



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Nellie Campobello. Poeta, bailarina y loca

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :

LICENCIADA EN

CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

ROCIO FIALLEGA GUTIERREZ

ASESOR: DR. DANIEL CAZÉS MENACHE



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.

A mi madre

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Rocio Fiallega Gutiérrez

FECHA: 22 Noviembre 2002

FIRMA: 

*Gracias a la vida
que me ha dado tanto*

La aventura de este trabajo de investigación —que duró seis años— culmina ahora en estas páginas con la persona que soy, con lo aprendido, lo desaprendido, con estas manos y esta ignorancia del universo y sus alrededores, entre sentires, pensares y haceres desbordados de vida.

A esa mujer fascinante que sigue bailando en el desierto de la desmemoria, a Nellie Campobello, le agradezco las mejores líneas de este trabajo, donde traté de analizar y reconstruir su historia mágica y amorosamente, como cada una de nosotras va bordando su propia historia.

Sé que estas letras no hubieran sido posibles sin el apoyo de la Fundación UNAM y el Centro de Formación y Desarrollo del IFE. No obstante, la pertinencia académica en cada una de estas cuartillas es gracias a personas maravillosas: el Dr. Daniel Cazés, quien depositó en mi confianza, amor, convicción y enseñanzas de vida; la maestra Patricia Aulestia, quien me abrió su archivo y su corazón; Sara Lovera, nada más por no darme por vencida nunca, nunca y, claro es, Vicente Godínez, quien me ayudó a recuperar mi voz.

En el *staff*, aún sin saberlo, a cada una de esas cinco mujeres que han llenado mi vida de fortaleza y sabiduría, en especial a Paty, por su amor y confianza; a mi padre, por el valor de cada una de sus palabras, por su honestidad y sencillez; a mi familia toda.

Tratar de abarcar como en un abrazo a todas las personas que de una u otra manera se han involucrado en este trabajo sería inalcanzable, por eso nombro a quienes no sólo soportaron mi reiterativo interés, sino que estuvieron conmigo por razones y amores ajenos a cualquier academia, porque tienen un espacio en mi universo interior, y les tengo que gritar ¡Gracias mil!: a Julio por el amor inconmensurable, por creer y crecer, por siempre ILSM,R; a la Wera porque me ha fundamentado la trascendencia de la oralidad, por su amor y consuelo; a Blanca-Ponce, por tanta vida y visiones del mundo que nos han enriquecido, por compartir mis sueños y mis pesadillas; a Lulusa, por enseñarme a ser valiente a cada instante; a Lis, con quien he aprendido tanto en este largo camino de la lucha por la equidad; a Ale, por compartir su inteligencia y sabiduría; a Clau, por ser mi maestra y enseñarme la belleza en la sencillez y las convicciones plenas; a Francisco, mi ángel-demonio, quien me demuestra día a día la magia de la vida y la ferviente esperanza de cumplir todos los sueños; a Haydeé, quien desde todos los lugares del mundo me ha acompañado con palabras, ideas y confianza; y a Daniel, por haberse titulado antes que yo. No pueden faltar en este listado: JuanMa, Paty, Luis J. Erika y Luz Elena; Adán, Razhy y Michael; Francisco, Marco, Monserrat, Martha, Miguel y Luis R.; Felipe, Rafa y Gus; Acela y Haydeé; Sergio, Toño, Manuel y Aurea.

Índice

Índice	1
Introducción	3
1. Antecedentes	7
1.1. Poder patriarcal	7
1.2. La Mujer. Ese mito	10
1.3. Mujeres en la cultura nacional	13
1.3.1. Las mujeres del XIX y XX. La transición	14
1.3.2 Mujeres excepcionales. Ellas, <i>las Otras</i>	26
1.4. Comunicación y Cultura	30
2. Nellie Campobello. Poeta	37
2.1. Identidad	37
2.1.1. Yo!	39
2.1.2. <i>Abra en la roca</i>	43
2.2. La literatura como testimonio (Narrar la infancia)	45
2.2.1. Revolución mexicana: <i>Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México</i>	47
2.2.2. La palabra, separada de su matriz, se seca: <i>Las manos de mamá.</i>	51
2.3. La amorosa violencia con voz y mirada	57
3. Nellie Campobello. Bailarina	67
3.1. El proyecto nacionalista	67
3.1.1. La Danza	71
3.2. Creación de coreografías	73
3.2.1. Pionera de la danza escénica	74
3.2.2. Ballets de masas	76
3.2.3. Danza escénica	83
3.3. Los proyectos	86
3.3.1. Escuela Nacional de Danza	86
3.3.2. La aventura del Ballet de la Ciudad de México	90

4. Nellie Campobello. Loca	103
4.1. Nellie sola	103
4.1.1. Los Hombres	105
4.2. La muerte, ¿dónde está la muerte?	113
4.2.1. Ezequiel Montes 128	121
4.2.2. Escenario sin escenografía	124
4.2.3. Nellie está muerta	125
4.2.4. La paradoja: Progreso de Obregón	133
4.3. La locura	138
Conclusiones	143
Bibliohermerografía	147
Anexos	157

Introducción

En el presente trabajo de investigación partimos de la hipótesis de que el sistema patriarcal sume en el olvido a las mujeres que tienen un proyecto de vida propio y llegan a destacar en el ámbito cultural, sobre todo cuando se apartan de los requerimientos del régimen político en boga, en tal sentido deseamos comprobar que el caso de Nellie Campobello es un ejemplo de este proceder.

Nellie Campobello irrumpe en un contexto de agitación social como una mujer creativa y dueña de sí misma, se convierte en pionera de la danza en México y es reconocida hasta que su proyecto cultural dejó de ser de interés del gobierno (el régimen transitó del nacionalismo a la modernidad), además, su literatura versaba sobre un caudillo que tampoco interesaba al nuevo régimen y sus últimos días demuestran el olvido en el que se encasilla a las mujeres.

Nellie Campobello, era una mujer excepcional que murió en el olvido, el título de este trabajo responde a que, siendo la única escritora que abordó el tema de la Revolución Mexicana, habiéndola vivido, fue una poeta que buscó ser ella misma, también bailarina y coreógrafa, quien aportó su creatividad al proyecto nacionalista y, era una loca, por no haber cumplido con el estereotipo de La Mujer (según el *desideratum*).

Con el propósito de comprobar que socialmente existe un olvido reservado a las mujeres excepcionales, la importancia del presente trabajo se fundamenta en hacer una labor de divulgación sobre la vida de Nellie Campobello, al tiempo de aportar al ámbito de las Ciencias de la Comunicación un trabajo de investigación sistemático y pormenorizado de un tema tan actual como la historia misma de las mujeres.

En el primer capítulo planteamos que el sistema patriarcal que se fundamenta en la construcción cultural de los géneros con base en su sexo, le asigna a las mujeres el ámbito privado, la reproducción (biológica e ideológica) y un deber ser-para-los-otros. Las mujeres no existen, sólo ese mito denominado La Mujer.

Presentamos el contexto histórico en el que se desarrolló la vida creativa de Nellie Campobello y la transformación del papel de las mujeres dentro de la cultura nacional, así como su incorporación dentro de las artes. En este capítulo deseamos dotar a las y los lectores de una perspectiva distinta sobre la participación de las mujeres en los procesos culturales de nuestro país, de igual manera exponemos cómo la comunicación está ligada a la cultura.

