En este último punto se busca construir la vida como escritora de Nellie Campobello, ésto con dos objetivos: para entender a cabalidad su obra, pues “[con] tal información biográfica [es posible] incitar a leer de otro modo una determinada particularidad formal de la obra o cual otra propiedad de su estructura”.<sup>72</sup> El segundo objetivo radica en posicionar a la autora como un agente en su tiempo y así mostrar el esfuerzo que ella en específico realizó para erigirse como una artista capaz de actuar en su realidad mediante producciones literarias.

Campobello construyó en torno a sí misma una red de datos inexactos (como su fecha de nacimiento y nombre, entre otros), los cuales fueron aceptados y reproducidos indistintamente en su tiempo; ha sido sólo con investigaciones de mayor actualidad que se han aclarado ciertos aspectos. Estamos pues, ante una vida llena de claroscuros, algunos creados por la propia Campobello y otros por la falta de interés en indagar sobre ella. La información que ahora se presenta es un esfuerzo por arrojar luz sobre la vida y obra de la autora.

Nellie Campobello, nacida en Durango (1900-1986), como incontables mujeres mexicanas, vivió su niñez y juventud inmersa en la revolución de 1910. Ya en Chihuahua tuvo contacto principalmente con el ejército liderado por Francisco Villa, la “División del Norte”; posteriormente, a la edad de 23 años, se mudó con varios familiares a la capital, que era también el centro cultural del país. En menos de una

---

Cultura Económica. p. 65.

<sup>71</sup> Said. *Op. cit.* p. 137.

<sup>72</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.* p. 346.

década Campobello hizo lo que muy pocas mujeres tuvieron la oportunidad de hacer: dedicarse al arte.

Inició su carrera literaria escribiendo poesía con *Francisca Yo!* (1929) y en la década siguiente aparecerían sus narraciones más famosas: *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931) y *Las manos de Mamá* (1937); después *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), “Tres poemas” (abra en la roca) (1960) y el prólogo titulado *Mis libros* (1960). Surge así una interrogante medular ¿cómo logró hacerlo?

María Francisca —verdadero nombre de Campobello— nació el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo, Durango, “hija natural” de Rafaela Luna y de su sobrino Felipe de Jesús Moya; como se ha mencionado anteriormente, el padre no se hizo cargo de su crianza (posiblemente era alcohólico), el cuidado de los siguientes hijos quedó a cargo de Rafaela y, al crecer, de Francisca al ser la hermana mayor.

Rafaela Moya provenía de una de las familias fundadoras de su pueblo, que colinda con el estado de Chihuahua, su padre, Mateo Luna, poseía tierras y llevaba una vida relajada; se sabe que Francisca pasó su niñez a lado de su abuelo, quien seguramente le inculcó el amor y respeto a la naturaleza que más tarde ella expresaría; a la postre Mateo Luna sería la figura paterna a la que Campobello se asiría.

Al retomar cómo se condujo Rafaela Moya y si hacemos caso a Irene Matthews cuando dice “más tarde, cuando Nellie Campobello rememora a su abuela —Cayetana Miranda— [...] dice que era más fuerte que su esposo [Mateo], ‘muy chaparrita pero decidida’ [se hace evidente que] Nellie Campobello nace de una línea de mujeres fuertes y tercas y de hombres bonachones pero menos ‘curiosos’ [...] que sus esposas, sus hermanas, y sus hijas”.<sup>73</sup> Es decir, para la autora desde su infancia era común que las mujeres tomaran las riendas de su vida y de quienes dependían de ellas.

En algún momento entre 1906 y 1911, tras la muerte de Mateo Luna, Rafaela decide mudarse a Hidalgo del Parral, Chihuahua (calle Segunda del Rayo, número 21), desde aquí ella y sus hijos fueron testigos del movimiento armado iniciado en 1910 —y es también aquí donde se sitúan muchos de los relatos de *Cartucho*—; la

---

<sup>73</sup> Matthews, I. (1997). *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Cal y Arena. pp. 27 y 28.



pequeña María cuidó de sus cuatro hermanos mientras su madre trabajaba dentro y fuera de casa.

Ya en 1911 en Parral, nació Soledad —más tarde Gloria— “cuyo padre natural fue Ernest Campbell Reed, un médico o ingeniero norteamericano, probable empleado de alguna compañía minera o ferrocarrilera de Chihuahua”.<sup>74</sup> Sobra decir que Soledad sería la hermana más cercana a Nellie, juntas años más tarde serían los bastiones de la naciente danza en el país.

La formación educativa de la autora fue sobre todo autodidacta, de niña la situación de excepción por la lucha dificultó la de por sí adversa situación de instrucción primaria, además el franco desinterés de ella por asistir a una escuela que le quitaba horas valiosas para trepar a los árboles o ir al río provocó que no fuera asidua a las instituciones educativas; sin embargo, aprendió a leer y a escribir en su niñez. Al no tener preparación en educación básica, se entiende que mucho menos tuviera acceso a niveles posteriores.

Es de entenderse que el horizonte de lecturas de la joven Francisca fuera más bien limitado, aunque no inexistente:

Debemos suponer su lectura de los periódicos en Parral, así como aquellos provenientes de Chihuahua, aunque hubieran sido de segunda mano o atrasados, así pudo haber conocido poesías, narraciones, máximas, corridos [:] la imaginamos en su adolescencia leyendo *Los tres mosqueteros* y dos novelas más, desconocidas, que pertenecían a su madre (¿se trataría de *Tomóchic* de Heriberto Frías? ¿o *Los miserables*?), y *Rosas de la infancia* (1914).<sup>75</sup>

Seguramente en la capital tuvo contacto con las obras de reciente publicación, como *Los de abajo*, por supuesto las de Martín Luis Guzmán y los cuentos del Dr. Atl. La poca preparación escolar de los primeros años de la autora —que trataría de resarcir ya adulta acercándose a los clásicos— sería uno de los principales contrastes con sus contemporáneos capitalinos, y ante un medio en el que la preparación intelectual representaba un rasgo tan importante de unión-diferenciación, se entiende por qué Campobello no perteneciera a ningún grupo o escuela.

---

<sup>74</sup> Rodríguez, B. (1998). *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM. p. 73.

<sup>75</sup> *Ibidem*. p. 35.

Durante su juventud, Francisca trabajó dentro y fuera de casa, realizaba constantes viajes para visitar a familiares en los Estados Unidos. Y a los 18 años fue madre por primera y única vez —de José Raúl Moya, pequeño que moriría dos años después en la ciudad de Chihuahua, donde la familia radicaba desde 1919—. En septiembre de 1922 murió Rafaela Moya, a partir de ese momento Francisca quedaría al frente de cinco de sus hermanos.

Así, la familia, apoyada por el padre de Soledad, se muda a la Ciudad de México en 1923. Gracias al señor Campbell ya en la capital su situación es cómoda, pues como parte de la comunidad estadounidense Francisca y Soledad asisten a importantes colegios y entran en contacto con la pujante vida cultural de los años veinte.

Es en este momento que Francisca y varios de sus hermanos cambian su nombre, ella pasa a ser Nellie Campbell y Soledad, Gloria Campbell; también se presenta como una joven varios años menor de lo que realmente es. Inician así una serie de imprecisiones en torno a la vida de Campobello, las cuales fueron creadas por ella misma; más allá que tildarla de “aficionada a mentir para obtener lo que quiere”<sup>76</sup> o con juicios similares, es necesario entender por qué la autora se empeñara en crear una imagen de sí misma (que la excusaba de aclarar el pasado que comprometía su presente).

Las ambigüedades las edificó por medio de conversaciones, entrevistas y juicios que emitía sobre sí, de ahí que se le considerase como una mujer que según Emmanuel Carballo “confunde, funde en un todo unitario su persona, el baile y la ficción; la niñez, la adolescencia y la plenitud; los distintos lugares en los que ha residido”.<sup>77</sup> Estas palabras datan de 1960 y son el prelude a su entrevista a Campobello, en la cual encontramos muchas de las imprecisiones —que han sido parcialmente resueltas en años recientes— que como puede verse eran ya en esos años aceptadas a fuerza de la repetición; ensayar una respuesta al porqué se construyó un pasado opaco se hace imperioso.

Nellie tenía 23 años cuando llegó a la capital, astuta como era, pudo ver que ella, con todo lo que había vivido en el norte distaba mucho de la complaciente vida de sus nuevas amistades, así que la búsqueda por hacerse de un lugar entre las

---

<sup>76</sup> *Ibidem*. p. 242.

<sup>77</sup> Carballo, E. (1989). “Entrevista a Nellie Campobello”. En *Protagonistas de la Literatura Mexicana*. México: SEP. p. 377.

“familias bien” norteamericanas la llevó a modificar los aspectos de su vida que no coincidían con las buenas costumbres de las élites capitalinas que se dictaban a propios y extraños.

Inicia con su apellido, adopta el del padre de Gloria —que más tarde castellanizaría a Campobello—, y con el año de su nacimiento, dice que nació en 1909 —el cual igualmente cambiaría en repetidas ocasiones—. Asimismo, esconde la identidad de su padre y, en unas de las pocas menciones de éste en su obra, romantiza su muerte, diciendo que murió peleando al lado de Villa —cuando lo más probable es que tuviera otra familia en los Estados Unidos—. Oculta también su maternidad y el niño aparece en su obra como el hijo tardío de Rafaela, es decir, como su hermano.

Así quedaron vedados los aspectos más “problemáticos” para que ella se convirtiera en “la dama *very distinguished*” que a partir de entonces diría ser. No me parece que los cambios e imprecisiones que constantemente decía sobre sí misma respondan a meros caprichos para conseguir lo que quería o fueran una suerte de síntomas de mitomanía.

Es más atinado considerar que dichas ambigüedades respondieron a las presiones basadas en las normas morales imperantes en su tiempo, por ejemplo el no provenir de una familia tradicional, o ella misma haber sido una madre joven. Nellie supo ver que para hacerse de un lugar en su medio más inmediato sería necesario alinear su vida a lo que en su nuevo círculo social se consideraba como correcto.

Y si bien en gran medida lo consiguió, restaban ciertos rasgos personales que la diferenciaban de sus coetáneos. Uno de ellos —tal vez el más importante por lo que significó para su trabajo literario— fue el ser testigo de la lucha revolucionaria en el norte del país; lo estratégico de la zona en que Nellie y su familia residían la hicieron el escenario idóneo de numerosas batallas protagonizadas por la “División del Norte”, habría que recordar que los relatos de *Cartucho* son del periodo de 1916 a 1920, años en los que la joven Francisca era ya lo suficiente lúcida para registrar y posteriormente recordar los hechos sucedidos.

Parece ser que los primeros años de estancia en la Ciudad de México fueron especialmente apacibles para Nellie: conoció a importantes figuras del campo cultural —entre ellos a Martín Luis Guzmán antes de su exilio en España— y se

adentró al mundo de la danza (en 1924 aproximadamente), principalmente por el recio interés de Gloria. Ambas estudiaron dicho arte, y ya en 1927 formaban parte de una reconocida escuela de danza, perteneciente a una norteamericana, Lettie H. Carroll.

Las hermanas Campbell eran pues “*Carroll’s Girls*”, se presentaban —con cierto éxito— en las funciones organizadas por dicha escuela, que eran sobretodo espectáculos frívolos, de beneficencia, de carácter amateur sin pretensiones profesionales. A pesar de la “fama” para finales de 1927 poco a poco ambas desaparecieron de escena.

Es también en estos años que Ernest Campbell se aleja de ellas; me parece que este fue un golpe difícil para las hermanas, pues a partir de ello ya no tendrían la seguridad económica de los años anteriores; al respecto ambas cambiaron su apellido a Campobello y dieron un giro en cuanto a su quehacer en la danza, ésta de ser un entretenimiento pasa a ser un posible campo de trabajo; seguramente Nellie asumió la tarea de ser el soporte económico de su familia y la guía profesional de Gloria, de ahí que se enfrascara en un concienzudo estudio de la danza tradicional del país.

1929 fue un año coyuntural para el desarrollo artístico de Campobello, por un lado está la danza que es ya un proyecto profesional a largo plazo, y por el otro la escritura; en ese año fue publicado su poemario *Francisca Yo!* editado por el Dr. Atl, no sin temores inicia su camino en la literatura. Al respecto se sabe que el tiraje de su primera obra fue mínimo, fue prácticamente desconocido, no hubo resonancias en el entorno de este hecho decisivo para la autora. A pesar de ello, el paso estaba dado y sólo un par de años después publicaría su obra principal.

Al respecto la estancia de las hermanas Campobello en La Habana, Cuba, resulta importante en términos de la decisión de Nellie de escribir *Cartucho*; al no concretarse el plan original de presentarse en Sevilla, España, permanecieron del mes de julio a noviembre de 1929 en la isla, ahí conocieron a José Antonio Fernández de Castro y, por mediación de éste, a los poetas Federico García Lorca y Langston Hughes —con García Lorca, Campobello sólo platicaría tres minutos desde un barandal y con el segundo mantendría una entrañable amistad epistolar—, quien traduciría algunos de sus poemas y narraciones de lo que después sería *Cartucho* al inglés.

En el prólogo a *Mis libros* (1960), la propia Campobello explica las razones que la llevaron a escribir su obra más importante, pues si bien desde sus primeros años en la capital supo de su peculiaridad como testigo de la revolución —y toda la información que esto conllevaba—, no fue hasta su estancia en La Habana que estas meditaciones constituyen una verdadera coyuntura personal; la distancia con el país, las compañías que favorecían la reflexión y que alentaban a la debutante literata parecen ser algunos de los elementos que la llevaron a decidir y profundizar la escritura de *Cartucho*.

Al respecto y frente a lo que Campobello consideraba como calumnias que se repetían incluso entre sus allegados, ella declara: “me propuse, desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía”.<sup>78</sup> Estas palabras resultan clave para comprender la toma de posición que Campobello tomaría con *Cartucho* frente al campo cultural de su tiempo.

Vemos que fueron sus propiedades sociales las que la llevaron a posicionarse como una mujer que expresó literariamente la visión que se construyó del movimiento armado de 1910, es decir, lo que ella sabía y conocía hicieron de Campobello un agente que entraría en conflicto —por medio de su trabajo literario— con la versión oficial que era aceptada por la gran mayoría de sus contemporáneos.

Fue la trayectoria social de la autora, que resultaba atípica en su medio, lo que la hizo posicionarse de manera crítica, pero fue también la apertura de espacios —como el que contadas mujeres pudieran incursionar en las artes y sobre todo la creciente búsqueda de tratar la revolución desde la literatura— lo que hizo que Campobello fuera de alguna manera —para retomar las palabras de Octavio Paz—: “el olmo que sí dio peras”.<sup>79</sup> Su recia decisión por ser escritora y su carácter diestro hicieron que ella explotara al máximo las oportunidades que su medio le ofrecía, fue pues la articulación de determinadas condiciones estructurales y de expectativas

---

<sup>78</sup> Campobello, N. (2016). “Prólogo a mis libros”. En *Obra Reunida*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica. p. 346.

<sup>79</sup> Es decir, en una época en la que no se esperaba que Nellie sucediera, ella fue una mujer que escribió, leyó y respondió a lo que se había dicho sobre ellos, sobre los “otros” que eran para Campobello sí mismos, su familia, amigos, sus héroes; ella fue “hija de su época”, pero fue una vástaga que cuestionó y contradujo a su época —porque los padres de ésta no fueron los suyos—, ella fue, pues, el “olmo que sí dio peras”. Las palabras de Paz se refieren a lo peculiar del poeta y/o del escritor, véase Paz, O. *Op. cit.* p. 13.

subjetivas<sup>80</sup> las que hicieron que Nellie Campobello fuera la primera mujer escritora del siglo pasado en nuestro país.