En el segundo capítulo destacamos la creación artística, como un elemento que proporciona a las mujeres su propia libertad, además de que, en el caso de Nellie se subliman los hechos históricos y su testimonio de la Revolución mexicana con el hecho de darle voz a su madre, dándole la oportunidad a la autoridad materna de hablar contra el discurso oficial.

Observamos que, con base en la creación literaria, Campobello llega a "parirse a sí misma", creando su propia identidad (incluso conocemos que su nombre "real" no es Nellie Campobello) y tomado como punto de partida la poesía. Además de que defendió en su literatura a Villa en vez de a los caudillos de la "revolución hecha gobierno"; creó una visión de la revolución mexicana a través de una mirada de infancia dándole un valor histórico a las mujeres que se quedaron en casa en la lucha armada, en vez de exaltar a las *adelitas*.

En el tercer capítulo detallamos los trabajos de Campobello como brigadista y coreógrafa, así como su aportación a la danza mexicana, considerando que formaba parte de un proyecto nacionalista (siendo reproductora) y como creadora (productora). En un primer momento ubicamos a la danza escénica en el contexto nacionalista y su incidencia en las demás artes.

En un segundo momento profundizamos en la obra de Nellie tanto del lado "oficial" en la Escuela Nacional de Danza, así como su proyecto del Ballet de la Ciudad de México, en donde estuvo acompañada no sólo por su creatividad sino por dos personajes que acompañarían por siempre sus pasos: Gloria Campobello y Martín Luis Guzmán.

En el cuarto capítulo, analizamos la soledad de Nellie y su relación con el mundo, pero además advertimos cómo, progresivamente, esta mujer excepcional se fue convirtiendo en una persona vulnerable ante los otros por entrar a la tercera edad, cómo la confianza depositada en los otros hizo

que el final de sus días fuera un tormento, mientras que su desaparición no fue considerada como un tema prioritario, puesto que doce años después de su deceso se supo su paradero (la tumba).

Al final de estos capítulos abordamos las conclusiones a las que llegamos e incluimos los anexos correspondientes, para quienes se apasionaron con el tema.

1. Antecedentes

En la sociedad mexicana, las mujeres excepcionales que no cumplen con el estereotipo de un *deber ser Mujer*, en desacuerdo con el discurso oficial, son olvidadas por el hecho de que hayan decidido a entregarse a la locura de ser diferentes en su vida y, en su quehacer artístico, es el caso de Nellie Campobello (1908-1986).

En estos dos primeros apartados conoceremos los conceptos que nos ayudarán a lo largo del presente trabajo para comprender a profundidad la afirmación anterior.

1.1. Poder patriarcal

El sistema patriarcal se fundamenta en la construcción cultural de los géneros con base en su sexo, asigna a las mujeres el ámbito privado, la reproducción (biológica e ideológica) y un deber ser-para-los-otros.

Las mujeres no existen, sólo ese mito denominado La Mujer, además están "sujetas al cautiverio de su condición genérica y de su particular situación caracterizadas por la opresión."¹.

Es importante mencionar que la diferencia sexual ha sido fundamental para la imposición de un poder opresor, que fundamenta en características naturales un orden establecido (en adelante *desideratum*) que se produce y reproduce desde la sociedad misma.

Por ello

En ese complejo e inconcluso proceso iniciado durante la prehistoria, las mujeres han sido relegadas a condiciones de dependencia, subordinación, exclusión y discriminación tanto en las costumbres cotidianas y en la creencia de su naturaleza inferior, como en las leyes y en la estructura de la organización social a la que llamamos Estado².

Al mantenerse en la sociedad lo que se ha entendido como división de las labores dentro de la vida cotidiana y en la participación en el ámbito público, encontramos que a las mujeres se les ha asignado la vida privada y el ser-para-los-otros, mientras que los hombres deben cumplir con su deber ser: ser-para-sí, destacando en el ámbito público.

Además:

Como en el cuerpo de las mujeres se realiza la parte más notable y prolongada de la reproducción biológica de los seres humanos porque así lo impone la naturaleza, *se cree y se establece como norma de vida que la reproducción cotidiana de la vida humana es también imposición natural.*³

Lo cual ha servido para que, con base en una diferencia biológica, se trate de establecer parámetros entre lo superior (los hombres) y lo inferior (las mujeres), lo cual permea cada uno de los ámbitos en los que nos desenvolvemos como seres humanos⁴.

Tenemos entonces que una es la diferencia sexual hombre y mujer, y otra es la que se construye culturalmente sobre estas características, creando atribuciones para lo masculino y lo femenino, respectivamente, lo que resulta una estigmatización genérica y conforma el *desideratum*:

Género es la construcción diferencial de los seres humanos en tipos femeninos y masculinos. El género es una categoría relacional que busca explicar una construcción de un tipo de diferencia entre los seres humanos... es una *construcción imaginaria y simbólica* que contiene el conjunto de *atributos asignados a las personas a partir de la interpretación cultural valorativa de su sexo*. Se trata de distinciones biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, afectivas, jurídicas, políticas y culturales impuestas.⁵

Es así que encontramos

*Ser hombre o ser mujer, quedar asignados o asignadas a un género o al otro, no son fenómenos naturales. Resultan del proceso psicológico, social y cultural en que se asume en medida suficiente el desideratum de lo que en cada época la sociedad define como contenido de cada género.*⁶

El *desideratum* cambia según la época y la sociedad, pero en el mundo hay hombres y mujeres que vivieron y viven su cotidianidad reproduciendo los patrones culturales heredados, construcciones basadas en la diferencia, mediante las cuales se ha cultivado la opresión.

En particular, el patriarcado⁷ es el que legitima y establece esta diferencia entre hombres y mujeres, este sistema opresor es el que delimita el deber ser de los seres humanos⁸.

En relación con las mujeres, retomamos la explicación de Marcela Lagarde respecto a la diferencia entre condición de la mujer: "... una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico" y situación de la mujer: "... se refiere al conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica, en determinadas circunstancias históricas"⁹.

La diferencia genérica está en la casa, la oficina, los museos, el lenguaje mismo, forman parte de los mitos que conservamos y reproducimos en sociedad: "Los discursos y los mitos sociales ordenan, legitiman, disciplinan, definen los lugares de los actores de las desigualdades en los espacios sociales y subjetivos que la violencia –visible o invisible, física o simbólica- instituyen"¹⁰.

1.2. La Mujer. Ese mito

El poder contiene un paradigma de opresor-oprimido, en tal sentido, inaugura un ejercicio de relaciones en los que siempre habrá un enfrentamiento entre contrarios y al construirse en la sociedad un esquema que contiene la estigmatización de los géneros hace que tales sean vistos como superior o inferior, por eso coincide en que "La cuestión de lo imaginario social en tanto universos de significaciones que instituyen una sociedad es inseparable del problema del poder"¹¹ y todo imaginario conlleva sus mitos.

Somos una sociedad que fundamenta su actuar con base en los mitos desde el principio de la historia:

...Los mitos que una sociedad instituye son cristalizaciones de significación que operan como organizadores de sentido en el accionar, el pensar y el sentir de los hombres y las mujeres que conforman esa sociedad, sustentando a su vez la orientación y la legitimidad de sus instituciones.¹²

Y encontramos que La Mujer "ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito"¹³, porque se le mira y construye dentro de ciertos patrones de comportamiento que deben conformar su deber ser, mientras que no se observa que hay diversas y múltiples maneras de ser mujeres en el mundo.

El ideal femenino, según Rosario Castellanos en su obra *Mujer que sabe latín* es el que en tiempos y lugares distintos manifiestan constantemente características como: pureza prenupcial, fidelidad al marido, devoción a los hijos, laboriosidad en la casa, cuidado y prudencia para administrar; mientras que sus virtudes deben ser: constancia, lealtad, paciencia, castidad, sumisión, humildad, recato, abnegación y espíritu de sacrificio, entre otros (bajo el mismo tenor).

También Carlos Monsivais nos proporciona una lista del deber ser femenino:

... la ternura, el recato, la paciencia, la dulzura, la intuición, la abnegación, la resistencia al dolor, la pasividad entregada, la falta de iniciativa, la frivolidad, la incapacidad de avenirse con la Historia (con mayúscula), la decisión de entrever la realidad a través del chisme" Además, La Mujer es vista como la amada remota, novia pura, madre abnegada y comprensiva, soldadera fiel, coqueta victimable, pero también pecadora arrepentida, devoradora, amante enloquecida, ser febril y remoto, diosa venerada, hembra terrenal, ninfeta purísima. ¹⁴

Para Daniel Cazés, el *desideratum* consagra las siguientes características para las mujeres:

la abnegación, la sumisión, la dependencia, la imposibilidad de autonomía y el cuidado de los demás. Al contrario de lo que sucede con la subjetividad de los hombres, en el centro de la vida de cada mujer no se encuentra su yo: ahí están asentados los otros. A las mujeres el género las pierde de sí mismas y se convierte en un encierro enajenado.¹⁵

Rosario Castellanos argumenta que al ser la mujer una "potencia oscura" habría que convertirla en irrealizable "para evitar riesgos", así hay un equivalente entre la pureza y la ignorancia, por lo tanto existe una "ignorancia de lo que es la mujer misma"¹⁶, y sería una real osadía el indagar sobre sí misma por ello su única actitud lícita es la espera y, lo que aún no ha alcanzado es precisamente contar con una personalidad.

Por ello

La hazaña de *convertirse en lo que se es...* exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la pasión, de la insatisfacción o del hastio sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre.¹⁷

Con base en lo anterior, observamos que el comportamiento de las mujeres debe *corresponder* a las características asignadas a su género y el mito de La Mujer es una idea y no una realidad viva. Presentaremos en este trabajo de qué manera la escritora y bailarina Nellie Campobello rompió con su condición social al ocuparse de tareas propias de la intelectualidad mayoritariamente masculina y con su situación social al exaltar en su literatura la figura de Francisco Villa, la cual ya no era funcional para el nuevo régimen.

1.3. Mujeres en la cultura nacional

El propósito de este apartado es contextualizar el momento histórico que incidió en la vida de la madre de Nellie Campobello, Rafaela Luna, a quien encontraremos evocada en las creaciones artísticas de su hija.

Observamos que las mujeres que transitaron del siglo XIX al XX vivieron la efervescencia de la Revolución mexicana y su transfiguración genérica. Al terminar la lucha armada, el orden establecido ya no podía ser el mismo, si bien la mayoría de las mujeres "regresaron" a sus actividades cotidianas, hubo muchas de ellas que se negaron a regresar al ámbito privado y decidieron intervenir, desde su condición, en el mundo.

En el ámbito cultural, el Ateneo de la Juventud¹⁸ era un grupo multidisciplinario conformado por los ideólogos que en su momento buscaron la espiritualidad para poder generar una identidad mexicana apegada al movimiento mundial científico, sus raíces radicaban en la cultura helénica (por ello Ateneo) esto estaba peleado con el Positivismo (corriente ideológica creada por Augusto Comte que sirvió de base a la escalada política en la educación y la modernización de México en el Porfiriato).

Años después, mientras en el escenario mundial crecían los *ismos*¹⁹, en México se fundaba una manera de escribir lo nacional, una literatura que diera identidad con base en la Revolución Mexicana hasta que se convirtiera en una explosión de ideas e iconos para el futuro (hasta que llega Juan Rulfo).

Hubo una polémica en la que se cuestionaba la virilidad de la literatura mexicana, ya que, al parecer, en el ambiente postrevolucionario, los hombres "son menos hombres que sus abuelos" pero la discusión se centraba en la feminización de las artes no por la inclusión de las mujeres en estos avatares creativos, sino una tendencia escritural hacia lo "dulce".²⁰

1.3.1. Las mujeres del XIX y XX. La transición

A finales del siglo XIX, los roles asignados a las mujeres eran determinantes, su eje era la familia; las herencias coloniales sobre la conducta y las normas, prevalecían a pesar de la guerra de independencia, la etapa liberal y los conflictos sobre la soberanía y las asociaciones religiosas en el México independiente.

La condición social de las mujeres estaba delimitada por los valores y roles impuestos lo que confirma "el orden social en el siglo XIX es patrilíneo"²¹, las actividades a las que estaban confinadas tenían como eje a la familia: ama de casa, madre de sus hijos, administradora del hogar, salvaguarda del honor de la familia después de su marido.

"La instrucción se consideraba como un bien hereditario del hombre"²² así, tras la polémica acerca de que deberían o no aprender las mujeres a principios del siglo XX (discusión llevada por ideólogos varones), se resumía que las mujeres deberían aprender oficios para el mejor cuidado de la casa y, públicamente, ser maestras que continuaran con la educación del hogar.

Es necesario aclarar que si bien algunas mujeres lograron obtener un título en medicina o como secretarías, estas actividades se resumían en cuestiones de servidumbre hacia los otros.

Si bien la formación de las señoritas "aristócratas" contemplaba una educación más amplia, ésta se reducía a saber tocar el piano, conocer idiomas y el estricto cuidado de la moda; existía una advertencia tajante, ya que la educación las convertía en mujeres frías, no estaba permitido olvidarse de resguardar el honor de la familia, el cuidado del hogar y la crianza de los hijos.

Por otro lado, las mujeres sin acceso a la educación y, la mayoría de las veces trabajadoras (obreras), cumplían con una doble jornada para el mantenimiento de la familia; también las que vivían en el campo compartían las faenas, pero no en las mismas condiciones, ya que además de su trabajo compartían tiempo y esfuerzo en conservar la casa y la cama en orden, así como alimentar a los hijos y al marido.

La Revolución mexicana trastocó este orden²³ y las mujeres empezaron a incorporarse a diferentes ámbitos; el ideológico, el educativo, el político, el económico y el cultural; participando desde las letras (periodismo y literatura) desde su cuerpo, su voz y su conocimiento como combatientes, agentes confidenciales, enfermeras, soldaderas, socialistas, militantes, sufragistas, obreras, propagandistas, oradoras.

Su participación fue indispensable dentro de ese proceso histórico. El papel de la mujer dentro de las luchas armadas, cobró dentro del imaginario social diferentes sentidos: la mujer da continuidad al proceso organizado al

aportar más revolucionarios (por su función "reproductiva"), al preservar a la familia dentro de un espacio caótico y, por otro lado, mujeres que actúan como combatientes, ideólogas, enlaces, redactoras y participes en la construcción de un nuevo orden.

Aunque existen "diferencias (que) se deben probablemente a la particularidad de los movimientos de masas en cada país, a la peculiaridad de su desarrollo, así como el modelo histórico que viven"²⁴ la participación de las mujeres en las revoluciones se caracteriza por el "desorden" de lo establecido, como los roles asignados a cada uno de los géneros.