*Cartucho* fue publicado por Ediciones Integrales el 13 de octubre de 1931 en Xalapa, Veracruz, gracias al apoyo de Germán List Arzubide, el fenómeno que ocurrió con la aparición de este libro “humilde” —como su autora lo califica— es interesante desde dos aspectos: por una parte para explorar —someramente— la reacción de sus lectores y por otra para conocer la problemática en torno al ser mujer y escribir a la que Campobello hizo frente. Esto se abordará más adelante.

De regreso al país en 1930, las hermanas Campobello retomaron su carrera en la danza, pero ya no como las “*girls*” que lo hacen como un pasatiempo, sino como un espacio en el cual desarrollarían sus habilidades, a la vez que esta sería la manera idónea de ganarse la vida. Ofrecieron funciones de danzas mexicanas y al aceptar un puesto en la SEP participaron en las llamadas “Misiones Culturales” con las cuales viajaron por todo el país interpretando coreografías propias basadas en sus investigaciones anteriores, entre ellas se encuentran *El venadito*, el *Ballet yaqui* y el *Ballet 30-30*. Los viajes culturales se extendieron hasta 1944 aproximadamente y el éxito fue considerable.

En 1932 se fundó la Escuela Nacional de Danza, y Nellie fue auxiliar de la dirección, a partir de 1937 y hasta 1984 fue la directora de la que fuera la primera escuela pública de danza en el país. Su carrera como coreógrafa se amplió y fue también fundadora del Ballet de la Ciudad de México (en 1943); Gloria, Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco fueron también fundadores y asiduos partícipes en el desarrollo de la danza. En coautoría con Gloria, publicó *Ritmos Indígenas de México* en 1940.

---

<sup>80</sup> No basta decir que la autora encontró su vocación como una especie de “iluminación”; al respecto Bourdieu plantea en *Campo de poder, campo intelectual* que “la vocación es simplemente la transfiguración ideológica de la relación objetiva que se establece entre una categoría de agentes y un estado de la demanda objetiva, o si se quiere, del mercado de trabajo [...]

Un determinado tipo de condiciones objetivas, que implican un cierto tipo de posibilidades objetivas, es interiorizado por una categoría de agentes y produce en ellos un sistema de disposiciones a través de las cuales su relación objetiva con el mercado de trabajo se traduce en una carrera [...]

Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a producir prácticas (y en consecuencia carreras) objetivamente adherentes a las estructuras objetivas”. Esto quiere decir que las aspiraciones y disposiciones de Campobello de dedicarse al arte fueron en gran medida modeladas y estimuladas mediante el proceso de socialización en el que la autora se encontró inmersa desde su llegada a la pujante vida artística de la capital. Véase Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder y campo intelectual*. Argentina: Editorial Quadrata. pp. 87 y 88.

El trabajo de Nellie Campobello en la danza fue incansable, dedicó sus mejores años a este arte. Es interesante observar que mientras en su literatura se planteaba como una recia crítica frente al gobierno, en la danza fue una importante colaboradora en la creación de instituciones en este rubro. Me parece que esta participación lo fue con ciertas reticencias, las reflexiones de Campobello de años posteriores lo reflejan:

En el caso nuestro, el Gobierno de la Revolución nos necesitaba. Por supuesto, yo podría decir que también había necesitado a nuestros padres y demás parientes, que murieron en la lucha, y podría decir que necesitó nuestro patrimonio.<sup>81</sup> [Y] Cada línea de “Estadios” [incluido en *Tres poemas*, 1957] es un reproche hacia aquellos que utilizaron mi danza para su propio beneficio, y me olvidaron.<sup>82</sup>

Al tener presente lo imperioso de ganarse la vida para las hermanas Campobello —que en el caso de Nellie no estaría resuelto con la publicación de sus libros, pues como se verá más adelante su trabajo literario no le reportó ganancias económicas—, su serio interés porque se enseñara y practicara la danza como un arte, y no como una mera diversión, y el estado de pujante construcción de las instituciones culturales tras la revolución, es posible entender la labor que Nellie llevó a cabo al amparo de los gobiernos posrevolucionarios.

Así, si desde el inicio de su carrera Campobello fue una figura secundaria en el campo cultural de su tiempo, lo fue aún más después de su primera obra narrativa; con lo visto anteriormente se entiende que estructuralmente no podía ser de otra manera; esto, aunado a su trayectoria social (ser mujer, ser provinciana y no tener una educación formal, no pertenecer a ningún grupo), así como decisiones personales (ocuparse de temas tradicionalmente vedados a su género y que además resultaban contrarios al gobierno en turno) hicieron que ella, como escritora, no ocupara una posición prominente entre los literatos de su tiempo.

Tal vez sólo *Las manos de Mamá*, por tratarse de un tema más amable, el amor maternal, tuvo mayor aceptación, además de que tradicionalmente la temática de la maternidad se ha admitido como una preocupación exclusiva de las mujeres.

---

<sup>81</sup> Campobello, N. *Op. cit.* p. 358.

<sup>82</sup> Carballo, E. *Op. cit.* p. 384.

La primera edición de esta obra se conoció durante los primeros meses de 1938 y la segunda, en 1949.

Los *Apuntes sobre la vida de Francisco Villa* fueron publicados en 1940, y se les pueden considerar como la culminación de un proyecto de reivindicación de dicho revolucionario por parte de la autora, que inició incluso antes de *Cartucho* con un artículo en *Revista de Revistas* titulado “Perfiles de Villa” y se extendió con sus esporádicas colaboraciones en *El Universal Gráfico* hasta 1936 aproximadamente.

Es en esta obra donde se expresa con mayor nitidez la cercanía entre la autora y Martín Luis Guzmán, pues es sabido que la influencia fue mutua —principalmente con intercambio de información— al escribir ella sus *Apuntes* y él sus *Memorias de Pancho Villa* (1940). Dicha amistad se extendería a proyectos dancísticos conjuntos y muy probablemente él sería determinante para los cambios en la edición de 1940 de *Cartucho*. Fue aproximadamente hasta estos años que se concentró la actividad literaria de Campobello, pues posteriormente su obra sería solamente reeditada.

Ahora bien, si desde los años cuarenta no publicaba ningún título nuevo, para los sesenta habían dos proyectos que, aunque no llegaron a concretarse, muestran cuáles eran los intereses de la autora: en uno de ellos —que menciona en su entrevista con Carballo— hay una vuelta a lo autobiográfico (pues plantea recuperar sus vivencias en la capital), a la vez que un alejamiento de la temática norteña; mientras que en *Mis libros* menciona el título *Esbozo de mujeres mexicanas* como señal de que entre sus preocupaciones se encuentra la problemática de la condición femenina en el país. Sus planes no se alejaban de lo que ya había hecho, por el contrario, pretendía ahondar en sus inquietudes desde otra perspectiva.

Fue el año de 1960 con *Mis libros* —la edición de todas sus obras y que incluyó “Tres poemas”, su último trabajo publicado— cuando podemos fechar el final de su carrera literaria; posteriormente no volvería a publicar a pesar de que, como ella misma lo mencionara, en privado la escritura fuera una actividad cotidiana. En esta fecha fue también la entrevista que le realizó Carballo, así como la aparición de sus primeras dos obras narrativas en la antología de Castro Leal. Con estos hechos se cierra, al menos en el país y durante el siglo pasado, el interés por Nellie Campobello.

Por otra parte, en la danza Campobello se mantuvo siempre activa, bien como directora, bien como coreógrafa y profesora. ¿Cómo interpretar este alejamiento de



las letras, no así de la danza? Las palabras de Norbert Elias pueden ayudarnos: “la evolución de un artista es la evolución de una persona”.<sup>83</sup> El apremio de juventud por hacerse de un empleo, de darse a conocer como autora, al lograrse, poco a poco, disminuye y así, Campobello envejece con cierta complacencia con lo hecho. Tal vez ya había dicho y escrito todo lo que realmente le importaba, de aquí que, luego de hacerlo y al ver que no tuvo el éxito que deseaba, se haya concentrado en la danza donde era en mayor medida aplaudida.

Campobello murió el 9 de julio de 1986 en Progreso de Obregón, Hidalgo; sus últimos años fueron crueles, la última vez que fue vista fue en febrero de 1985, en el Juzgado Cuarto de lo penal de la Ciudad de México, “en ese juicio, Nellie era la presunta víctima de ser privada de su libertad, a manos de la pareja formada por Cristina Belmont y el marido de ésta, Claudio Fuentes”.<sup>84</sup> El estado físico y mental de Nellie era lamentable; sin embargo, la ayuda requerida no llegó, la pareja la mantuvo aislada y nadie más que ellos supo de su muerte, pues ellos seguían afirmando que estaba con vida.

No fue hasta finales de 1998, tras la investigación de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (CDHDF), que se supo de la muerte de Campobello, se confirmó así que su vejez la vivió en condiciones deplorables, bajo violencia psico-emocional, física e incluso sexual; sus pertenencias le fueron paulatinamente arrebatadas; por si esto fuera poco, sus escritos inéditos y algunas obras de sus amigos se encuentran irremediablemente perdidas.

Para Campobello “todo había comenzado a finales de los años setenta [,] había sufrido la muerte de su hermana Gloria, la de su protector y entrañable amigo el escritor Martín Luis Guzmán, y había sido despojada por el gobierno de Luis Echeverría de las instalaciones de la END [Escuela Nacional de Danza], que fueron derrumbadas para dar lugar a la actual embajada de Cuba”.<sup>85</sup> La serie de omisiones por parte de las autoridades fue también un factor decisivo para que la penosa situación de Nellie no se resolviera; incluso Claudio Fuentes y Enrique Fuentes de León —su abogado— no cumplieron su condena (por 27 años, dictada en 1999), pues fueron puestos en libertad a finales del 2001.

---

<sup>83</sup> Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. España: Ediciones Península. p. 134.

<sup>84</sup> García, C. (2000). *Nellie. El caso Campobello*. México: Ediciones Cal y Arena. p. 16.

<sup>85</sup> Manzanos, R. (12 de enero de 2002). “La historia de terror del secuestro y muerte de Nellie Campobello”. En *Proceso*. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/186879/la-historia-de-terror-del-secuestro-y-muerte-de-nellie-campobello>.

Resulta imposible evitar experimentar cierto enojo ante lo que pareciera haber sido el destino irremediable de la autora; es también difícil no buscar —y encontrar— coincidencias entre el doloroso desenlace de Campobello y sus contemporáneas ¿Es casualidad que el fin de mujeres como Nahui Ollin, Campobello y Antonieta Rivas Mercado sea igualmente trágico —era, pues, su destino—? o ¿son los indicios de un fenómeno con explicaciones sociológicas? La cuestión queda planteada.

## Capítulo II Obra

*Así, al hablar, descubro la situación  
por mi mismo propósito de cambiarla; la descubro  
a mí mismo y a los otros para cambiarla.  
Jean-Paul Sartre. ¿Qué es la literatura?*

En el presente apartado se realiza una “lectura interna”<sup>86</sup> de las obras literarias de Nellie Campobello, esto con el objetivo principal de resolver la problemática central de esta investigación: argumentar que la obra de Nellie Campobello es (y de qué manera) un ejercicio político. En general se esboza la transformación de su proyecto creador y en particular se hacen explícitos los elementos políticos de su literatura; los pasajes recuperados son los que permiten ilustrar dichos aspectos en mayor grado.

En el caso de *Cartucho*, y de toda la obra de Campobello, podemos decir que si bien compartió el interés en la temática de la revolución de 1910 con sus contemporáneos, el tratamiento literario que realizó a partir de sus vivencias durante el movimiento armado fue muy distinto. Estamos frente a un trabajo singular no sólo en cuanto a cuestiones “de forma”, sino —y en éstas pongo el acento— a dimensiones que se abren al considerar al “hecho literario en tanto hecho social”,<sup>87</sup> me refiero a lo que puede considerarse *político* en su obra.

Al respecto, es necesario replantear ciertos aspectos sobre la relación entre literatura y la sociedad, sobre todo el cómo afecta la primera a la segunda; para ello, recupero las palabras de Gisèle Sapiro:

Hay que salir del esquema simplificador de la representación y de la mayor o menor adecuación del mundo ficcional al real. No es que esta cuestión no sea en sí misma pertinente, sino que con ella se corre el riesgo de dejar de lado lo esencial, a saber: cómo la literatura participa de la “visión del mundo” en una época, e incluso del “conocimiento” [...]

Para comprender el rol de la literatura en el enmarcado de la percepción de la realidad, no alcanza entonces con atenerse a las representaciones que vehicula.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> En términos de Bourdieu, implica concentrarse específicamente en el texto, realizar un análisis sociológico de su contenido y así hacer explícito lo “oculto” en la obra; véase: Bourdieu, P. *Op. cit.* p. 19.

<sup>87</sup> Sapiro, G. *Op. cit.* p. 13.

<sup>88</sup> *Ibíd.* pp. 83 y 85.

Así, la reflexión se complejiza y podemos abordar la problemática sobre la manera en que la literatura de Campobello participó en la construcción de “la visión de su mundo”; éste es el punto inicial para el análisis que se desarrolla en las páginas siguientes, para ello es de suma importancia tener presente el entorno en el que Campobello se formó y produjo sus obras —lo cual se expuso a profundidad en el capítulo 1—:

En estos años se inició la reconstrucción del país (luego de las pérdidas humanas y materiales durante la lucha armada), fue también la inauguración de un proyecto político (que contenía determinadas ideas y valores guía) con un nuevo grupo al frente del gobierno, el cual comenzó la fundación de instituciones y que encontró en las producciones culturales el lugar idóneo para su legitimación; el campo cultural pasaba por una gran algidez, en la que las contadas mujeres que figuraban en él ocupaban un lugar secundario y subordinado a los hombres en cuanto a su producción intelectual-artística.

Frente a este proceso de construcción del discurso del nuevo proyecto político fue que Campobello realizó —mediante su literatura— un acto que en su tiempo significó el plantear una visión distinta de la realidad, basada en una reconstrucción contrapuesta de lo histórico, ambas cuestiones significaron el esbozo de valores que entraron en conflicto con los que se perfilaban como la guía de las divisiones que estructurarían el país.

Esto no es menor, la autora se asumió y posicionó como un agente frente a lo que sucedía a su realidad, en sus palabras:

De modo que yo tenía razón al no querer consultar, o pedir permiso, para escribir acerca de aquellos que siempre supe eran los verdaderos héroes de la Revolución, esta Revolución que se llevó a nuestros parientes y se nutrió con sus vidas y con nuestro patrimonio y con nuestra escuela [...] Esto es lo que no desean saber los que día a día nos oprimen y nos castigan, negando a nuestros padres y negándonos. Por eso yo tenía que escribir.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Campobello, Nellie. “Prólogo a mis libros”. En *Obra Reunida*. (2 ed.). México. Fondo de Cultura Económica. 2016. p. 343.

Es decir, escribir fue su respuesta ante el acontecer de su tiempo, contestación que por las condiciones estructurales sencillamente no era esperada y mucho menos deseada; sin embargo, Nellie Campobello lo hizo y desde su posición marginal respondió a aquellos que se auto-consagraron como héroes, objetó —entre otras cosas— lo que se planteó fue el movimiento armado, así como los supuestos beneficios que la revolución trajo a la población y, por si eso no fuera poco, el modelo de mujer durante y después la lucha.