La incorporación masiva de las mujeres a la Revolución mexicana es definida por María Antonieta Rascón como "acompañar a sus hombres a la guerra para seguir ejerciendo allí, cerca de los campos de batalla, sus tareas tradicionales: buscar maíz, molerlo, hacer las tortillas, parir a sus hijos, pero ahora también cargar el metate, municiones y otros implementos durante las movilizaciones"²⁵.

Lo cual es apoyado por Alicia Villaneda, pero con un cierto matiz:

Cuando en 1910 se desató la lucha armada y se improvisaron los ejércitos revolucionarios, se hizo patente la necesidad de la presencia de las mujeres para resolver los requerimientos básicos: comer, vestir, etcétera; fue así que ellas se convirtieron en un elemento indispensable para la revolución. A las mujeres se les llamó soldaderas (por extensión de soldado), pero es importante resaltar que desde el primer momento de la lucha se unieron a ella aquéllas que no seguían a nadie, sino a su ideal, mujeres que comprometiéndose con la causa revolucionaria desde el magonismo, no necesitaban que las llevase nadie al campo de lucha.²⁶

Aunque nuestra reflexión sobre el papel de las mujeres idealmente es que las luchas revolucionarias deben llevar su transformación como sujetos históricos, choca críticamente con la realidad ya que "una vez pacificado el país la mujer debió volver a su hogar. La igualdad que se logró durante la lucha se esfuma rápidamente"²⁷.

Las mujeres se incorporan paulatinamente dentro del proceso de la Revolución, ya que conforme ésta se va desarrollando exige nuevos actores que sustituyen a los caídos, también surge la necesidad desde las mujeres de construirse como sujetos históricos participantes y actuantes de un proceso histórico determinado.

En el principio de la lucha armada, la mujer es compañera pero servidora, se siguen los mismos esquemas aunque participa como redactora, combatiente, etc., No lucha por sus propios derechos sino por el fin último del acto revolucionario.

Sobre la Revolución mexicana "esta misma revolución... constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social de tal manera que marginó a las mujeres precisamente cuando en apariencia estaban en vías de liberación"²⁸.

Escritoras de finales del siglo XIX. Aunque las mujeres carecieran de todo estímulo para ser artistas (por las restricciones del desideratum y su condición), hay que destacar que en el siglo XIX "el hecho de escribir adquirió una importancia práctica (en cuanto forma monetaria), dejó de ser un mero síntoma de idiotez o de una mente trastornada"²⁹.

Las escritoras de finales del siglo XIX heredaron el romanticismo francés y fortificaron la sensiblería que les había asignado el imaginario social. La mayoría de las obras son testimoniales (diarios), poesía, y, en menor medida, cuentos y novelas con una finalidad didáctica, acorde a "lo femenino" de la época. Estas mujeres, la mayoría ajenas al trabajo manual, encargadas de la administración de la casa (los sirvientes y las nodrizas), percibían el mundo desde "las ventanas hacia adentro".

En la creación literaria, la apropiación del lenguaje es una característica fundamental ya que éste es el que permea todas las sensaciones, sentimientos, emociones y razonamientos hasta crear la magia, la metáfora, el arte; en ese sentido, bajo el contexto político, social y cultural del porfiriato, el yugo familiar y el escaso acceso a la educación o a la apropiación del lenguaje a través de lecturas, las mujeres ofrecieron su particular visión del mundo, es decir, desde las ventanas hacia adentro, ese mundo de paredes y escaleras, muebles y utensilios de cocina, llantos de niños y niñas, ese mundo interior que pocas veces pudo manifestar otra cosa que su experiencia de vida en su propio cautiverio, sin pretender una generalización, también reconocemos la aportación fundamental de mujeres con visiones de ventanas hacia fuera e, incluso, escapadas del cautiverio.

En estas primeras letras por un lado se manifestaba la influencia del discurso religioso³⁰, así como los largos relatos contenidos en diarios de viaje, y algún espacio para la ficción³¹. Es decir, las escritoras tejían su vínculo con lo sagrado, lo testimonial y su imaginación, pero sólo fue el principio.

Otras mujeres dejaron la soledad de sus hogares para participar públicamente en las tertulias literarias o en el periodismo (como colaboradoras)³². Las mujeres que ejercieron el periodismo no eran obreras ni analfabetas, fueron las mujeres herederas del porfiriato que encontraron en la necesidad de verter sus palabras, una urgencia de cambio, quizá no en el complejo de la estructura social, pero sí en la incursión de la mujer en el ámbito público (educación y política).

Las ideas libertarias y revolucionarias provocan que las mujeres se involucren en la política y en la historia (en su historia personal y como sujetos históricos vivos y transgresores del orden social), ya no son relegadas de las actividades políticas. Al incorporarse al proceso, las mujeres ven la posibilidad de un cambio de modelo ideológico, económico, social y cultural, aunque no necesariamente genérico.

A principios del siglo XX, se empieza a discutir el "deber ser femenino"; Andrés Molina Enríquez mantiene una posición conservadora: sólo debían participar en la reproducción y en el cuidado de la familia. Horacio Barreda a través de la *Revista Positiva* anuncia el feminismo, pero está en contra de la participación de la mujer en la política, ésta es una posición generalizada, sin ponerse a pensar en las posibilidades de una nueva relación entre los géneros; es decir, el ámbito político era "intocable", en otras profesiones, las mujeres podían seguir incorporándose.

Así como lo afirman Lau y Ramos "el modelo de la mujer propuesto, era cada vez más distante de la realidad y obedecía a la idealización de la mujer como ser dedicado exclusivamente a la familia y al entorno familiar"³³

ya que las mujeres se incorporaban a labores y oficios que se consideraban exclusivamente masculinos, así como sus intervenciones públicas dentro de los ámbitos culturales.

La feminidad perfecta consistía en que las mujeres pudieran dedicarse a la cultura y la educación, pero sin que estas actividades interfirieran en el hogar; eran poetas, escritoras y concertistas, así, "los logros femeninos – calificados de excepcionales- se reconocían sólo en la medida en que no atentaban contra el modelo ideal de feminidad."³⁴

Existía el peligro de la masculinización de la mujer, lo que significaría un caos social ya que hombres y mujeres debían tener normas y conductas sociales determinadas por el imaginario. Esta construcción cultural de los géneros era un orden considerado como "natural" otorgándole características establecidas y sin posibilidad de transformaciones.

Cerca del estallido revolucionario "las inquietudes de las mujeres se politizan"³⁵, ya que las condiciones económicas y sociales eran difíciles; las mujeres estaban en contra de las conductas prescritas así como del aislamiento político.

Dentro de las precursoras revolucionarias que con sus letras aportaron una nueva visión del mundo están las directoras de periódicos, los que desde finales del siglo XIX aportaron nuevas ideas y confrontaciones dentro del gran movimiento de la Revolución mexicana, entre las publicaciones dirigidas por mujeres encontramos *Violetas del Anáhuac* (su primer nombre fue Hijas del Anáhuac), *Vésper*, *Juan Panadero*, *El Hogar* y *El látigo Justiciero*.³⁶

En lo referente al proceso armado de la Revolución mexicana, las mujeres adquirieron un papel importante bajo las condiciones caóticas. Las zapatistas se incorporaron a la lucha armada como a las faenas del campo, Amalia Robles fue una combatiente del ejército del sur.³⁷

Por su parte, las mujeres que participaron como enfermeras no siempre tenían estudios, su cuidado eficiente fue la esperanza y la protección, si bien la escuela de enfermería es fundada desde 1833, no todas las revolucionarias tuvieron la oportunidad de asistir a esta institución, así, el sentido común y el esfuerzo por preservar la vida de los revolucionarios fue el cimiento para la consecución del movimiento.