Al respecto recordemos que:

La literatura contrapone lo que se queda en los márgenes del devenir histórico, dando voz y memoria a lo que ha sido rechazado, reprimido, destruido y borrado por la marcha del progreso [...] la literatura recuerda que ninguna restauración puede fingir la reconstrucción de una imagen armoniosa y unitaria de la realidad, que sería falsa [...] el sentido de la literatura es, hoy más que nunca, la liberación de los falsos ídolos.<sup>90</sup>

Lo hecho por Campobello coincide precisamente con dicha perspectiva, pero no olvidemos que su trabajo data de las primeras décadas del siglo XX; ella buscaba mostrar que lo que había visto, lo que sus vecinos, familia y amigos habían vivido y le habían contado era también valioso y que aquellos que pretendían esconder esa otra parte de la historia lo hacían con miras precisas: afianzarse como los dirigentes del país en construcción, pues reclamaban para sí toda “la gloria” con la que ellos mismos reconstruyeron el pasado.

La claridad de Campobello resulta excepcional, lo es también su valentía y capacidad para transformar algo tan personal como sus recuerdos privados y colectivos en buena literatura, es decir, en algo más que un simple alarido de desacuerdo frente a lo que no le parecía fuera verdadero. Su valentía reside en que no sólo individualmente se posicionó como contraria a aquellos que componían el nuevo gobierno, sino que siendo mujer su de por sí arriesgada decisión se agravó aún más, sobra decir que fue la configuración estructural de su sociedad en torno al “ser mujer” lo que implicó que el escribir sobre y de la forma en que lo hizo significara un desafío —tanto personal como para sus contemporáneos—.

---

<sup>90</sup> Magris, C. *Op. cit.* p. 28.

Como se vio en el capítulo anterior, el campo artístico —incluido el literario— de la época era un espacio reservado a los sujetos que se asumían y vivían de acuerdo a lo que socialmente se aceptaba como masculino, así, eran ellos los que se ocupaban de abordar la experiencia de las mujeres. Nellie Campobello relató por sí misma no sólo lo que ella vivió, sino el vivir azaroso de las mujeres que para el discurso oficial habían sido simples elementos accesorios en la lucha revolucionaria. Campobello se apropió también de la capacidad —que para ella era una obligación— de hablar sobre la “Historia”, sobre “La Revolución” que como ya se sabe era también una invención de contadísimos hombres; ejercer dicho derecho significó contravenir convenciones y reglas implícitas.

A continuación, el análisis de los textos de Campobello hace evidente la potencialidad política contenida en ellos.

## **Francisca Yo! Versos: Reafirmación en la hostilidad**

*Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior [...] Invitación al viaje; regreso a la tierra natal [...] Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo [...] Confesión.*  
Octavio Paz. *El arco y la lira*.

La carrera literaria de Campobello inició en 1929, cuando en la capital del país se publicaron 54 poemas bajo el título de *Francisca Yo! Versos*. En gran medida gracias al apoyo de Gerardo Murillo (Dr. Atl), quien también realizaría el prólogo y la portada de esa primera y marginal edición. Se compone de tres partes: los primeros poemas impregnados por sus recuerdos de niñez, luego “Yo en faceta 1928-1929” y por último “El-yo-amor Abril de 1929”.

En conjunto, este poemario es autobiográfico, es, a la vez, una rememoración de infancia y el primer intento de Campobello por construirse como escritora. Cabe resaltar que Nellie utiliza su nombre real en el título del poemario: Francisca. Se trata de una reafirmación personal, pero ante sus contemporáneos su nombre sería considerado como un seudónimo.

Aunque con variaciones en temas y en la construcción de los poemas hay ciertas constantes: referentes al origen rural de la autora, a su situación de “recién” llegada a la élite capitalina y sobre todo a su condición de mujer.

En la primera parte, los poemas son constantemente autorreferenciales, expresan lo que fue su vida en el campo —cuando era una pequeña vivía en el norte del país con numerosos hermanos y tenía como sostén únicamente a su madre—, así la naturaleza está presente, imponente, fuerte y dadora de alegrías; el ambiente que prima en sus poemas es, pues, lúdico:

Quiero jugar  
muchachos [...]  
Destrozar  
todas las flores  
quebrar las macetas  
Espantar las  
gallinas

para que canten  
con nosotros [...]  
Mira luna  
esto se llama jugar.<sup>91</sup>

Así, a la vez que ilustra el paisaje norteño, lo ensalza frente a lo que en los últimos años ha vivido en la Ciudad de México, en “A mi montaña” se encuentra:

Sonrisas llevo  
a los pies  
de la montaña  
de donde vengo.<sup>92</sup>

Campobello se enorgullece de su lugar de origen y de su herencia, y lo demuestra desde el inicio de su carrera —y lo haría constantemente haciendo referencia a su “sangre comanche”—.

En “Yo” realiza una contraposición entre lo que “ellos” —léase sus próximos— piensan sobre ella y cómo se ve a sí misma:

Dicen que soy  
brusca

Que no sé  
lo que digo

Porque vine  
de allá

Ellos dicen  
que de la montaña  
obscura [...]

Brusca

---

<sup>91</sup> Campobello, N. (2016). “Francisca Yo! Versos”. En *Obra Reunida*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica. pp. 47 y 48.

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. 42.



porque miro  
de frente

Brusca  
porque soy  
fuerte

Más yo sé que  
vine de una  
Claridad.<sup>93</sup>

En este y otros cuantos poemas, Campobello antepone lo que piensa de sí frente a un medio hostil: “ellos” se asustan y censuran su carácter —su risa, sus ademanes y fuerza—; las referencias a lo que sus contemporáneos dicen sobre ella son negativas, pues lo que ella nombra como “su alma” no coincide con lo que se espera de una joven de su clase.

Las propiedades de la naturaleza, particularmente de las montañas que daban forma a su paisaje —primero en Villa Ocampo, Durango y luego en Hidalgo del Parral, Chihuahua—, pasan a ella, a su cuerpo, lo que la hace una mujer capaz y osada, así lo dice en “Fuerza Montañas Grandeza”:

Que venga  
el desbordamiento  
de fuerza  
y de grandeza  
manos rojas para  
derribar cerros  
manos que no se  
sorprendan de tener  
cerebro.<sup>94</sup>

Es constante la reflexión sobre sí misma como mujer, al punto de no parecer exagerado el considerar que estos poemas representan la construcción de sí misma

---

<sup>93</sup> *Ibíd.* pp. 59 y 60.

<sup>94</sup> *Ibíd.* p. 44.

como proyecto; es decir, en ésta, su primer obra, Campobello construye a la mujer que será en adelante: fuerte e inteligente, con capacidad corporal y una gran agudeza para llevar a cabo sus aspiraciones.

Otro aspecto importante de su edificación como mujer en un medio nuevo es el entusiasmo que busca conservar sin importar qué,

Ellos se admiran  
de mi alegría  
nadie me quiere  
pero estoy contenta [...]

Sorpréndanse  
no me verán triste  
mi vida  
es una  
larga sonrisa  
que llegará  
hasta el cementerio  
hecha hilo  
de silencio.<sup>95</sup>

Las constantes apariciones del sentimiento de alegría hacen pensar que es un deseo intenso de Campobello, algo así como una decisión personal: no estar triste, mantenerse jovial.

El poema “Tenacidad” que se encuentra en “Yo en faceta”, la segunda parte del poemario, puede considerarse como una de las más importantes características de Campobello al desenvolverse en el campo cultural de la época, para iniciar su carrera como bailarina<sup>96</sup> y escritora.

Yo les pedí  
un poquito  
de tiempo

---

<sup>95</sup> *Ibíd.* p. 60.

<sup>96</sup> Nellie y Gloria Campobello (su hermana menor) iniciaron su carrera dancística en los últimos años de la década de 1920; a la postre la primera llegaría a ser una reconocida coreógrafa y Gloria una importante bailarina del naciente ballet nacional.

para enseñarles  
mi alma

Más no me hicieron caso  
se fueron  
yo fui siguiéndolos [...]

Un día cantó mi  
alma  
todos volvieron  
la cara  
y dijeron que era  
pobre  
la alegría de mi  
alma

No la quisieron

Más yo fui  
siguiéndolos  
siguiéndolos...<sup>97</sup>

Como conclusión de sí como un proyecto, “Negación” es especialmente iluminador:

Soy la que pasa  
y no vuelve  
Soy la que pude  
ser  
Soy la flor que  
en la solapa se  
prende  
La flor que pudo  
ser mujer  
A la que nadie  
amó sin su perfume

---

<sup>97</sup> *Ibíd.* p. 68.

Soy la negación  
de mi ser  
Soy la amargada  
que sucumbe  
Soy la que pude  
ser  
Sin ser mujer.<sup>98</sup>

Así, es posible pensar en ella como lo contrario de lo que afirma ser: no es la frágil flor que depende de su belleza para gustar ni es de su interés restringirse a eso, no es un ornamento. Pareciera que en este poema Campobello muestra que está conforme con quien es, pues no es la que pudo haber sido, sino que es esa potencialidad, es quien decidió ser.

A pesar de repetir que su vida es “una mañana de sol”,<sup>99</sup> en el sentido de que tiene todo lo que quiere —pues pertenecía a la élite económica de las familias estadounidenses en la capital—, en el último poema —“Cansancio”— fechado en abril de 1929 encontramos:

haz que reviva  
y seré para ti [...]  
no me dejes  
morir  
en esta humorada  
de olvido  
donde estoy  
viviendo de nada  
donde no vivo.<sup>100</sup>

¿A qué se debía este, más que cansancio, fastidio? ella lo dice en *Prólogo a mis libros*, publicado en 1960:

---

<sup>98</sup> *Ibíd.* p. 90.

<sup>99</sup> *Ibíd.* p. 52.

<sup>100</sup> *Ibíd.* p. 93.

¡Qué amable era la vida conmigo! [...] aunque, a cada paso [...] no dejaba yo de sentir que en alguna parte me estaba esperando el rincón donde me detendría para decir y hacer lo que sólo yo habría de realizar, no obstante que rechazara esta idea y procurara a toda costa esconderme en ese círculo mío que me acogía como a una niña afortunada.<sup>101</sup>

Su entorno más inmediato era evidentemente, agradable para ella; sin embargo, Campobello no estaba del todo cómoda, ésta es una posible razón por la cual en ese mismo año ella y Gloria salieron del país —además de que buscaban presentarse en Sevilla, España, aunque dicha presentación no pudo concretarse— y permanecieron en La Habana, Cuba, donde cosecharon moderados logros dancísticos, pues se dieron a conocer en el medio de la isla. Parece ser que fue ahí donde Campobello encontró la oportunidad de concretar la escritura de *Cartucho*, alentada por los favorables comentarios de sus allegados.

*Francisca Yo!* fue la afirmación de esa joven Campobello, de su propia subjetividad construida con miras a su *proyecto creador* que ya comenzaba a tomar forma, pues si bien ella gozaba de cierto reconocimiento como bailarina, éste se limitaba a su círculo social, y no fue sino con la publicación de estos poemas que se mostró como una mujer con capacidad de escribir, así: “las pocas personas que lo supieron, ya no vieron en mí a la jovencita de silueta impecable de estudiante de ballet; muy seguramente, y en voz baja, se dijeron: ‘Pretende escribir, quiere ser literata’”.<sup>102</sup> Estos poemas fueron el primer paso hacia obras con tintes sociopolíticos que se abordarán a continuación.

Estos poemas —sobre todo la primera parte— tratan sobre lo cotidiano de la infancia de la autora, que sabemos fue durante la lucha revolucionaria en el norte del país, pero en ellos no hay ninguna mención, directa o indirecta a dicho enfrentamiento. ¿Por qué se limita a mostrar sólo el aspecto lúdico de lo que vivió? Recordemos la situación en la que se encontraba: era una escritora debutante en un momento clave en el campo cultural del país, en aquellos años estaba ya en gran medida consolidado el nacionalismo revolucionario; a todas luces resultaba sumamente aventurado expresar su desacuerdo en su iniciación como literata.

---

<sup>101</sup> Campobello, N. *Op. cit.* p. 344.

<sup>102</sup> *Ibíd.* p. 345.

Dichos versos son “una carta de presentación” de ahí que Campobello se muestre como una mujer con ciertas particularidades que, ella sabe, la hacen distinta de sus pares de condición acomodada. Es una mujer provinciana, con una niñez y juventud que transcurrió cercana a lo que muchos apenas imaginan fue la realidad de los años revolucionarios, de carácter que va más allá de la femineidad típica de la época y que además tenía recios anhelos artísticos. Luego de su publicación, y a pesar de ser una coyuntura personal para Campobello, en su entorno no hubo mayores resonancias de la obra.

Si bien en *Francisca Yo!*, la autora plasma sólo los aspectos amables de su vida en los años revolucionarios, en su siguiente obra, *Cartucho*, realiza un trabajo distinto; se trata de un paso de lo subjetivo a algo más amplio, en palabras de Leonor Arfuch: “la inmersión en la propia subjetividad [...] adquiere otras connotaciones cuando se articula al horizonte problemático de lo colectivo”.<sup>103</sup> De aquí que encontremos en *Cartucho* lo que en esta tesis se plantea es una dimensión de lo *político*.

---

<sup>103</sup> Arfuch, L. *Op. cit.* pp. 13 y 14.

## **Cartucho cuentos verdaderos; no leyendas fabricadas**

*El compromiso con nuestra realidad no desemboca en la nada,  
no puede desembocar tampoco en una propuesta literaria de lo grotesco y lo irreal [...] Nuestro compromiso como escritores [se finca] en la comprensión más abarcante de nuestra historia.  
Carlos Montemayor. El oficio literario.*

*Cartucho* es la obra más conocida de Campobello. Fue publicado en 1931, para ese año ya eran conocidos *Los de abajo*, *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*, las narraciones de la autora aparecieron cuando primaba la preocupación de tratar desde la literatura —y en general desde diversas disciplinas culturales bajo la influencia, en gran medida, del grupo en el gobierno— el tema de la revolución de 1910; así, lo hecho por Campobello formó parte de los primeros ejercicios literarios que abordaron lo que ya en esa época era la fuente de legitimación del gobierno posrevolucionario; sin embargo, lo hecho por la autora estuvo lejos de secundar a la nueva facción gobernante.

Al recordar el planteamiento de Sapiro (recuperado al inicio del capítulo), es posible posicionar a *Cartucho* no sólo como un conjunto de narraciones que disputaron ciertas representaciones que se estaban erigiendo —como el caso de las mujeres y su participación en la lucha armada—, sino ir más allá: colocarlo como una obra literaria que proponía una visión del mundo de su tiempo y que planteaba una percepción particular de la realidad, lo que en su contexto significó disputar ciertas ideas guía del proyecto político posrevolucionario.<sup>104</sup>

Es con base en esto que se analiza la obra que sin duda fue el paso decisivo de Campobello hacia la construcción de su carrera literaria y por la que ahora, a la distancia, se le considera como la primera mujer escritora del siglo pasado en nuestro país.<sup>105</sup> A continuación se revisa *Cartucho*, los pasajes retomados permiten reconocer los valores que entraron en conflicto con los imperantes de la época.

El título completo del segundo trabajo de la autora es: *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Se trata precisamente de micro relatos<sup>106</sup> que en su

---

<sup>104</sup> Lo cual, como ya se vio, para Rancière se trata de un acto de invención política. Véase Rancière, J. *Op. cit.* p. 80.