Cabe aclarar que existen grandes distancias entre las enfermeras del norte y del sur del país, así como las que atendían al ejército "oficial" (fuera huertista o constitucionalista); los federales, los pelones.³⁸

En algunos casos, las mujeres entendieron que la finalidad de la lucha armada era la obtención de la tierra, es por ello que muchas de ellas, alentadas por esa idea, decidieron unirse a la bola; en otros casos, seguían al marido, a los hermanos, que se había llevado la leva, cargando a sus hijos y con "la domesticidad a cuestas"³⁹, eran las soldaderas.

Para algunas fue indispensable vestirse como hombres, dado el ambiente de imposición masculina con respecto a la propiedad de las mujeres, y para que fueran respetadas como hombres dentro y fuera de la lucha armada.

Por otro lado, dadas las circunstancias de apoyo y solidaridad que debían generarse dentro del campo de batalla, "los límites entre las tareas de cada uno de los géneros se desdibujan"⁴⁰.

La soldadera "es la mujer en la guerra, con un rol de hombre: se visten y adopta una actitud masculina porque en la confusión social, sexual y genérica de la guerra, sólo como hombre puede sobrevivir"⁴¹.

Debemos destacar en este momento, que la labor de las mujeres: iban "a la vanguardia", por decirlo de alguna manera, ya que se adelantaban a conseguir víveres a los pueblos cercanos y, claro es, hacían labores de espionaje, ya que se enteraban de todo lo que ocurría. En el transcurso de la lucha armada, significaban la resistencia, los brazos y las piernas de sus hombres porque les curaban.

Además, mujeres de diferentes clases sociales se incorporan a las actividades revolucionarias en los clubes y, posteriormente, en los partidos políticos; participan como propagandistas y oradoras. La mujer asume su participación revolucionaria según su entorno inmediato, su grupo revolucionario: detrás, a un lado o sin hombre, adaptándose a las condiciones y regiones.

Las mujeres estaban en todo: en el Partido Liberal Mexicano, bajo la ideología socialista con tintes anarquistas, tuvo una trayectoria importante como precursor de la Revolución mexicana⁴², dentro del movimiento antirreeleccionista⁴³.

Las mujeres maderistas adoptaban la causa y no necesariamente querían la guerra, el periódico maderista *Nueva Era* discutía sobre el nuevo rol de las mujeres, abandonar la idea de inferioridad. En el caso de las mujeres maderistas, tenían educación y empezaban a formar expectativas de vida sobre su propia independencia, pero debían mantenerse dentro del canon de no olvidar su "atributo" de madre, lo que implicaba no competir con el hombre, ni ejercer su participación política.

En el ámbito de las trabajadoras, desde 1876 se conformaron las primeras organizaciones femeninas, afiliadas al Círculo de Obreros, dos años después, la participación de las mujeres en el Primer Congreso fue indispensable; para el Segundo Congreso, Carmen Huerta fue presidenta y directora.⁴⁴

También en la Revolución mexicana, como participantes, encontramos a las mujeres que se quedaron en casa, no mencionaremos nombres y apellidos de mujeres destacadas en la ardua tarea de sobrevivir a, en y por la revolución desde el hogar, porque la lista sería interminable, son luchadoras anónimas que con su esfuerzo dieron de comer a los hijos, recibían a los combatientes, defendían su techo y dignidad. Ya el Programa del Partido Liberal Mexicano proponía la igualdad jurídica ente los hijos legítimos y los ilegítimos y baste decir que con Venustiano Carranza se otorgan pensiones (claro que la perdían si se casaban otra vez).

A partir de 1915 se crearon agrupaciones de mujeres, se abrieron empleos en la administración pública y se mejoraron las condiciones laborales y, hubo un reglamento para la prostitución.

En ese mismo año, el General Mújica convocó al Primer Congreso Femenil que se llevó a cabo en Villahermosa, Tabasco.

Salvador Alvarado, Gobernador de Yucatán, da su apoyo para la organización del Congreso Feminista a celebrarse el 17 de diciembre de 1915, en su convocatoria se invita "a todas las mujeres honradas de Yucatán que posean cuando menos los conocimientos primarios"; no pudo efectuarse el congreso, pero además, en la segunda convocatoria se establece en el primer punto que podían asistir "todas las señoras y señoritas que posean cuando menos, conocimientos de Educación Primaria"

En el Teatro Peón Contreras, los días 13 y 16 de febrero de 1916, asistieron mujeres que cumplían con los requisitos anteriores y se discutió sobre el papel de las mujeres y su participación.

Se revisaron cuatro ejes temáticos:

I.- ¿Cuáles son los medios sociales que deben emplearse para manumitir a la mujer del yugo de las tradiciones?

II.- ¿Cuál es el papel que corresponde a la Escuela Primaria en la reivindicación femenina, ya que aquella tiene por finalidad preparar para la vida?

III.- ¿Cuáles son las artes y ocupaciones que debe fomentar y sostener el Estado, y cuya tendencia sea preparar a la mujer para la vida intensa del progreso?

IV.- ¿Cuáles son las funciones públicas que puede y debe desempeñar la mujer a fin de que no solamente sea elemento dirigido sino también dirigente de la sociedad?⁴⁵

Como resultado del Congreso, Hermila Galindo propugnó por la emancipación, salud y condiciones laborales. En resumen, reconocer las capacidades de la mujer, fomentar su instrucción y modificar las leyes para tener más participación: más libertad y más derechos, enseñanza laica, mujeres con oficio y un modelo de educación racional para alcanzar la "libertad completa", así como la fundamentación de los deberes y obligaciones en el matrimonio.

Los mismos ejes temáticos fueron abordados durante el Segundo Congreso celebrado del 23 de noviembre al 2 de diciembre de 1916, las conclusiones contemplaron insertar en la primaria la enseñanza de ocupaciones; que los hombres se hicieran un certificado médico como requisito para casarse y el derecho al voto a las mujeres mayores de 21 años que supieran leer y escribir.

La Convención Revolucionaria (1914-1916) revisó y aclaró los términos de la paternidad de los hijos así como la protección a las mujeres, lo que no servía en los tiempos de guerra. Otro tema fue el divorcio, el mayor miedo era un cambio social trascendente e irreparable en el modelo positivista, la posición católica y la tradición madre-familia, creían que se avecinaba un caos social, un "elemento corruptor de la sociedad".

En este contexto se desarrolló la infancia de Nellie Campobello quien fue heredera de la trayectoria de todas estas mujeres y se enfrentó a un contexto distinto.

1.3.2. Mujeres excepcionales. Ellas, *las Otras*

Las mujeres mexicanas de principios de siglo XX que decidieron ser creadoras y creativas no sólo a través de la reproducción y el rol asignado se enfrentaron a una sociedad mexicana que reducía el papel de las mujeres a ser amas de casa, guardas del honor y la gloria de la familia así como seres mitológicos (ángel o demonio), musas o paisaje para poetas y escritores.