<sup>105</sup> Véase Espinasa. J. *Op. cit.*

<sup>106</sup> Como advertencia retomo las palabras de Jorge Aguilar Mora: “es difícil atribuirle un género a las obras, a todas las obras de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad; sin

mayoría son biografías cortas en extensión pero densas en contenido, sobre hombres y mujeres concretos que vivieron, participaron y sobre todo murieron durante la lucha revolucionaria —nótese que en ningún momento la autora hace referencia al concepto que en su tiempo estaba en construcción: “La Revolución”—, específicamente en el estado de Chihuahua.

Cada uno de estos relatos son cartuchos: contundentes, veloces, ágiles... son pues, rápidos “así como las cosas desagradables que no deben saberse”,<sup>107</sup> dice Campobello respecto a la manera en que eran asesinados los jóvenes revolucionarios y que resulta también adecuado para estos 56 “versos sin ritmo”, como ella los nombra en “Los dos Pablos”.

El periodo específico en el que los hechos narrados tuvieron lugar fue de 1916 a 1920, años sumamente caóticos en el norte, al respecto Jorge Aguilar Mora menciona:

Enmarcados [dichos relatos] casi todos por esa etapa trágica y desconcertante en que el villismo, entre fulgores de heroísmo y de integridad inauditos, comenzaba a descomponerse; por esa etapa que se inició con las derrotas definitivas de la División del Norte (abril-julio de 1915) y que se prolongó con los años del regreso de Villa a la guerra de guerrillas (fines de 1915-principios de 1920).<sup>108</sup>

El mismo Aguilar Mora menciona que a dicho periodo se le conoce como el tiempo más opaco de la región, y del cual pocos historiadores se han ocupado, resulta evidente el esfuerzo de la autora por iluminar momentos que resultaban sumamente complejos del movimiento revolucionario.

La dedicatoria resulta esclarecedora en términos de las reivindicaciones que el conjunto de narraciones tiene como objetivo: “A Mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive

---

pretender borrar las fronteras entre lo ficticio y lo histórico.” Por tanto, aquí se pasa de largo ante esa discusión baladí, y se aborda su obra desde aspectos precisos que ya se verán más adelante. Véase Aguilar Mora, J. (2000). “El silencio de Nellie Campobello”. En Campobello, N. *Cartucho*. México: ERA. p. 33.

<sup>107</sup> Campobello, N. (2016). “*Cartucho*. Relatos de la lucha en el norte de México”. En *Obra Reunida*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica. p. 111.

<sup>108</sup> Aguilar Mora. *Op. cit.* p. 16.



adormecida de dolor oyéndolas”.<sup>109</sup> Dicha sentencia es significativa si la situamos en el entorno político-cultural de Campobello.

Así, la autora hace manifiesto su convencimiento de que la Historia (por lo menos la referente al movimiento armado) ha sido fabricada con leyendas, en el sentido de que si bien tiene elementos reales, lo que prima son invenciones; esto abre un espacio importantísimo, donde Campobello se posiciona como escritora, a saber: en esta Historia fabricada hay lugar para las mentiras —que causan dolor a los mexicanos— frente a las cuales ella al recuperar “los cuentos”, en el sentido de que le fueron contados por Mamá, muestra otra perspectiva que pretende acercarse a lo que sucedió.

Incluso antes de iniciar los relatos, la posición que asume la autora ante su tiempo se hace evidente; dicha colocación en términos más amplios se trata de “la elección de un comportamiento humano en la afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro”.<sup>110</sup> Campobello sabía que la mayor parte del pensamiento en boga en su tiempo tenía como guía la legitimación del nuevo gobierno y, ante ello, decidió recuperar aspectos olvidados por esa Historia oficial para mostrar la amplitud de ésta, que se decía única y verdadera, y así resarcir la historia de los otros, que era también la suya.

La autora sostiene en ésta y en sus subsiguientes obras narrativas cierta pretensión de verdad —y que en la presente investigación se aborda no tanto como una certeza indiscutible, sino como una valiosa “otra visión”— frente al discurso gubernamental (que se expresaba dentro y fuera de la literatura); Campobello basa su veracidad en constantes referencias a lugares, fechas y personajes concretos en prácticamente todos sus relatos; así, en el trabajo de la autora se encuentran dos rasgos que parecerían contradictorios: un riguroso conocimiento y manejo de información histórica y una gran capacidad imaginativa para dar forma detallada de una realidad que, si bien fue la suya, ya en su adultez eran un recuerdo un tanto difuminado.

Estamos pues, ante una escritora honesta que, como se lee en “La muerte de Felipe Ángeles”, no dudaba en hacer explícita su vacilación, así al reconstruir el

---

<sup>109</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 97.

<sup>110</sup> Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI. p. 20.

Consejo de Guerra al que Ángeles fue sometido, ella declara: “Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí” y más adelante con cierta gracia reconoce que

hablaron bastante, no recuerdo qué, lo que sí tengo presente fue cuando Ángeles les dijo que estaban reunidos sin ser un Consejo de Guerra. Yo e, yo i, yo o, y habló de New York, de México, de Francia, del mundo. Como hablaba de artillería y cañones, yo creí que el nombre de sus cañones era New York, etcétera... el cordón de hombres oía, oía, oía...<sup>111</sup>

Campobello es una escritora que con la voz narrativa que construye no busca parecer omnisciente e infalible —¿qué autor(a) lo es?—; lejos están las pretensiones de que su literatura fuera un reflejo preciso de la realidad (ampliamente compartidas en los círculos intelectuales y artísticos de la época).

Ahora bien, es importante recordar que se trata de una obra literaria, no es un manifiesto o pronunciamiento militante, al respecto Campobello recuerda: “busqué la forma de poder decir, pero para hacerla necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez”.<sup>112</sup> Es ésta la particularidad “de forma” más importante de *Cartucho*, lo que lo hace un texto tan diferente a los de su tiempo: la narradora es una mujer y, aún más, es una pequeña quien cuenta lo que veía desde el número 21 de la calle Segunda del Rayo, en Hidalgo del Parral (Chihuahua).

Esta voz se vale de los recuerdos propios, a veces de lo que Mamá contaba o cantaba, otras de lo que familiares o amistades le platicaban a Mamá —y de lo que Nellie no perdía detalle— y a ratos se confunde con una voz colectiva, de la gente que lloraba por la suerte de sus conocidos y amados; así, en los relatos en que Campobello no fue un testigo directo, está señalado de quién o quiénes son las voces que ella retoma.

La cuestión de la voz es relevante también en términos sociales, pues como se sabe el discurso posrevolucionario fue hecho por hombres (ya en el capítulo pasado vimos que las voces femeninas eran —si bien críticas— poco frecuentes), las mujeres en el campo cultural ocupaban un lugar marginal, de ahí la importancia de

---

<sup>111</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 128.

<sup>112</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 343.

que Campobello escribiera sobre estos temas que se creían competencia exclusiva masculina y no sólo eso, sino que la narradora fuera un pequeña, una voz que no figuraba como capaz o siquiera imaginable de tomar la palabra y relatar, desde su perspectiva, lo que vio.

Sobre las características de su narrativa, la autora dice: “Los datos históricos que tenía que escribir debían ser narrados con toda atención y cuidado, sin caer en la bisutería tipo miscelánea, ni en la truculencia, ni en el sentimental plañir del que implora piedad. Tipos mexicanos de esta categoría no se pueden plantar en el melodrama, ni exponer en actitudes vulgares de folletín”.<sup>113</sup> El resultado de plantearse estas exigencias fue un texto que condensa aspectos en apariencia incompatibles: ternura y crueldad, una visión que hace de la violencia algo inocente y hasta bello.

Las descripciones de lo que era común en esos días dan lugar a imágenes que tensan ambos extremos, la muerte y lo enternecedora que puede llegar a ser: “la sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitas rojas que ya no se volverían hilos calientes de sangre”.<sup>114</sup> Dice Campobello a propósito de uno de sus tantos amigos soldados que murieron, Zequiél.

Lo cruento de los combates es retratado así:

Al volver a la iglesia, todos entraron corriendo, Julio fue el último. Apenas pudo llegar; ya iba herido. Se recargó en la puerta por dentro. Cuando lo buscaron, el milagro se había hecho. Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era otra vez un niño.

Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las de su vestido. La estrella lo abrasó.<sup>115</sup>

El lector no puede más que disfrutar la dureza y ternura de la imagen; la visión de este aspecto ineludible del combate va más allá de lamentaciones lacrimosas: sí, hubo crueldad, hubo muertos al por mayor, pero la manera en que la autora lo expresa hace pensar más en que la belleza está incluso en la ferocidad de la

---

<sup>113</sup> *Ibíd.* p. 347.

<sup>114</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 109.

<sup>115</sup> *Ibíd.* p. 148.

guerra, y no tanto en que estamos frente a una de las características irremediables de nuestro “pueblo”.

Los Hombres del Norte —título de la primera de las tres partes del texto— son cartuchos: matan, pero al hacerlo, igualmente caen; estos relatos son también precisos, se trata de la historia de hombres específicos que, ya sea por su nombre o apodo, son retomados —desde los Generales hasta los que sólo lograron pelear una batalla— no con pretensiones épicas, sino para dar cuenta de que existieron, del porqué se “tiraban a la vida” lanzando balazos y, claro, del porqué murieron.

“El Kiril”, “El Peet”, Tomás Urbina, “Babis”, Pablo y Martín López, José Rodríguez, José Borrego, Rafael Galán, “El Taralatas” y Ernesto Curiel son algunos de los hombres de Campobello, en su mayoría villistas, cada uno con una biografía distinta, pero para ella tenían en común el que habían sido olvidados —no por su gente en el Norte, sino por los hacedores de Historia— o que se les considerara junto a Villa poco más que bandoleros y/o asesinos.

Ante esto, la autora se ocupa de ellos, con todo y sus amores —y las lágrimas a causa de estos—, sus borracheras, su hambre y su desaliño, y sí, también con su miedo a morir: “Braulio [...] era un muchacho miedoso [...] En la toma de Jiménez, en los primeros prisioneros que agarraron, le tocó a Babis. Quemaron con petróleo a los prisioneros, estaba de moda. Así fue como en el primer combate Babis murió”.<sup>116</sup> Cada relato se trata de una reivindicación de aquellos que, si bien no alcanzaron a ser “héroes”, fueron personas que ante la grandilocuencia construida en torno a “La Revolución” parecían insignificantes, pero que —sobra decirlo— no lo fueron.

Cualquier movimiento social y en específico el movimiento armado de 1910 no fue hecho sólo por jefes, dicha impresión simplifica y traiciona no sólo su complejidad, sino a hombres y mujeres concretos. La autora plantea una percepción que problematiza la visión de la lucha y la realidad de los años posteriores: no fue hecha por unos cuantos que reclaman para sí los beneficios de ésta, sino por incontables soldados ya periclitados.

Sobre Urbina, Campobello escribe: “Caballerango antes de la revolución, tenía pistola, lazo y caballo. La sierra, el sotol, la acordada hicieron de él un hombre como era [...] Su panorama fue el mismo de todos. Hombres del campo, temidos de frente

---

<sup>116</sup> *Ibíd.* p. 115.

y muertos por la espalda [...] Llegó a general porque sabía tratar hombres y tratar bestias. Llegó a general porque sabía de balazos y sabía pensar con el corazón”.<sup>117</sup> Aquí se trata de uno de los hombres más importantes de Villa y sí, bebía, era hábil con los menesteres del campo y —este es un aspecto importante que Campobello resalta en éste y varios otros hombres revolucionarios— tenía y hacía caso a sus sentimientos; en otros casos se mencionan los sollozos de los ancianos por la muerte de sus hijos o también el dolor emocional de los propios partícipes al presenciar traiciones.

Muy lejos está el retrato de “virilidad” que se mencionó en el capítulo pasado como elemento constitutivo de todo revolucionario, en *Cartucho* los hombres comparten el desasosiego y pesar con las mujeres, sus madres y compañeras; son arrojados, pero no se ufanan ante la muerte. No hay rastro de vanagloria que exagera ciertos temperamentos para inventar a un hombre que encuentra en sí mismo las razones para someter a otros y otras.

La autora muestra también la multiplicidad de la muerte, pues no siempre era en combate, a veces era por ciertas cosas que se decían y resultaban desagradables a los que estaban cerca. En un tren en Santa Rosalía de Camargo un hombre decía: “Máquinas, la tierra, arados, nada más que maquinarias y más maquinarias [...] El Gobierno no sabe, el Gobierno no ve’ [...] el asiento de adelante quedó vacío; el hombre de la mano en la ventanilla estaba ahorcado enfrente del tren, a diez metros de distancia; ya se le había caído el cigarro de macuchi, el colgado parecía buscarlo con la lengua”.<sup>118</sup> Así de endeble era la vida.

Otro de los elementos significativos en *Cartucho*, y sobre el que Campobello reflexiona, es Villa: “Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila”.<sup>119</sup> De aquí que en esta obra, el General sea una figura importante, que no la única digna de retomarse.

Es en la última parte “En el fuego” donde están las narraciones específicas sobre Villa,<sup>120</sup> en algunas anteriores hay referencias a él, pero en estas últimas,

---

<sup>117</sup> *Ibíd.* pp. 131 y 132.

<sup>118</sup> *Ibíd.* p. 122.

<sup>119</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 344.

<sup>120</sup> Es importante mencionar que en la primera edición apareció un relato titulado “Villa” (y que fue eliminado en las ediciones posteriores, incluida la que se trabaja en esta investigación), en el cual él platicaba directamente con Mamá, quien le dio palabras de ánimo antes de que éste partiera a Chihuahua. Para conocer el relato completo véase Aguilar Mora. J. *Op. cit.* p. 42.

aunque brevemente, la autora expone aspectos que configuran una imagen particular del revolucionario, siempre desde lo que otros platicaban de él.

En general a Campobello le preocupaba que Villa fuera reducido a un delincuente cualquiera, que en el discurso oficial fuera sólo un forajido, por tanto, el rasgo principal que la autora muestra de él es su habilidad militar como revolucionario, para ella la calidad de Villa como general era inigualable, sabía dirigir y batirse en batalla, no en vano fue el jefe principal de la lucha en el Norte:

Villa, al oír lo que le dijo Severo, instantáneamente le pegó un grito a sus hombres [...] Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado, sin probar bocado [...]

“Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería.” Así dijo Severo.<sup>121</sup>

Como líder, son también constantes las alusiones a Villa como “un padre”, que se preocupaba por sus hombres, que los guiaba y era también un ejemplo para ellos. Aunque a ratos es manifiesta la admiración de Campobello a Villa, no resulta una perspectiva con miras abiertamente épicas; la férrea decisión de no participar en la fabricación de leyendas resulta un punto medular para la autora, y es palpable en este y en sus otros textos narrativos.

Así el General es un hombre que no puede evitar sentir pesar por el ser temido:

Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos [...] Villa contestó: Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse, no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea [...] Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos.<sup>122</sup>

En esta breve descripción, se retrata a un Villa que hacía distinciones entre quienes eran sus adversarios en la lucha y quienes tenían su respeto; en otra narración la

---

<sup>121</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 150.

<sup>122</sup> *Ibíd.* p. 151.

autora lo muestra también como un hombre benevolente con los de clase acomodada. En todo el texto, personas del pueblo se muestran solícitas a prestar cualquier ayuda a Villa y a sus hombres y, por el contrario, reacios con los carrancistas.

Campobello buscaba con *Cartucho* realizar un ejercicio de reivindicación de Villa como personaje histórico, el cual culmina con *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, publicado en 1940. Fueron justamente en estos años cuando la empresa de desprestigio contra él, emprendida desde el gobierno de Obregón, se acentuó. Vemos así que, si bien para Campobello se trataba de una cuestión personal mostrar al Villa que ella admiraba, en su contexto fue una postura contraria a la que se defendía desde el gobierno, pues complejizaba la figura de a quien simplemente se le tachaba como malvado.

Otro personaje central en la obra de la autora es su madre, Rafaela Luna, que ella nombra sin más “Mamá”, que en este texto es el ejemplo perfecto de participación femenina en la lucha; ella aparece siempre activa y coopera de diversas maneras con los soldados que así lo necesitan. En *Cartucho*, en general, las mujeres y su labor desbordan por mucho el papel secundario de la soldadera —o “Adelita” como el discurso oficial dio en llamarlas— en el que se enmarcó su participación durante los años inmediatos al fin de la revolución.

Mamá aparece como un testigo privilegiado de los hechos que se relatan, ella tenía contacto con los militares villistas de alto rango —e incluso en ocasiones podría pensarse que con el propio Villa— y era también influyente entre ellos, de ahí que pudiera interceder por su hijo, “El siete”, cuando lo aprehendieron; ella, como muchas otras mujeres, hacía composturas a la ropa de los soldados más pobres, los alimentaba y era también una amiga.

En “Los heridos de Pancho Villa” se lee que, en Peña Pobre, Villa había hecho la casa de Emilio Arroyo un hospital y

tenía muchos heridos, nadie quería curarlos. Mamá habló con las monjitas del Hospital de Jesús y consiguió ir a curar a los más graves; así fueron llegando señoras y señoritas [...] Llegaron los carrancistas como al medio día [,] ellos querían saber por qué los había llevado al hospital [a los villistas heridos]. Mamá contestó lo de siempre: “Ellos eran heridos, estaban graves y necesitaban cuidados”. Contestó

que no conocía a nadie, ni al general -sabían que ella estaba mintiendo y la dejaron-

.<sup>123</sup>

Eran las mujeres del pueblo quienes se encargaban de cuidar la salud de los soldados y también de mantenerlos con vida, aunque eso representara peligros para ellas; es evidente que no se trataba de meras labores de apoyo por parte de las mujeres, pues ¿en dónde está lo supeditado en salvar la vida de los soldados? El plantear esta problemática, significa también cuestionar la supuesta supeditación que invariablemente las mujeres toman frente a los hombres.

En “Las mujeres del norte”, el penúltimo relato de todo *Cartucho*, son ellas mismas las que se rememoran al lado de los soldados —que recuerdan con atributos físicos y de batalla— siendo sus “madrecitas”, como ellos las llamaban en evidente gesto de respeto y agradecimiento.

Allá, en aquellas tierras “donde la vida se quedó detenida en las imágenes de la Revolución”,<sup>124</sup> son ellas quienes quedaron como “testigos de las tragedias”, quienes se siguen apiadando por los hombres ya muertos... “¡Pero ellos volverán en abril o en mayo!”, dicen todavía las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte”.<sup>125</sup> Campobello encuentra en estas mujeres la memoria que se levanta como algo imposible de ignorar; se trata de mujeres que participaron al lado de incontables cartuchos.

Las imbricaciones del vivir que van más allá de “lo bueno o malo” también están presentes, la autora habla de la dinámica de la vida durante la lucha, así mujeres que eran pretendidas por algún soldado se vuelven “de la calle” luego de que estos mueren; el trabajo sexual lo realizan mujeres con rasgos específicos, tienen “los cabellos rojos” y son amigas de Mamá.

Las motivaciones de muchos combatientes no eran —ni de lejos— convertirse en los héroes que “la patria esperaba”, no había aspiraciones de grandeza, sino la búsqueda de otra vida donde no pesaran las opiniones morales sobre a quién es lícito querer y a quién no. Bartolo de Santiago es el ejemplo perfecto de esto, en esta estampa es indudable que nos encontramos ante una relación incestuosa; él y

---

<sup>123</sup> *Ibíd.* pp. 140, 141 y 142.

<sup>124</sup> Campobello. *Op. cit.* p. 164.

<sup>125</sup> *Ibíd.* pp. 164 y 165.



su hermana, Marina, no son juzgados por la autora, su historia es contada al margen de la moral imperante en su tiempo.

La diversidad de razones por las que se peleaba es también patente en las causas que se defendían:

El pelotón sabía que era un reo peligroso [...] Un fusilamiento raro.

Maclovio Herrera, con su Estado Mayor, después de discutir mucho, dijo al pueblo que Epifanio tenía que morir porque era un traidor [;] el reo [...] dijo que él moría por una causa que no era la revolución, que él era amigo del obrero. Algo dijo en palabras raras que nadie recuerda [...]

Dijo que él era amigo del obrero.<sup>126</sup>

Con el relato del fusilamiento de Epifanio se aprecia que en aquel tiempo las luchas eran diversas, no se peleaba por la idea de “La Revolución” que se inventaría años más tarde. Basta recordar la fuerza que tenía el movimiento obrero en el país hasta mediados de la década de los años veinte aproximadamente, para entender que la revolución no se trató de un fenómeno uniforme (además de los ejércitos zapatistas o constitucionalistas, estaban otras fuerzas, entre ellas la obrera y la católica de carácter laico),<sup>127</sup> sino de la confrontación de diversos intereses.

No sobra recordar que una vez consolidado el gobierno de la facción vencedora se pretendió dar la impresión de que el movimiento había tenido un sentido unitario, así mismo, se planteó una interpretación maniquea del pasado.

En el relato “Nacha Ceniceros” hay una franca crítica —que fue incorporada en la edición de 1960— tanto a la manera en que operaba el discurso oficial, como de la típica imagen de “La Adelita”; Campobello muestra que hubo mujeres en puestos de mando y tras contar la versión que había sido popular sobre su fusilamiento por haber disparado sin querer al coronel Gallardo (del cual estaba enamorada), la autora declara que eso no era verdadero e inicia su crítica. A continuación la retomo en extenso, pues lo vale.

---

<sup>126</sup> *Ibíd.* pp. 108 y 109.

<sup>127</sup> Dichas fuerzas son retomadas por Womack John Jr., quien realiza un análisis del movimiento revolucionario en términos de su impacto en el proceso de consolidación del capitalismo en el país. Véase Womack Jr., J. (2016). “La Revolución mexicana: qué hizo, qué hizo posible y qué no hizo”. En *La Gaceta*. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: [http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/libros\\_electronicos/Gacetas/nov\\_2016/index.html](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/libros_electronicos/Gacetas/nov_2016/index.html)

Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas [...] La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría [...]

[Ella] podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil [...] Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos [...]

La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores [,] los creadores de la leyenda negra irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados.

Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: ¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!<sup>128</sup>

Ésta es la única denuncia abierta en todo el texto contra los carrancistas y las sucesivas facciones “ganadoras” de la revolución; si bien parecen alaridos incontenibles por parte de Campobello, son también planteamientos en los que con plena conciencia se posiciona como una voz que desteje partes de lo inventado, lo que es al final su objetivo con cada estampa de *Cartucho*.

Hasta aquí los pasajes específicos que permiten realizar una lectura sociológico-política de lo escrito por Campobello, que no es más que la búsqueda de revelar “la verdad que el texto enuncia, aunque de tal modo que no la dice”, siendo así posible “la emergencia de lo real más profundo, más oculto”,<sup>129</sup> que en este caso es la dimensión política de su literatura.

En este punto, es ya manifiesto la narrativa de la autora recupera aspectos, imágenes, personajes, voces e historias del movimiento armado de 1910, las cuales fueron excluidas del naciente proyecto institucional; al hacer esto, Campobello se compromete como escritora con la historia de los otros y al hacerlo merma las pretensiones de univocidad del discurso político dominante.

---

<sup>128</sup> Campobello. *Ibíd.* p 110.

<sup>129</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.* p. 64.

Desde una perspectiva que tome en consideración el quehacer literario de la época, es posible asegurar que *Cartucho* es excepcional en el sentido de “la capacidad que [tuvo] para renovar los esquemas de percepción del mundo”.<sup>130</sup> Los pasajes recuperados anteriormente son algunos de los incontables aspectos de la realidad que estaba en construcción en ese momento; específicamente aquí se trata de los siguientes:

- \* La cuestión de la división maniquea de los participantes.
- \* La proclamación de héroes específicos y el olvido deliberado de hombres concretos.
- \* La construcción de un hombre-revolucionario que por serlo domina a otros y a mujeres.
- \* La participación femenina en la lucha y lo que se considera su consecuencia natural: su supeditación frente a lo masculino en cualquier ámbito de la vida.
- \* El planteamiento de que hablar y opinar sobre el tema revolucionario era competencia exclusiva de los hombres.
- \* La visión unívoca de la lucha y su supuesta consecuencia en los gobiernos “emanados de la revolución”.
- \* Cuestiones morales sobre el trabajo sexual, el incesto, así como lo que en el capítulo anterior se mencionó: la idea que “somos un pueblo de vencidos, oprimido y opresivo.”

Cada uno de estos ángulos del discurso legitimador en construcción entraña ciertas ideas y/o valores que, como en páginas pasadas se vio, Campobello retomó y abordó desde otra perspectiva, lo que dio como resultado el planteamiento de valores que resultaban prácticamente contrarios a los que se esbozaba desde el gobierno. Es importante mencionar que dicho planteamiento fue implícito en su literatura, es decir, en ningún momento se convirtió en un manifiesto o en una proclama política.

Ahora bien, es en “la capacidad que tiene la literatura para relativizar esos discursos”<sup>131</sup> donde se hace patente la capacidad para disputar y crear visiones

---

<sup>130</sup> Sapiro. G. *Op. cit.* p. 84.

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 85.

propias que guíen el actuar en la sociedad —cuestión evidentemente política—, así “desde esta perspectiva, la literatura aparece como un espacio discursivo político”.<sup>132</sup> Campobello realizó precisamente eso, creó en su literatura visiones específicas sobre el fenómeno revolucionario que resaltan ciertos valores o, siguiendo a Bourdieu, determinadas ideas-fuerza.

Al respecto Bourdieu plantea que:

Las luchas simbólicas y políticas sobre el *nomos* tienen como apuesta mayor la enunciación y la imposición de “buenos” principios de visión y de división [...]

Dicho de otra forma, los principios de división no tienen nada de gratuito. Son constitutivos de grupos y por tanto de fuerzas sociales. La política es una lucha por las ideas pero por un tipo de ideas del todo particular, a saber las ideas-fuerza, ideas que dan fuerza funcionando como fuerza de movilización.<sup>133</sup>

La autora disputó parte de las “ideas-fuerza” que se estaban posicionando como el principio de división en el país luego de la revolución, es decir, que estructuraban ideológicamente al proyecto político posrevolucionario. En su tiempo se comenzaban a delinear las visiones que en un futuro no muy lejano serían la base de las divisiones constitutivas de grupos y fuerzas sociales; Campobello disputó esas visiones, esas divisiones; es decir, esas realidades potenciales.

Decir esto equivale a secundar lo formulado por Hugo Zemelman: “nos enfrentamos nuevamente con la idea de la realidad como multiplicidad de proyectos, cuyos elementos de necesidad están definidos por los marcos ideológicos mediante los cuales se vislumbra el futuro”.<sup>134</sup> Desde esta perspectiva es posible declarar —de manera bastante osada— que en su realidad la obra de Campobello representó los gérmenes de uno de los múltiples proyectos políticos que eran posibles para el país.

Surge aquí la siguiente pregunta: ¿los valores o marcos ideológicos que ella planteó a qué fuerzas sociales correspondían, es decir, de qué grupos sociales ella compartía la visión? Basta volver a los extractos que se han recuperado de *Cartucho* para responder:<sup>135</sup> de los que tradicionalmente han sido olvidados y/o

---

<sup>132</sup> *Ídem.*

<sup>133</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.* p. 15.

<sup>134</sup> Zemelman, H. *Op. cit.* p. 65.

<sup>135</sup> Es también necesario recuperar aspectos biográficos, lo cual ya se realizó.

subyugados, y particularmente de los vencidos de la revolución: grupos como las mujeres, los desposeídos, gente del campo, de zonas marginales del país y los soldados de las facciones que no llegaron a ser las victoriosas.

Zemelman plantea que los “valores ideológicos” son elementos imprescindibles para la construcción de políticas viables que estructuren a la realidad. Así, “es evidente que una alteración de los valores en que se apoya una cosmovisión, producirá una transformación en la jerarquización de las necesidades y también en la percepción del contenido de cada una de ellas en concreto y, por lo tanto, en sus formas de relación con la realidad presente y en su visión del futuro posible”.<sup>136</sup> Es decir, de proyectos políticos.

Como puede verse, un cambio en los valores que guían determinado proyecto tiene un impacto en la realidad. Es casi inevitable preguntarse, ¿qué hubiera pasado si efectivamente las visiones/valores de los gobiernos posrevolucionarios hubieran sido otros, los que encontramos en *Cartucho*, por ejemplo? (Sin duda nuestra realidad sería otra), sin embargo, la solución a esta cuestión sobrepasa por mucho esta investigación, pero la pregunta queda planteada.

En su tiempo, las reacciones a *Cartucho* fueron variadas —fue conocido en el reducido círculo cultural de la capital—, hubo elogios y condenas para la autora (sobre todo por la temática); pero el paso estaba dado, Campobello se consolidó como escritora (con todo y las reticencias en su contra por ser mujer), a la par que ella y su hermana, Gloria, se convertían en importantes figuras de la danza en el país.

Sin duda, esta obra fue la apuesta mayor de Campobello, la urgencia por relatar lo que sólo ella podía hicieron que sin más, en su apenas segundo trabajo literario, concretara sus preocupaciones, las cuales marcarían la pauta para las posteriores —que para los objetivos de esta investigación las que interesan son dos—, las de carácter narrativo.

Por ahora baste decir que es en *Cartucho* donde se condensa el aspecto político que ya se mencionó, las siguientes obras narrativas de Campobello son tratamientos más a profundidad de dos elementos ya mencionados aquí, a saber: de Mamá, construida como un personaje que ejemplifica las labores femeninas en su

---

<sup>136</sup> Zemelman. *Op. cit.* p. 63.

tiempo y su participación en el movimiento armado; esto lo encontramos en *Las manos de Mamá*.

Mientras que *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* trata de la reconstrucción específicamente de la vida de Villa como soldado, de sus aportes en técnicas y tácticas en la milicia. A continuación se abordan dichos textos con miras a enriquecer la perspectiva de lectura aquí planteada.

## **Las manos de Mamá**

*Sin soldaderas no habrá revolución.*  
Elena Poniatowska, Jesusa Rodríguez  
y Liliana Felipe. *Las soldaderas.*

Publicado en 1937, en este texto Campobello, ya con mucha más seguridad de su capacidad literaria, trata un personaje y un tema que al parecer eran de sus principales preocupaciones: su madre, Rafaela Luna (quien murió en septiembre de 1922), y, con ella, las labores femeninas durante la revolución.

Nellie fue la mayor de siete u ocho hermanos, todos criados solamente por Rafaela, por lo que se entiende que Campobello sintiera una profunda admiración por su madre, a quien en sus escritos nombra *Mamá* o *Ella* y que es presentada como una mujer joven, bonita, fuerte como la naturaleza, capaz, trabajadora y aunque no muy amorosa con sus hijos, sí dispuesta a formarlos como mejor pudiera.

La descripción de la herencia de Mamá es también la de Campobello: “Nació en la sierra, creció junto a los madroños vírgenes, oyendo relatos fantásticos. Sus antepasados fueron hombres guerreros que habían peleado sin tregua con los bárbaros para defender sus vidas y sus llanuras. [...] todo esto y más le fue relatado”.<sup>137</sup> Así, se entiende mejor lo que, en su poesía de 1929, ella planteaba como su origen familiar, el cual muy lejos de esconder o tratar de igualar con sus contemporáneos capitalinos, lo plasma y reivindica en su obra.