En ese ámbito irrumpe la Revolución mexicana como uno de los primeros movimientos sociales, que permite la desconstrucción durante la lucha armada de ciertos roles. Porque no sólo la Adelita que sigue al Juan fue lo único que se vivió, era la participación de las tareas la esperanza de la incorporación de las mujeres en el ámbito de las decisiones (baste recordar a las periodistas, abogadas y enfermeras, las ideólogas y activistas de los Clubes políticos), en ese sentido, las mujeres ya no eran *La Mujer* como una idea, sino una realidad en movimiento, incluso se lleva a cabo el Primer Congreso Feminista.

La infancia de las mujeres que crecieron en el ámbito de caos de la Revolución mexicana y que en su edad adulta se incorporaron a las lides políticas y culturales estuvo enmarcada por la herencia de las mujeres de fines de siglo XIX pero también la esperanza de una nueva manera de crear y producir, sin embargo, el sistema educativo que a bien tuvo una efervescencia y dio lugar a su participación, olvidó su historia y se vieron condenadas al suicidio, la locura, la enfermedad y la muerte:

Sus vidas individuales están marcadas por una sociedad en transición y sujeta a cambios profundos. A las mujeres se les colocaba fuera de los procesos históricos y se las asociaba a una naturaleza estática e invariable. Cuando las mujeres concretas se salían / de los espacios supuestamente ahistóricos y entraban a la historicidad, la ficción de lo eterno femenino se hacía cada vez más insostenible y cada vez más ancha la brecha entre una ideología conservadora y las necesidades del desarrollo histórico concreto.⁴⁶

¿Por qué le atribuimos el adjetivo de loca a Nellie Campobello?, precisamente porque:

la locura femenina definida como tal en la cultura / patriarcal, es aquella que se suma a la renuncia y a la opresión política. Es el conjunto de dificultades para cumplir con las expectativas estereotipadas del género: ser una buena mujer, hacer un buen matrimonio, criar bien a los hijos, tener una familia feliz, y todo lo que se añade según la situación de las mujeres, es base para la locura de las mujeres⁴⁷,

y también para que se les califique como tales, ya que:

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas, y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, *las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas*, las feministas.⁴⁸

Partimos de que la idea de La Mujer en el imaginario social conforma (y confirma) la mitificación que históricamente se le ha asignado, en tal sentido, y con base en el estudio de Marcela Lagarde identificamos que la categoría "las mujeres", "expresa el nivel real-concreto: su contenido es la existencia social de las mujeres, de todas y cada una"⁴⁹; es decir, no existe la mujer, sino las mujeres y hay diversas maneras de ser mujer en el mundo.

El "cautiverio", según Lagarde, es la concreción política de "la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad"⁵⁰ además,

Las mujeres están sujetas al cautiverio de su condición genérica y de su particular situación caracterizadas por la opresión. El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad concebida como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares en la sociedad y en la cultura⁵¹.

Algunas mujeres que escaparon de su cautiverio fueron contemporáneas de Nellie, que, sobra decirlo, estaban igual de locas por querer ser para sí mismas (al tener su propio proyecto de vida) y no cumplir con los roles asignados: Pita Amor, Tina Modotti, María Antonieta Rivas Mercado, y Frida Khalo. Objeto de otro trabajo será el fin trágico que han tenido las mujeres mexicanas o extranjeras que alrededor de los años 30 "se atrevieron" a formar parte de la élite cultural.

A efecto de hacer un análisis meramente comparativo y sin mayor pretensión que el de poner algunas cartas sobre la mesa, en la vida de Frida Kahlo, Pita Amor y Nahui, hay una constante que comparten con Nellie Campobello: la maternidad frustrada.

Según testimonios, Nellie, tuvo un hijo en febrero de 1919, su nombre era José Raúl Moya, en 1921 su vida se apagó por una bronconeumonía. Es curioso que Nellie nunca hablara sobre el asunto y se declarara señorita hasta su muerte, pero quizás es lo que la hizo sublimar la figura de la madre a través de su literatura, lo que ella nunca pudo ser⁵².

En las otras mujeres, la carencia o el sentido de pérdida fue un dolor que llegó para instalarse en el corazón: a Frida, con su vida llena de fierros y su carcajada (más de angustia que de gozo), por más que intentó, sus entrañas no le ayudaron a que se instalara siquiera un feto para darle vida, lo vemos en su obra, en su afán de ser la madre de Diego; con Pita, la tragedia de la muerte de su hijo la llevó a la locura, Manuel, que vio la luz a través de una herida y no de los labios que reciben y dan placer, murió accidentalmente ahogado en una piscina cuando tenía año y medio, sin siquiera conocer a su madre porque siempre estuvo al lado de su tía; para Nahui, su hijo murió antes de cumplir dos años.

Pero las tres difieren en algo con Nellie: la figura fuerte que desean destacar es la del padre, para Nellie la madre era el punto de partida y de llegada y, quizás, como veremos más tarde, sus padres fueron todos sus hombres, por sustitución, lo cual no le impidió ver a una autoridad materna que le inyectó a su literatura el impulso necesario para salir, antes de que le explotara por dentro.

Al final de sus días, Frida el 13 de julio de 1954 habló para "combatir la tristeza" en el momento de su muerte, su cuerpo sí es hallado, sí es venerado; mientras que "la abuelita de Batman", Pita Amor muere de loca y de soledad el 6 de mayo de 2000; para Nahui, la tristeza no era la soledad era dónde poner tanta vitalidad desde adentro, también los otros la veían como una loca, como "la Polveada" o "el Fantasma del Correo", no fue como Nellie una "Dama de la Soledad", pero coincidió en algo, Carmen Mondragón Valseca (Nahui) era la "Dama de los Gatos" hasta antes de su muerte el 23 de enero de 1978.

Consideramos a Nellie Campobello como una mujer excepcional que buscó "una libertad verdaderamente mía, encontrada gracias a una angustia espiritual y física"⁵³, teniendo un proyecto de vida propio, esa libertad "a la que amo más que a las olas del mar, y más, mucho más, que al amor"⁵⁴, fue la que le dio la fortaleza suficiente para enfrentar el *desideratum* impuesto. Afirmaba: "Yo he construido mi libertad sin usar de palabras y la he construido sólo por la necesidad de aspirar la brisa y entregársela a mi corazón"⁵⁵.

1.4 Comunicación y cultura

Los procesos de comunicación siempre estarán íntimamente ligados al sistema sociocultural en el que se desarrollan, esto es patente tanto en la vida cotidiana como en el entramado complejo de construcciones culturales que tienen que ver con una realidad corporal, económica y social de cada individuo; de igual manera, para que los seres humanos puedan mantener su cultura tienen que vivir en sociedad y comunicarse.

Es así que comunicación y cultura son componentes inseparables, toda vez que la identidad de cada cual se construye con base en los elementos culturales heredados y la transmisión de los mismos por medio de la comunicación⁵⁶. Además hay que considerar que:

la cultura designa pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas (que comprenden acciones, expresiones y objetos significantes de la más variada especie) en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, conceptos y creencias⁵⁷

Por eso, en la construcción de los sistemas de relaciones y de poder nos encontramos con el desideratum, el cual, como hemos mencionado anteriormente, cambia según la época y la sociedad, pero "hereda" comportamientos y visiones del mundo.

Recordemos que la diferencia genérica está en la casa y el lenguaje mismo, porque de una u otra manera los conceptos de dicha diferencia son transmitidos por medio de la comunicación e, incluso, mediante los medios de comunicación.

En el presente trabajo no abundaremos sobre la incidencia de los medios de comunicación en la reproducción de la construcción cultural genérica, pero queremos dejar en claro que tanto la comunicación, la cultura y la construcción cultural de la diferencia a partir del sexo son elementos imbricados entre sí.