Es la idea de “hacer” lo que da forma al relato, *Ella* hace con sus manos, por sus manos fue que Nellie y sus hermanos sobrevivieron en tiempos tan revueltos como los de la revolución. La autora la recuerda así: “Cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas”.<sup>138</sup> Son sus manos un símbolo del trabajo de *Mamá*, lo que hacía con ellas para ellos.

Campobello muestra a una mujer que siempre estuvo ahí: “en esta casa fue donde [...] lo que comíamos nos lo hacía *Ella* misma, que nos lavaba la cabeza y nos hacía nuestras tuniquitas [...] que todo, con sus manos, lo hacía *Ella* para

---

<sup>137</sup> Campobello, N. (2016). “Las manos de Mamá”. En *Obra Reunida*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica. p. 174.

<sup>138</sup> *Ibíd.* p. 173.

nosotros: nosotros los que no éramos nada”.<sup>139</sup> Por otra parte, lo que Rafaela hizo fue mucho más allá que mantener a sus hijos con vida, de sólo asegurarles un desarrollo físico.

La autora plantea que los mantuvo alejados de cualquier dependencia:

“Yo no quiero nada por la muerte de mi compañero.”

Ella orientaba nuestro futuro. Sus palabras sencillas, dichas con el pudor de las mujeres que sólo tienen una clase, hicieron el milagro de no convertirnos en protegidos de un jefe de la revolución [...]

Sus palabras, transparentes y humildes, crearon nuestra libertad actual.<sup>140</sup>

Este es un aspecto que constantemente preocupaba a Campobello: el ser consciente y defender su autonomía respecto a poderes políticos —pues a lo largo de su vida, desde pequeña y luego en su carrera artística, no les debió nada—; dicha “libertad actual” fue también creada por el propio quehacer de la autora como artista —esto se verá a profundidad en el próximo capítulo—.

A ratos *Las manos de Mamá* parece ser una extensión de *Cartucho*, pues encontramos estampas muy parecidas de la lucha en el norte, e incluso algunas llegan a ser más explícitas y crudas en cuanto a las imágenes de violencia.<sup>141</sup> “Un villista como hubo muchos”, “Las barajas de Jacinto” y “La plaza de las lilas” son ejemplos de ellas.

Lo prolífico de las imágenes creadas por Campobello, en cuanto a la presentación de escenas cotidianas crueles que para los lectores parecen bellas, sólo se logra, según lo plantea Vargas Llosa en las grandes obras literarias:

Y qué feo, mediocre y sórdido es este mundo nuestro comparado con ése donde todo parecía tan bello, incluso los peores aspectos de la condición humana: las manifestaciones más sombrías, tétricas, crueles del hombre tenían un encanto que

---

<sup>139</sup> *Ibíd.* p. 182.

<sup>140</sup> *Ibíd.* p.186.

<sup>141</sup> Al respecto José María Espinasa atinadamente apunta “Sus brillantes cuentos [de Nellie Campobello] expresan una mirada de mujer que no es lo mismo que una mirada femenina [...] la primera vive y expresa una vivencia de mujer, lo que influye sin duda en la anécdota y dota de una mirada comprensiva a la violencia.” Véase: Espinasa, J. *Op. cit.* p. 251



el escritor, el creador de ese mundo había conseguido impregnarle, de tal modo que a nosotros nos lo hacía aceptable, incluso emocionante y, por lo tanto, bello.<sup>142</sup>

Es precisamente ese giro que hace de la violencia algo aceptable y bello, un rasgo particular de Campobello, no sólo en lo relacionado a la sensibilidad poética, sino a la manera de mostrar sucesos cruentos no como algo penoso que saca a relucir “los vicios del pueblo”, sino como hechos que, si bien son dolorosos, no necesariamente son la expresión de una corrupción innata.

Por otra parte, las palabras de Vargas Llosa plantean una cuestión particular sobre lo que la literatura puede llegar a hacer: me refiero al “cotejo”<sup>143</sup> que ésta nos incita a realizar como lectores entre el mundo creado por el autor y nuestra realidad; la constante confrontación de “lo que es” contra una opción inexistente en nuestro mundo —que sin embargo se nos presenta como una posibilidad— produce todo menos sosiego ante lo dado.

En el caso de Campobello, pienso en ese mundo construido por ella en el que el pueblo puede luchar para sí mismo, en el que los hombres tienen sentimientos y no se avergüenzan en manifestar, en el que las mujeres muestran su capacidad de luchar y hacerse cargo de no sólo sus propias vidas, sino del destino de los suyos.

Para finalizar con *Las manos de mamá*, retomo “Los hombres dejaban sus cuerpos mutilados, en espera de la caridad de estas flores sencillas”; Campobello muestra la consecutiva muerte de sus familiares, Mamá se entera:

La familia entera se acababa por la revolución. “¿Quién?” Dijo *Ella* en voz queda. Contestó Ruacho: Arnulfo. “Sí, en El Ébano”. “Y en Ojinaga”, dijo ella. El coronel sin bajarse del caballo, lo comentaba así, con expresión, no exactamente cínica. Parecía decir, sonriendo: Nos moriremos todos, todos, todos. Ellos sólo han sido los primeros”. Eran sus ideales, que pedían su vida. Se lo dijo Cartucho a Mamá y El Kirilí. “Se iban a morir todos, todos, todos.”<sup>144</sup>

Ante ello no queda más que la resignación, la de unos a morir y la de otros a seguir recibiendo estas noticias sin quejas o reproches. Se entiende también el

---

<sup>142</sup> Vargas Llosa. *Op. cit.* p. 55

<sup>143</sup> Véase *ídem*.

<sup>144</sup> *Ibíd.* p. 187.

compromiso al que Campobello constantemente se refería, pues se trata de las historias no sólo de sus vecinos, sino de su familia.

“Gente de tropa” es otra narración muy similar a las de *Cartucho*, en la que se muestra lo que Mamá hacía por apoyar a los soldados sin importar las amenazas de las fuerzas contrarias.

En general, Campobello hace de su madre un personaje, es evidente que se trata de una franca idolatría de la autora a ella, pero desde una perspectiva más amplia resulta un ejercicio que muestra la cotidianidad del quehacer de las mujeres en aquel tiempo, sobre todo en el cómo se hacían cargo de sus hijos cuando el padre no estaba presente.

En el contexto de la lucha armada, estas labores fueron más allá de la crianza, las mujeres colaboraron en los diferentes ejércitos, sin duda sus tareas fueron azarosas y su participación fue también importante en el desarrollo de la lucha.

El trabajo literario de Campobello hace visible este aspecto normalmente ignorado, con ello se reconoce el esfuerzo y capacidad de incontables mujeres que como *Mamá* trabajaron incansablemente para mantenerse y mantener a los suyos con vida cuando la necesidad se hacía más apremiante.

## ***Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa***

*Comprendí que, aunque yo fuera un escritor de ficciones, por una vez la realidad me importaba más que la ficción.*  
Javier Cercas. *Anatomía de un instante*.

En 1940 aparece la segunda edición de *Cartucho*, con importantes modificaciones en su estructura, tal vez la más importante es la referente a la figura de Villa, por la que Campobello ya no aboga abiertamente como lo hizo en 1931; son también publicados —en la editorial Ediapsa, de Martín Luis Guzmán— los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*.

Estas apariciones hay que colocarlas en el acontecer de su época: durante los nueve años entre la primera edición de *Cartucho* y ésta hay varias obras que se ocupan de Villa, pasa de ser un personaje “prohibido” a ser tratado desde diversas posturas.<sup>145</sup> Por otra parte —pero estrechamente relacionado a lo anterior—, está el fin del “Maximato” y la consecuente presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), si recordamos las desavenencias entre Calles y Cárdenas (que culminó con el exilio del primero) las palabras de Aguilar Mora resultan claras: “[La publicación de las obras antes mencionadas] se debe probablemente a la reevaluación que intentó hacer el gobierno cardenista de la figura de Villa [...] esta reevaluación era parte, sin duda, del ataque cardenista contra Calles”.<sup>146</sup> La postura gubernamental pasa de una franca hostilidad a una sutil recuperación de Francisco Villa.

Como ya se mencionó, la reivindicación del General Villa formaba parte del proyecto artístico de la autora, y los *Apuntes* es la obra culminante de dicho esfuerzo. Aquí se narran exclusivamente “los hechos de armas” de la vida de Villa, es decir, lo hecho por él como soldado desde 1910 y hasta 1919 aproximadamente; para Campobello, Villa no existía más que en este aspecto, lo que se dijera más allá de él era baladí; en sus palabras:

Los hombres de Sonora gritaban y declaraban en los periódicos que Villa se llamaba Doroteo Arango, que había sido bandido, que no era hijo de matrimonio, que había sido leñero. Los generales acarranzados, a quienes sólo debería haber preocupado

---

<sup>145</sup> Para saber específicamente de qué obras se trata véase Aguilar Mora, J. *Op. cit.* p. 37.

<sup>146</sup> *Ídem.*

lo que Villa era en el campo de batalla, se persignaron. Todavía lo hacen muchos [...] Los chismes y murmuraciones no son propios de un soldado, y Villa era un verdadero soldado.<sup>147</sup>

De ahí que en toda su obra se le considere a Villa sólo en tanto soldado, no hacerlo así significaba abonar a las imperantes versiones de éste como poco más que un forajido. Sobra decir que en los *Apuntes* se da cuenta de la innegable capacidad militar del General.

Ahora bien, en este apartado, retomo dicho texto como ejemplo idóneo de una constante en el trabajo literario de Campobello, me refiero a la rigurosa investigación histórica que llevó a cabo para realizar sus obras narrativas. En este caso, es en la “Nota preliminar” donde plantea sus fuentes de información:

Quien me habló de él por primera vez fue su viuda, la señora Austreberta Rentería de Villa [...] me permitió leer el archivo de su difunto esposo, siendo allí donde me pude dar cuenta de las andanzas del guerrero [...] Después hablé con algunos de sus dorados, José Nieto, Ismael Máynez, quienes me dieron todos los datos que les pedí. Por carta, otro dorado Pedro Dávila, me dio información valiosísima. El distinguido y famoso escritor norteño señor Martín Luis Guzmán, quien ahora tiene parte del archivo, y fue villista, me ha aclarado y dado datos importantísimos para estos apuntes.

He ido a conocer varios lugares donde se dieron algunas de las batallas que se relatan aquí. Mi deseo era saberlo todo -imposible deseo-. Aquí sólo constan algunos de los hechos de armas de la vida de un guerrero.<sup>148</sup>

Aunado a estas palabras, a lo largo del texto hay constantes referencias de con quiénes o cómo obtuvo los documentos, datos y demás elementos en los que se basó para realizar sus *Apuntes*. Es también importante lo que Campobello menciona en el último párrafo, pues muestra que era consciente de lo inalcanzable de una investigación que lo presente todo; por tanto, opta por delimitar su objeto a tratar. Es evidente, pues, que en los comentarios preliminares estamos frente a una reflexión que encierra aspectos metodológicos sobre su investigación.

---

<sup>147</sup> Campobello, N. (2016). “Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa”. En *Obra Reunida*. (2 ed.). México: Fondo de Cultura Económica. pp. 268, 269.

<sup>148</sup> *Ibíd.* p. 207.

Es precisamente este arduo trabajo —que engloba la recolección, selección-exclusión, ordenación y presentación de una manera determinada de la información— el que retomo para argumentar lo valioso de lo hecho por Campobello, y en general de lo que cierto tipo de literatura puede llegar a hacer.<sup>149</sup> En el caso de la autora es evidente su capacidad no sólo como investigadora, sino como escritora, pues utiliza estrategias literarias originales para acercarse a la realidad.

Con esto, se entienden también los cruces que existen entre las ciencias sociales y la literatura, pues “No se trata de que la ciencia ni el arte sean una torre de marfil, un refugio o un retiro. Cada uno es, por el contrario, un medio de elevar al más alto nivel una forma de observación y una profundidad de comprensión que muy a menudo se ven coartadas”.<sup>150</sup> No digo que literatura y sociología sean lo mismo, pero sí que comparten preocupaciones y la principal es la búsqueda de comprender la realidad.

Campobello hizo precisamente eso, iluminó aspectos de la realidad que resultaban sumamente complejos y en gran medida censurados en su tiempo; se ocupó de ellos y contó la historia con recursos literarios. A ello se debe la riqueza de las reconstrucciones de las numerosas batallas de la División del Norte, como la toma de Zacatecas y la batalla de Tierra Blanca (Chihuahua), o como en *Cartucho* que recrea en “La muleta de Pablo López” el fusilamiento de uno de los más importantes jefes villistas.

Al retomar esta obra se busca ilustrar el carácter que ciertos trabajos literarios pueden tener respecto al tratamiento de la realidad, cómo pueden acompañar a las ciencias sociales en la comprensión de ésta; pues el conocimiento desde las ciencias sociales no es el único autorizado y adecuado para abordar dichos asuntos.

Al respecto y en el caso de los *Apuntes* es importante mencionar que —como la misma Campobello mencionó— es imposible saberlo todo, de ahí que se escriba, sí con base en una sólida investigación, pero también —cuando lo que se conoce con la primera no alcanza— con conjeturas —que no es lo mismo que invenciones—, es decir, con lo que pudo haber pasado con base en lo que sí se sabe.

---

<sup>149</sup> Pienso por ejemplo en obras mucho más recientes: Rodolfo Walsh con *Operación masacre*, Ricardo Piglia con *Plata quemada* o *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor.

<sup>150</sup> Nisbet, R. (1976). *La sociología como Forma de Arte*. Argentina: Amorrortu. p. 25.

Por otra parte, un elemento importante para la autora y para la discusión sobre lo apto o no del trabajo literario acerca de nuestra realidad es la cuestión de la veracidad. En este punto de la investigación resulta manifiesto que la literatura de Campobello no era una quimera, pues tras ella había una sólida investigación y una profunda reflexión sobre el cómo presentar la información.

A pesar de que la veracidad fue una preocupación para Campobello, en ningún momento pretendió dictar su visión como única o infalible. Lo que ella hizo fue precisamente lo que Howard Becker plantea sobre la labor de Jane Austen en *Orgullo y prejuicio*:

Austen no brinda al lector conclusiones nítidas y explicitadas a las que atribuye evidencia probatoria. En cambio cuenta una historia. La historia contiene todo tipo de detalles fácticos [...] [Los cuales son analizados por lectores atentos] [...] Cuando los lectores realizan tanto trabajo, es probable que crean en los resultados de su propio análisis: su propio trabajo y razonamiento asegura la validez del resultado.<sup>151</sup>

A esto le apuesta la literatura y es esta una de las profundas diferencias entre la forma de conocer desde las ciencias sociales y desde el arte en general; el elemento de ficción en la literatura no tiene por qué ser sinónimo de descrédito, pues en algunas obras la ficción se refiere a conjeturas realizadas por el autor, pues existe cierto afán de verdad. Al respecto el sociólogo estadounidense Becker es una vez más pertinente:

El arte y la verdad no van por andamios distintos, de manera tal que sólo pueda hallarse uno u otra, pero nunca los dos. En muchas obras, sólo podemos tener o los dos juntos al mismo tiempo o ninguno: no hay arte sin verdad. La verdad de las afirmaciones que la obra plantea acerca de la realidad social contribuye a su efecto estético [...] Sin verdad, no hay arte.<sup>152</sup>

Al tener esto presente se amplía el panorama sobre el entendimiento de lo que es común, del mundo, sin importar las supuestas jerarquías entre campos de saber.

---

<sup>151</sup> Howard, B. *Op. cit.* p. 282.

<sup>152</sup> *Ibidem.* p. 150.

## Reflexiones finales

*“Yo soy una mujer francamente política.  
Tengo mis propias ideas sobre los hechos y sobre los hombres  
que en ellos intervienen.”*  
Campobello en entrevista con Emmanuel Carballo.

El presente capítulo tuvo como ejes dos aspectos distintos, pero relacionados entre sí: por una parte, se buscó mostrar la transformación del proyecto literario de Nellie Campobello, y por otra, hacer explícitos los elementos políticos de su literatura. Aunado a ello se presentó la tensión de la relación entre las ciencias sociales y la literatura, como disciplinas que se ocupan de nuestra realidad.

Así, es pertinente decir que hay diferencias entre estas disciplinas, sin perder de vista que “estos ámbitos no suponen formas particulares de hacer algo, sino, antes bien, modos de organizar lo que, desde el punto de vista de los materiales y los métodos, podría considerarse en buena medida una misma actividad”.<sup>153</sup> Me parece que tras la revisión de la obra de Campobello se entiende el planteamiento de Becker, pues fue la manera en la que ella presentó la información —obtenida con una investigación amplia, consistente y rigurosa, que nada le pide a los estándares actuales que guían el quehacer científico— lo que permite un lúcido acercamiento a la realidad de aquellos años.

Sobra decir que un acercamiento entre ambos campos de conocimiento es necesario y enriquecedor; sin embargo, dicha empresa no es sencilla, hace falta replantear la labor del científico social en general, y en particular frente al arte. Hasta este punto de la investigación se ha hecho hincapié en lo conveniente que es estudiar las obras artísticas desde una perspectiva científica; sin embargo, resulta también conveniente interrogarnos por el sentido contrario de esta interrelación.

Para ello es preciso recuperar la reflexión de la socióloga francesa Nathalie Heinich, mencionada anteriormente; ella propone trabajar desde la ciencias sociales con los elementos que el arte le aporta teórica y metodológicamente, con vistas a superar ciertas tensiones que surgen de colocarse ya sea desde una postura meramente “sociologista” o “artística”, las cuales se empeñan en reducir los fenómenos a uno u otro aspecto y con ello no reconocen otra respuesta que no sea la que se da desde su campo de conocimiento. Algunos ejemplos de estas

---

<sup>153</sup> *Ibidem.* p. 24.

tensiones son: lo general frente a lo particular, es decir, lo social contra lo individual, lo real frente a las representaciones (imaginarias y simbólicas) y la objetividad como contrario a la subjetividad.

El breve pero conciso texto de Heinich plantea que lo particular que las ciencias sociales tienen por ofrecer es un conocimiento científico que vaya más allá de dar explicaciones de sentido común y que además resuelva lo que tradicionalmente se consideran “valores” contrarios entre ambas disciplinas. No está de más mencionar que coincido con esta postura y que el trabajo aquí realizado ha procurado recuperar las propuestas de esta autora.

Así, retomo la siguiente cuestión, pues me parece central para los objetivos de esta investigación, Heinich enuncia:

De esta manera, el sociólogo puede mirar “las obras mismas”, mostrando por ejemplo cómo deconstruyen los criterios tradicionales de evaluación, o cómo producen o reproducen estructuras imaginarias [...] para tratarlas como actores, con pleno derecho, de la vida en sociedad ni más ni menos importantes, ni más ni menos “sociales” -es decir interactuando- que los objetos naturales, las máquinas y los humanos.”<sup>154</sup>

Esta reflexión es la guía del siguiente capítulo, en el cual se aborda una cuestión que resulta necesaria desarrollar para cerrar de una manera concisa el elemento político en la literatura de Campobello; pues si bien hasta este punto de la investigación resulta evidente que “[los escritores] pertenecen en gran medida a la historia de sus sociedades, y son modelados y modelan tal historia y experiencia social en diferentes grados”,<sup>155</sup> queda aún pendiente el análisis ya no de los sujetos, sino de las obras con un “un acercamiento pragmático” —para recuperar las palabras de Heinich— y con ello saber qué había en ellas que podía modelar su momento histórico.

---

<sup>154</sup> Heinich, N. *Op. cit.* p. 34.

<sup>155</sup> Said, E. *Op. cit.* p. 26.



### Capítulo III Intersección

*La política no está hecha de relaciones de poder,  
sino de relaciones de mundos.  
Rancière. El Desacuerdo.*

Este último apartado busca cerrar de una manera coherente el análisis del trabajo literario de Campobello en términos de lo que hay de político en él, ya que, si bien se ha abordado de una manera interna, ahora resulta necesario abrir la perspectiva, pues “lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte”.<sup>156</sup> En este sentido, el presente capítulo es sobre la “intersección entre el mundo del texto y el del oyente o del lector”<sup>157</sup> en los años inmediatos a las primeras publicaciones de las obras de la autora.

En los capítulos anteriores se desarrolló el entorno de la autora y de su obra, así como el análisis interno de su trabajo, ahora bien, es preciso responder la pregunta sobre cómo fue la intersección de ambos mundos, el interno y externo, buscando específicamente qué había de político en ese encuentro; con ello podremos interesarnos por las obras en su calidad de actores, es decir, por lo que hacen.

*Cartucho*, si bien fue la segunda obra de Campobello, fue la más importante para ella como escritora, y lo es también para esta investigación en términos de lo que es posible encontrar como respuesta a las cuestiones antes planteadas. Retomo el siguiente planteamiento de Ricoeur para posicionar dicha obra en su entorno: “toda experiencia posee un contorno que la circunscribe y la distingue, y se levanta a la vez sobre un horizonte de potencialidades que constituyen su horizonte interno y externo”.<sup>158</sup> Propongo pensar el horizonte como el momento histórico en el que se estaban creando diferentes posibilidades de proyecto de país, y la literatura de la autora como una potencialidad más de ese horizonte.

Para Campobello la aparición de *Cartucho* significó encarar dificultades en cuestiones que se relacionan profundamente: por una parte aquello que tuvo que ver con su quehacer literario y por otra el ser mujer y escribir. Las reacciones se

---

<sup>156</sup> Ricoeur, P. *Op. cit.* p. 148.

<sup>157</sup> *Ídem.*

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 149.

centraron en la autora y no tanto en el texto —como habría de esperarse—, la mayoría de las características literarias de la obra pasaron de largo en las reseñas que se le dedicaron y, si bien algunos escritores reconocieron su “originalidad”, no mereció una reflexión concienzuda de dónde residía su particularidad.<sup>159</sup>

Por el contrario, primaron otros aspectos de la misma —que sirvieron principalmente para descalificar a la autora—, me refiero al tema y su tratamiento: el dar una visión distinta de lo que fue la lucha en el norte (con el villismo como protagonista), en lo literario lo incomprensible de ciertos aspectos (principalmente el lenguaje norteño y más cercano a la conversación que al lenguaje escrito), así como que en su conjunto no se tratara de relatos llenos de la sensiblería exacerbada esperada en la escritura de una mujer.

Al respecto ella dice: “Otros muchos comentarios despertó mi muy amado libro, pero, a pesar de todo, iba yo a pagar muy cara la tremenda osadía. Comenzaron las calumnias en mi contra [...] me negaron el saludo gentes que se habían dicho amigas, pues no querían nada con la defensora, según ellos y sus mentiras, de bandidos”.<sup>160</sup> En su entorno, en el que sólo ciertos hombres reclamaban el derecho de hablar sobre ciertos aspectos de la revolución, Campobello tomó para sí ese derecho y lo hizo sin caer en los modelos permitidos para la expresión femenina.

La marcada diferencia entre el modelo de escritora que era común y el que representaba Campobello conduce a una problemática más amplia: el hecho de ser mujer y haberse ocupado —y preocupado— de una realidad específica, asunto para nada menor en términos políticos y que derivó en limitantes en el quehacer artístico e intelectual para las mujeres.

Anteriormente se abordó la situación de las artistas en los años de Campobello, es evidente que su condición femenina fue un factor que hizo de su trabajo artístico una actividad azarosa; para la autora lo fue también, al respecto ella declaró (en 1960):

Entre nosotros, los escritores —la mayoría de ellos— no ven con simpatía, o no veían antes, que la mujer se ocupara de escribir [...] Me refiero a la mayoría [...] [Una costumbre moderna] consiste en aparentar que se sitúa al joven en lugar de

---

<sup>159</sup> Para conocer a profundidad la reacción del lector a las obras de Campobello véase el “Capítulo VII” de Blanca Rodríguez. *Op. cit.*

<sup>160</sup> Campobello, N. *Op. cit.* p. 357.

privilegio, y si es una joven, mejor y más graciosamente se la admira o se finge admirarla. A una joven se simula concederle todo, aun lo absurdo. Claro que en muchos casos, si no siempre, la joven paga el precio, y si no lo paga, los grupos, adultos y las personas serias, decretan la muerte civil de la joven que no se sometió.<sup>161</sup>

A pesar de ello, Campobello siguió con su proyecto literario y ahora, a la distancia, es posible ver que, en su conjunto, en su obra no hay señales de concesiones ante las presiones externas, es evidente que la guía de su trabajo literario fue el resolver sus preocupaciones personales.

Estas fueron las principales consecuencias personales para Campobello, la labor a la que decidió dedicarse se convirtió en una azarosa tarea debido a las construcciones sociales que constreñían su actuar como mujer y como escritora; pero también —y es precisamente en esto en lo que me gustaría hacer énfasis—<sup>162</sup> a pesar de todo ello, Campobello supo utilizar los recursos de los que disponía (que eran principalmente los relacionados a su posición económica, así como su inteligencia y capacidad para aprovechar a su favor los contados pero existentes espacios para la participación femenina en las artes) para sortear dichos desafíos, es decir, su comportamiento; su vida fue en gran medida subversiva frente a los lineamientos sociales que pretendían dominarla.

Ahora bien, lo que hizo la obra, su impacto frente al momento histórico en el que fue publicada puede entenderse a partir de lo siguiente:

En toda discusión social donde hay efectivamente algo que discutir, está implicada esta estructura, esta estructura en la que el lugar, el objeto y los sujetos mismos de la discusión están en litigio y en primer lugar tienen que ser probados. Antes de toda confrontación de intereses y valores, antes de todo sometimiento de afirmaciones a peticiones de validez entre interlocutores constituidos, está el litigio sobre el objeto del litigio acerca de la existencia del litigio y de las partes que se enfrentan en él.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Campobello, N. *Op. cit.* pp. 363 y 364.

<sup>162</sup> Aquí, retomo el siguiente planteamiento de Heinrich: “Para el sociólogo, la verdadera cuestión radica entonces en su posición respecto a esta problemática: ¿se trata de defender a los que identifica como dominados, a riesgo de pasar por alto sus recursos, incluso las condiciones de su dignidad?, ¿o se trata de mostrar el conjunto de los recursos disponibles para los actores, a riesgo de revitalizar la realidad de la dominación?” Heinrich, N. *Op. cit.* p. 39.

<sup>163</sup> Rancière, J. *Op. cit.* p. 75.

Es decir, en lo hecho por Campobello hay diferentes niveles de injerencia en cuestiones nodales para la construcción de una sociedad; pues como ya lo hemos visto no sólo confrontó lo que parecían intereses unánimes y valores irrevocables, sino que sus obras se colocan en un momento anterior, pues “como actores” abrieron un espacio hasta ese momento inexistente para la discusión sobre el objeto y los sujetos que tenían derecho a incursionar en la discusión.

Esta cuestión es medular en términos de configuración de la realidad, su obra irrumpió en ella, actuó y en ese momento específico intervino en una estructura, pues fue una manera distinta de hacer las cosas.

De acuerdo al orden planteado por Rancière, es posible decir que si bien el lugar (por medio de literatura) era en esos años un espacio aceptado y hasta promovido desde el gobierno, la primera disputa se encuentra en el objeto de la discusión, pues —como ya lo vimos anteriormente— los autores se concentraban en esbozar valores que coincidían en gran medida con la versión del grupo en el gobierno y con las líneas de su proyecto político, ante esto, el caso de Campobello es particular y antagónico en cuanto a la forma de tratar dicho objeto.

En cuanto a los sujetos resulta también claro que el hecho de que una mujer se adentrara en un terreno tradicionalmente exclusivo de hombres fue un desafío para las construcciones sociales imperantes. Todos estos aspectos significaron un esfuerzo para la modificación de lo que era socialmente aceptable en la actuación de los sujetos; esta fue la potencialidad contenida en la obra de Campobello. La intersección con su horizonte fue también particular.

Puede decirse que lo que primó ante la primera edición de *Cartucho* fue la sorpresa, seguida de un silencio —basado en la poca comprensión del libro— que se extendió a la edición de 1940. Al respecto Blanca Rodríguez menciona: “Para recibir el primer reconocimiento al lado de escritores consagrados, Nellie Campobello debió aguardar casi treinta años, cuando sus dos obras [*Cartucho* y *Las manos de Mamá*] fueron incluidas en *La novela de la revolución mexicana* [antología hecha por Antonio Castro Leal]”.<sup>164</sup> Dentro del campo cultural de su tiempo (literario en particular), la obra de la autora fue poco valorada desde una perspectiva literaria.

En general respecto a la publicación de sus obras es posible decir que

---

<sup>164</sup> Rodríguez, B. *Op. cit.* pp. 280 y 281.

Campobello de alguna manera deseó que las ediciones de sus libros casi fueran de carácter privado; de este supuesto escapa la edición original de *Cartucho*, que puede calificarse de óptima [...] mil ejemplares [...] Tanto *Yo!*, 1929, como *Las manos de mamá*, 1937 aparecieron en tirajes desconocidos, sin duda mínimos [...] la tirada de sus poemas en 1957 fue de 300 ejemplares y la integración de su obra en 1960, aunque constaba de 3000 ejemplares, parece que se consumió en el incendio del almacén de Empresas Editoriales. [...]

La identidad de sus editores tuvo como punto de confluencia la amistad de artistas y escritores: Dr. Atl, Germán List Arzubide, José Muñoz Cota, Martín Luis Guzmán y Antonio Castro Leal.<sup>165</sup>

El alcance de las obras de Campobello fue más bien limitado, sabemos que el tratamiento que se hizo de éstas fue bastante somero pues conocemos el entorno político-cultural de la autora, entendemos también qué elementos había en su literatura que pudieron haber incidido en la construcción de su momento histórico; ahora —ya que se conoce la biografía de Campobello— es preciso explicar por qué a pesar de existir dicha posibilidad, pasó desapercibida.

Nellie Campobello fue cercana a personajes importantes en aquellos años —como el Dr. Atl. o José Clemente Orozco—, pero ella como individuo, como agente en su realidad disponía de recursos limitados en el campo político para intentar establecer los valores-visiones de su literatura más allá, es decir, era prácticamente imposible para ella posicionar sus ideas como guía del proyecto que en ese tiempo se estaba construyendo.

Además es muy poco probable —si no es que imposible— que a la propia Campobello le haya interesado incursionar como una disidente ante el régimen (en términos de ser militante), lo que a ella le interesaba era escribir para saldar deudas con quienes consideraba los verdaderos revolucionarios. Así lo dice al recordar las reacciones de sus contemporáneos frente a *Cartucho*: “me defendí todo lo que pude y demostré mi desinterés al servir a causas que se podían considerar perdidas de antemano, aunque sé que haber escrito aquellas páginas fue útil para la historia, ya que no para la leyenda de la Revolución”.<sup>166</sup> Considero que la autora tenía una visión lo suficiente nítida para saber que la puesta en marcha del discurso

---

<sup>165</sup> *Ibidem*. pp. 298 y 299.