NOTAS

¹ LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1993, p. 152.

² CAZÉS Menache, Daniel; *La perspectiva de género. Guía para diseñar, poner en marcha, dar seguimiento y evaluar proyectos de investigación y acciones públicas y civiles*; CONAPO-CONMUJER; México, 2000; p. 13.

³ *Idem*.

⁴ Debido a que hay relaciones de producción y reproducción social de lo establecido mediante los géneros masculino y femenino, encontramos también que "*la división del mundo en privado y público es propia de esa organización (de relaciones), en la que se estructuran la división del trabajo, las diferencias en la participación de las mujeres y hombres en los espacios y en las actividades sociales, la segregación sexual y los deberes de intercambio y convivencia de género. Las relaciones íntimas, las relaciones de contrato y de alianza, corresponden con la marca social de género*"; CAZÉS, *op. cit.*, p. 50.

⁵ CAZÉS, *op. cit.*; p. 31 y 32.

⁶ CAZÉS, *op. cit.*; p. 84. Además: "...hombre...mujer... hoy son lo que son en virtud de las significaciones imaginarias sociales que los hacen ser eso"⁶ en FERNÁNDEZ, Ana María; *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*; Paidós: Argentina; 1992; p.17.

⁷ "Ideológicamente, en el patriarcado se establece como natural la valoración desigual de los hombres en relación con las mujeres... esa valoración... establece y legitima como natural la desigualdad y la opresión plasmadas, esencialmente, y antes que en otras condiciones sociales, en la existencia antagónica de los géneros masculino y femenino en todas sus manifestaciones... Las sociedades patriarcales se distinguen por la distribución desigual del poder ejercido siempre en relaciones de dominio y opresión. En el patriarcado el hombre es el paradigma, y por eso los hombres como género tienen el dominio sobre las mujeres, quienes genéricamente son oprimidas. Además del poder genérico existen los poderes intragenéricos que ejercen algunos hombres sobre otros y algunas mujeres sobre otras, con lo que se amplía y se afina la gama de los procesos de dominio y opresión.", en CAZÉS, *op. cit.*, p.93.

⁸ "Los objetivos sociales de las organizaciones de género son: a) especializar a los sujetos definidos a partir de su sexo; b) convertirlos en expertas/os para realizar actividades y funciones, cumplir roles y ocupar posiciones específicas, que los hacen ser mujeres y hombres, es decir, vivir de acuerdo a su condición de género; c) lograr la recreación y continuidad del mundo así estructurado" en LAGARDE, Marcela; *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*; Serie Cuadernos inacabados No. 25, Ed. horas y HORAS; 2ª. Edición; España, 1997, p. 63.

⁹ LAGARDE, Marcela; *op. cit.*: 1993; p. 77 y 79, respectivamente. Para Aralia López la condición de la mujer es "una posición particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante; es decir, en una red de relaciones específicas", en LÓPEZ González, Aralia; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*; El Colegio de México; México; 1995, p. 15.

¹⁰ FERNÁNDEZ, Ana María; *op. cit.*; 1992; p.13.

¹¹ FERNÁNDEZ, Ana María; *op. cit.*; p.14.

¹² FERNÁNDEZ, Ana María; *op. cit.*; p. 18.

¹³ CASTELLANOS, Rosario; *Mujer que sabe latín*; Fondo de Cultura Económica/SEP; Lecturas Mexicanas No. 32; México; 1984; p. 7.

¹⁴ MONSIVAIS, Carlos; "Sexismo en la literatura mexicana"; en URRUTIA, Elena; *Imagen y realidad de la Mujer*; SEP Setentas; México; 1975; 19; p. 103.

¹⁵ CAZÉS, Daniel; *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ CASTELLANOS, Rosario; *op. cit.*; p. 13.

¹⁷ CASTELLANOS, Rosario; *op. cit.*; p. 20.

¹⁸ Formaron parte de este grupo: Pedro Enríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Antonio Caso, Julio Torri, Carlos González Peña y Alfonso Caso.

¹⁹ Futurismo, su objetivo es destruir la sintaxis, la conjugación usando el verbo infinitivo, aboliendo el adverbio y el adjetivo, suprimiendo la puntuación, empleando signos matemáticos o notas musicales; se emite el Manifiesto Futurista en Milán, en 1909 por Felipe Tomás Marinelli. El vanguardismo, después de 1918 proponía la novedad en el ritmo y la expresión. Creacionismo, la propuesta que viene desde Francia es enarbolada por el chileno Vicente Huidobro (1912-1914), el objetivo es "hacer un poema como la naturaleza hace un árbol). Unos poetas madrileños alrededor de 1919 deciden crear el ultraísmo (Fernando Iglesias y Pedro Garfias entre ellos), desean hacer la renovación de la literatura española, con imágenes y metáforas en verso libre, emiten su "Manifiesto a la juventud literaria" El más loco de todos quizá era Tristán Tzara quien en 1916 propone el dadaísmo, en el cual no existe una relación entre la palabra y la idea: libertad y negación de toda teoría, creando una palabra expresiva que olvide toda temática (Dadá es la negación absoluta). De los movimientos más conocidos está el Surrealismo, iniciado por André Bretón (quien se dio sus vueltas en este México lindo y querido), se dicta el "Manifiesto" donde se declara que existe una realidad superior en las asociaciones de ideas subconscientes que no deben ser despreciadas sino enaltecidas aunque no se ajusten a la lógica de la razón. Los españoles que siempre hablan fuerte, inventan en 1923 el Neopopularismo, que consistía en volver a las tradiciones con un lenguaje sencillo y libre (García Lorca y Alberti).

²⁰ Cabe mencionar que el 20 de noviembre de 1924, *El Universal* pregunta a escritores si existía o no la Literatura de la Revolución Mexicana, para el 20 de diciembre, Julio Jiménez Rueda publica "El afeminamiento en la literatura mexicana" ("ya no somos gallardos, altivos, toscos"); la réplica no se hizo esperar y, el 25 de diciembre, Francisco Monterde escribe "Existe una literatura mexicana viril" (sólo falta "difusión efectiva" y "verdaderos críticos"), a partir de allí la polémica se extenderá a principios de 1925, durante varios meses.

²¹ CARNER, Françoise; "Estereotipos femeninos en el siglo XIX" en RAMOS, Carmen; (Coord.); *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*; El Colegio de México; México; 1992; p.

²² VILLANEDA, Alicia; "La condición femenina en el siglo XIX: Ámbito educativo"; Suplemento Doble Jornada de *La Jornada*; No. 93; 10 Octubre 1994; p. 2.

²³ Cabe mencionar que "... ha sido sólo en el contexto de los grandes conflictos bélicos de los últimos 150 años donde las mujeres han iniciado el reconocimiento de su propia condición histórica. Ello las ha llevado a la crítica de las creencias y formas de vida a las que se han visto restringida"; CAZÉS, *op. cit.*, p. 15.

²⁴ "Hoy: las mujeres en El Salvador"; *ISIS. Boletín Internacional*; No. 7; Septiembre 1981; Roma, Italia; p. 19.

²⁵ RASCÓN, Ma. Antonieta; "La mujer y la lucha social" en URRUTIA, Elena; *Imagen y realidad de la Mujer*; SEP Setentas; México; 1975; p. 155.

²⁶ VILLANEDA, Alicia; "Las mujeres y la revolución"; en Doble Jornada No. 95; Suplemento de *La Jornada*; Lunes 5 de diciembre de 1994; p. 2.