<sup>166</sup> Campobello. N. *Op. cit.* p. 357.

posrevolucionario era un proceso organizado y planeado, y que frente a éste sus esfuerzos serían en gran medida insuficientes.

A pesar de ello, Campobello escribió y, si no lo hizo con la manifiesta intención de que sus planteamientos se convirtieran en un proyecto político<sup>167</sup> —y sobra decirlo, no estaba obligada a buscarlo—, sí tuvo razón en cuanto a lo importante de su literatura en términos de hacer manifiesto el disenso que aunque proveniente de una minoría, existía.

Esto nos interesa pues,

el consenso exclusivo no se deshace únicamente en momentos de excepción y por obra de especialistas de la ironía. Se deshace todas las veces que se abren mundos singulares de comunidad, mundos de desacuerdo y disentimiento. Hay política si la comunidad de la capacidad argumentativa y la capacidad metafórica es susceptible de suceder en cualquier momento y por obra de quienquiera.<sup>168</sup>

Es decir, en un momento en el que existía un considerable consenso sobre lo que había sido la lucha revolucionaria y en lo que “se debía convertir”, Campobello, sin ser un individuo permitido para polemizar, lo hizo. Entonces, ella abrió ese mundo de disentimiento, en ello se posicionó como un agente que actuaba políticamente, pues con su literatura —que es argumentación y metáfora a la vez— ejerció dicha capacidad que, si bien no era esperada ni deseada, sucedió.

Por último, recupero las palabras de Blanca Rodríguez: “la obra narrativa de Campobello se hallaba, desde su nacimiento, frente a un problema de comprensión literaria en que pesó el gusto de la época y debido a ello, permanecía sin valoración adecuada”.<sup>169</sup> Hasta este punto se entiende el porqué de esta situación en lo concerniente específicamente a lo literario, ahora para cerrar con lo relacionado a la intersección de la obra de la autora con su mundo quisiera plantear una tensión que me parece central.

Por un lado, habría que recordar que “pese a la ruptura que crea, la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la

---

<sup>167</sup> Recordemos que “la significación de una obra no es reductible a la intención de su autor. Más allá de que el autor no siempre es consciente de lo que hace.” Sapiro, G. (2016). *Op. cit.* p. 13.

<sup>168</sup> Rancière, J. *Op. cit.* p. 81.

<sup>169</sup> Rodríguez, B. *Op. cit.* p. 11.

acción humana”.<sup>170</sup> Así, a pesar de que lo hecho por Campobello fue a todas luces particular en su entorno en términos literarios y socio-políticos, muestra rasgos, formas de vivir, pensar y sentir propios en cierta realidad, y fue precisamente este otro elemento el que impidió que el actuar de sus obras fuera mucho más profundo.

Me refiero a que lo que ella configuró en su obra resultó lejano, extraño y sobre todo poco conveniente recordar y reconocer, de ahí que pareciera que sus obras no fueran más que una aislada manifestación de desacuerdo: el poco tiraje de las ediciones, los contados lectores, el que la polémica se centrara en mayor medida en cuestiones como qué tan femenina era la escritura de Campobello, así como el silencio y desdén casi inmediato hicieron que la distinta visión del mundo que estaba contenida en ellas fuera ignorada cuando se advirtió o bien, simplemente incomprendida.

Rancièrè menciona que hay algunas discusiones en las que “el supuesto de la inteligencia está en litigio, donde hay que producir al mismo tiempo la argumentación y el escenario en que ésta debe entenderse, el objeto de la discusión y el mundo donde éste figura como objeto”.<sup>171</sup> Las obras de Campobello efectivamente se enfrascaron en ese litigio; sin embargo, en ese mundo pasaron desapercibidas, su capacidad de transformar su entorno fue meramente una potencialidad.

Así, resulta claro que sería fútil buscar en lo hecho por Campobello un programa con líneas políticas específicas a seguir, ¿quiere decir esto que su trabajo resultó ser estéril como ejercicio político? Estoy convencida de que no lo fue, y de que hoy sigue siendo un ejemplo de que la actividad con consecuencias políticas no sólo puede ser ejercida por un pequeño y selecto número de individuos a través de medios exclusivos.

Con Campobello se entiende que el quehacer político puede encontrarse en la labor literaria, y que puede ser también de suma relevancia; lo que hizo en este sentido ya fue planteado, también sus alcances y límites: un programa político no era su intención como escritora, estructuralmente era prácticamente imposible y la literatura no es el lugar para que eso ocurra.

---

<sup>170</sup> Ricoeur, P. *Op. cit.* p. 130.

<sup>171</sup> Rancièrè, J. *Op. cit.* p. 77.

## Conclusiones

*Así la literatura descubre la identidad del mundo.*  
Carlos Montemayor.  
*La tradición literaria en los escritores mexicanos.*

Para cerrar esta reflexión retomo a Ricoeur, pues aborda los dos frentes que me preocupan y a los cuales intenté, si bien no dar solución, sí debatir:

Se puede intentar negar el problema mismo y considerar como no pertinente la cuestión del impacto de la literatura sobre la experiencia cotidiana. Pero entonces, por una parte, se ratifica paradójicamente el positivismo que generalmente se está combatiendo, a saber: el prejuicio de que sólo es real el dato que puede observarse empíricamente y describirse científicamente, y por otra, se encierra la literatura en un mundo en sí y se rompe la punta subversiva que lanza contra el orden moral y social.<sup>172</sup>

Por una parte está lo relacionado con ese prejuicio cientificista que frena la ampliación de lo que interesa a las ciencias sociales y por otra, la potencialidad en la literatura para modificar el mundo. Esta investigación se inscribe en los esfuerzos por superar las fronteras impuestas entre disciplinas y por reconocer dicha punta de lanza.

Como se vio anteriormente, la propia Campobello se consideró ante todo una escritora, al buscar cómo se expresa la dimensión política en su literatura fue imperioso tener esto presente; dicha exigencia está estrechamente relacionada con “la especificidad de la labor literaria” que según Bourdieu se refiere a aquello que sólo puede ser expresado por medio de la literatura, pues decirlo de cualquier otra forma resultaría “insoportable”;<sup>173</sup> lo hecho por la autora es un ejemplo de que en ciertos momentos el quehacer literario es el único que se atreve, logra ver y expresa aspectos de la realidad que para otras disciplinas pasan desapercibidos o que simplemente son ignorados. Así, las especificidades de la práctica literaria nos obligan a ampliar lo que comúnmente se considera político.

Ciertas obras literarias tienen un carácter singular y reconocer dicha especificidad permite retomarla para intentar comprender la complejidad de nuestro

---

<sup>172</sup> Ricoeur, P. *Op. cit.* p. 151.

<sup>173</sup> Véase Bourdieu P. *Op. cit.* pp. 63 y 64.



mundo; sobre esa peculiaridad Said menciona: “Dudo que alguien pueda extraer de esto [de la poesía o de la literatura] alguna doctrina que secundar, teoría que aplicar o cuento que recordar, y, mucho menos, la perspectiva burocrática de un estado [sic] futuro”.<sup>174</sup> La labor literaria y los planteamientos de teoría política —por ejemplo— no son pues la misma cosa, sería insensato exigir o buscar lo mismo en una que en otra; sin embargo, la literatura es tan valiosa como cualquier otra disciplina para la construcción de la realidad.

Al respecto, en lo personal las palabras de Wright Mills son a la vez inquietantes y estimulantes:

Los novelistas, los dramaturgos y los poetas han sido los principales, si no los únicos, formuladores de inquietudes individuales y hasta de problemas públicos [...] el arte no formula ni puede formular esos sentimientos como problemas que contienen las inquietudes y las dudas a las que los hombres tienen que hacer frente [...] el artista muchas veces no intenta hacerlo. Además, el artista serio experimenta él mismo gran inquietud, y le iría bien con alguna ayuda intelectual y cultural de una ciencia social animada por la imaginación sociológica.<sup>175</sup>

Es pues, para nosotros como científicos sociales, imperioso crear puentes con otras áreas de estudio que permitan plantear y resolver las problemáticas de nuestro entorno.

Como colofón y también como un ensayo de los vínculos de los que he hablado, recupero a Hugo Zemelman: “el problema de que las opciones son el producto de transformar a esos valores ideológicos en caminos concretos para avanzar. En este contexto, la función del conocimiento es determinar la viabilidad de las alternativas que se desprenden de las opciones ideológicas”.<sup>176</sup> Estoy convencida de que plantear dicha viabilidad es una de las tareas a realizar desde las ciencias sociales. Con esto, me es posible cerrar la reflexión sobre lo político en la literatura de Campobello.

Para finalizar la reflexión sobre Campobello como sujeto, baste decir que fue una mujer excepcional, vivió con una pasión incansable, guiada por criterios propios que desbordaban por mucho lo que se consideraba aceptable para una fémina de

---

<sup>174</sup> Said. E. *Op. cit.* p. 434.

<sup>175</sup> Wright Mills. C. (2003). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 37.

<sup>176</sup> Zemelman. H. *Op. cit.* p. 65.

su tiempo, ella es aún en nuestros días un ejemplo de capacidad y fortaleza en un medio hostil, su literatura merece ser conocida y leída, sólo así podrá ser apreciada como lo merece por las nuevas generaciones.

Es para nosotros, las nuevas generaciones, imperativo conocer a ésta y a muchas otras artistas que corrieron la misma suerte. Afortunadamente ha sido así, pues en años recientes se ha recuperado la figura de Campobello —y con ello su obra— con dos ediciones de la mayor parte de su obra (excepto *Ritmos Indígenas*) en el 2007 y 2016, así como con estudios desde la academia universitaria. Es evidente que la presente investigación busca insertarse en dichos esfuerzos.

Ha quedado claro que Campobello planteó valores distintos a los en auge en su tiempo y que a la postre serían las bases del proyecto político posrevolucionario: ésta fue su peculiaridad en términos políticos, al hacerlo hizo todo lo que le era posible como escritora, como literata —además de que no era su intención plantear un programa o proyecto preciso—.

En aquellos años, esa otra “visión del mundo” que Campobello propuso —necesariamente de manera “oculta”— fue simplemente ignorada, permaneció como una potencialidad; ahora, a la distancia es posible retomarla para comprender problemáticas aún no resueltas y ¿por qué no? para tomarla como la base de caminos futuros.

Por último, retomo la crítica de Sartre hacia lo que él consideraba se había convertido “el arte literario” que él llama “cocina fúnebre”: “cuando el mensaje, en su profundidad indescifrable, nos haya enseñado estas verdades capitales [...] quedará alcanzado el objetivo último de esta cocina fúnebre y el lector, recostándose sobre su libro, podrá decir, con el ánimo en calma: ‘Todo esto no es más que literatura’”.<sup>177</sup> Abogo porque se considere a la literatura con toda su peligrosidad; por tomar sus planteamientos en serio, con el peso debido. Que genere todo, menos calma.

---

<sup>177</sup> Sartre, J.P. (2008). *¿Qué es la literatura?* Argentina: Losada. p. 71.

## Fuentes consultadas

### Bibliografía

- Aguilar Mora, J. (2000). El silencio de Nellie Campobello. En Campobello, N. *Cartucho*. México: ERA.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones entre los límites*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder y campo intelectual*. Argentina: Editorial Quadrata.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *Sobre el campo político*. Francia: Presses Universitaires de Lyon.
- Campobello, N. (2016). *Obra Reunida*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, G. (2011). ¿Es posible hacer la historia de las mujeres en la Revolución Mexicana? En Charles B. Faulhaber (ed.). *Mexico's Unfinished Revolutions*. Estados Unidos de América: University of California Press.
- Cano, G. (2009). *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. México: FCE-UAM.
- Carballo, E. (1989). Entrevista a Nellie Campobello. En *Protagonistas de la Literatura Mexicana*. México: SEP.
- Cuesta, J. (2004). *Obras reunidas. Ensayos y prosas varias*. T. II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Arciniega, V. (2010). *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. España: Ediciones Península.

- Espinasa, J. M. (2015). *Historia Mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Estrada Rodríguez, G. (2010). Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX. En *Culturas e identidades*. México: El Colegio de México.
- García, C. (2000). *Nellie. El caso Campobello*. México: Ediciones Cal y Arena.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Sello Bermejo.
- Leal, L. (2010). *Cuentos de la Revolución (Antología)*. México: UNAM.
- Matthews, I. (1997). *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Cal y Arena.
- Magris, C. (2006). *Utopía y desencanto*. Barcelona: Anagrama.
- Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Nisbet, R. (1976). *La sociología como Forma de Arte*. Argentina: Amorrortu.
- Paz, O. (2014). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Rocha, M. E. (2001). Las mexicanas en el siglo XX. En Blanco, F. (Dir.). *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. T. IV. México: Edical.
- Rodríguez, B. (1998). *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM.
- Said, E. (2012). *Cultura e imperialismo*. (4 ed). España: Anagrama.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, J.P. (2008). *¿Qué es la literatura?* Argentina: Losada.
- Tzvi, M. (1982). *El minimato presidencial: historia política del Maximato*. México: Era.
- Vargas Escalante, R. (ed.) (2016). *Los Contemporáneos y su tiempo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Vargas Llosa, M. (2003). *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Vargas Llosa, M. y Magris, C. (2014). *La literatura es mi venganza*. México: Anagrama.
- Wright Mills, C. (2003). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zemelman, H. (2007). *De la historia a la política: La experiencia de América Latina*. México: Siglo XXI, Universidad de las Naciones Unidas.

## Revistas

- Carballo, E. (2011, julio). Los años veinte en México. En *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. No. 89.
- Gómez Haro, G. (6 de octubre de 2013). María Izquierdo, pasión y melancolía. En *La Jornada Semanal*. Núm. 970. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/sem-germaine.html>
- Olea Franco, R. (2012). La Novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 60. Núm. 2. México: ColMex.
- Olin, N. (Mondragón, C.) (31 de mayo de 2013). Óptica cerebral. Poemas dinámicos. En Dina Comisarenco, M. Dos poemas de Nahui Olin. *Nierika. Revista de estudios de arte*. Núm. 3. Recuperado de: [http://revistas.iberomex.mx/arte/articulo\\_detalle.php?pageNum\\_paginas=0&totalRows\\_paginas=2&id\\_volumen=3&id\\_articulo=70&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0](http://revistas.iberomex.mx/arte/articulo_detalle.php?pageNum_paginas=0&totalRows_paginas=2&id_volumen=3&id_articulo=70&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0&pagina=1&pagina=0)
- Ramos Escandón, C. (1997). Mujeres de ayer: participación política femenina en México 1910-1960. En *Estudios Políticos*. Núm. 15. Cuarta época. Mayo-agosto. México: UNAM.
- Rivas Mercado, A. (10 de mayo de 2014). La mujer mexicana. En *La hoja volandera*. Núm. 180. México: FES-Acatlán.
- Womack Jr., J. (2016). La Revolución mexicana: qué hizo, qué hizo posible y qué no hizo. En *La Gaceta*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Electrónicas

- Glantz, M. (2010). *Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana*. Podcast. México: UNAM.
- Manzanos, R. (12 de enero de 2002). La historia de terror del secuestro y muerte de Nellie Campobello. En *Proceso*. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/186879/la-historia-de-terror-del-secuestro-y-muerte-de-nellie-campobello>.
- Quiroz, E. (2014). *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=94MEFGjB7gA>