²⁷ RASCÓN, Ma. Antonieta; *op. cit.*; p. 157.

²⁸ FRANCO, Jean; *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*; El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica; México; 1994; p. 140.

²⁹ Virginia Woolf nos narra la serie de dificultades que debe afrontar las mujeres para lograr ser ellas mismas y una de las primeras condiciones es tener un Cuarto propio y transformar su enojo en saber, en el conocimiento. Además de que proponía hacer un enlace de contrarios en la literatura, también invitaba: "...si nos adiestramos en la libertad y en el coraje de escribir exactamente lo que pensamos... y vemos a los seres humanos... en su relación (con) la realidad; si miramos los árboles y el cielo tales y como son... si encaramos el hecho... de que no hay brazo en qué apoyarnos y de que andamos solas y de que estamos en el mundo de la realidad y no sólo en el mundo de los hombres y las mujeres, entonces la oportunidad surgirá y el poeta muerto se pondrá el cuerpo que tantas veces ha depuesto", WOOLF, Virginia; *Un cuarto propio*; Colofón; México; 1994; p. 100.

³⁰ Como es el caso de María Néstora Rendón con la obra *Staufrofilia. Precioso cuento alegórico* cuya intención didáctica se transmitió a través de lugares comunes y la exaltación del "alma femenina".

³¹ Enriqueta y Ernestina Larrainzar narran costumbres y paisajes de México y Europa. Concepción Lombardo de Miramón escribe sus memorias (publicadas hasta 1980) que significan un testimonio femenino de su época, para rescatar y recuperarse a sí misma, *Memorias* comprende 32 años (desde su nacimiento hasta su exilio) en la primera parte del siglo XIX. Otro es el caso de Dolores Bolio (*En Silencio, Un solo amor, Confidencias de Poeta, La cruz del maya y Wilfredo el Velloso*), quien utiliza en poesía el pseudónimo de Luis Avellaneda, además de ser una crítica de arte y cronista de la época.

³² María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra participa en revistas literarias y publica en periódicos; sus personajes cumplen con los estereotipos de la época y escribe, además de poesía, cuentos para niños. Quien sí cuestiona y critica la condición femenina desde el Ateneo de la Juventud y en sus colaboraciones (*El Universal, El Correo Español, El Mercurio y El Pueblo*) es Laura Méndez de Cuenca, da clases en la Escuela de Artes y Oficios y transforma en sus obras el modelo de mujer pero como contraparte (dominante/fuerte).

Por otro lado, Refugio Barragán de Toscano publica *La Aurora* (periódico colimense) y tiene una extensa obra narrativa, de la que destaca *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*, cuya construcción folletinesca cumple con la clásica historia de amor frustrado, coincidiendo con Payno.

³³ LAU Ana y Carmen Ramos (Estudio y Comp.); *Mujeres y revolución 1900-1917*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación; México; 1993; p. 18.

³⁴ LAU Ana y Carmen Ramos; *op. cit.*; p. 18.

³⁵ LAU Ana y Carmen Ramos; *op. cit.*; p. 23.

³⁶ Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, de Durango, enseña a su marido minero a leer y escribir; colabora en el *Diario del Hogar* y *El Hijo del Ahuizote*, es encarcelada por haber realizado un reportaje sobre la situación de los mineros. En 1899 funda el Club Liberal Benito Juárez en Chihuahua, así como el periódico *Vesper*, en donde atacaba a la Iglesia y el Estado porfiristas, así como la defensa de los trabajadores mineros y la propuesta de otras formas de relaciones sociales entre los sexos generando nuevos roles. Huye a la Ciudad de México donde refunda el periódico en varias ocasiones ya que otra vez es aprehendida y permanece en la Cárcel de Belén; después es exiliada en Laredo Texas. También es la creadora y fundadora de uno de los primeros sindicatos en nuestro país: Socialismo Mexicano (1905). También funda el Club Político Femenil Amigas del Pueblo. Es una mujer maderista y crítica, durante el proceso revolucionario se manifiesta en contra de Carranza. La importancia de la publicación que durante años dirigió está basada en el sentido crítico que tanto ella como sus colaboradores emprendieron contra el régimen porfirista. Su madre era una indígena que trabajaba en una hacienda en Santiago Papasquiaro.

Juan Panadero fue fundado en Guadalupe por Casimiro Alvarado (luego huyeron a la Ciudad de México –la publicación y el creador, claro es–), pero quien se hace cargo de una buena parte del trabajo es la sinaloense María Guadalupe Rojo, quien a la muerte de su esposo siguió publicando la revista y fue hecha prisionera en la cárcel de Belén por defender con las letras a los campesinos de Yautepec, Morelos.

La Juana de Arco mexicana, María Andrea Villarreal González conducía armas y parque a Chihuahua; colabora en Regeneración, es magonista y luego maderista; publica en San Antonio Texas *La Mujer Moderna*, obtiene un premio por un certamen literario.

³⁷ Carmen Parra de Alanís, "La Coronela" bajo las órdenes de Antonio Villarreal; Ramona R. Flores "La Tigresa" maderista bajo las órdenes de Ramón F. Iturbe; Valentina Ramírez que inspiraba en las noches ausentes de luna las gargantas de los revolucionarios que bebían y cantaban en su honor; Clara de la Rocha, comandante de guerrilla en 1911 era la más afamada de Sinaloa; Carmen Vélez, "La Generala" operaba en Tlaxcala; y una mujer que no siempre usaba las cananas, sino también las letras: Carmen Serdán quien utilizaba el pseudónimo de "Marcos Serrato" participó con Aquiles Serdán en Puebla.

³⁸ Doña Elena Arizmendi, fundó la Cruz Blanca, mientras que Leonor Villegas participó en la creación de la Cruz Blanca Constitucionalista.

³⁹ LAU Ana y Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ LAU Ana y Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 35-38.

⁴² Dentro del PLM, destacaron con su participación: María Andrea Villarreal González, Avelina Villarreal de Arriaga, Silvia Rembao de Trejo; Dolores Jiménez y Muro (mujer de gran visión y quehacer político, demócrata y pacifista lucha vs Díaz desde 1902 nace en Aguascalientes en 1948 colabora en *La Esmeralda* y *La Sombra de Zaragoza* (publicaciones de San Luis Potosí) 1902 directora de la *Revista Potosina*, milita en el PLM escribió en el *Diario de Hogar* (dirigido por Filomeno Mata) 1907 se incorpora a Socialismo Mexicano, funda el Club Femenil Antirreeleccionista Hijas de Cuauhtémoc,

participó en la redacción del Plan Político y Social proclamado en Tacubaya, D.F. el 31 de octubre de 1911, en el cual se exigía la devolución de tierras a los campesinos y aumento salarial, por ello es encarcelada por parte del gobierno de Francisco León de la Barra. Fue liberada después de una huelga de hambre. Se incorporó a las fuerzas zapatistas y elaboró el prólogo del Plan de Ayala. En 1913 dirigió el periódico *La Voz de Juárez*, muere en 1925) y Margarita Ortega.

⁴³ Participan: Isabel Vargas Urquidi, María Arias Bernal y más mujeres que hicieron propaganda y difusión. Hubo mujeres que fundaron clubes antirreeleccionistas: en Chihuahua, Dolores Romero de Revilla funda el Club Sara Pérez de Madero en 1909; la Liga Femenil de Propaganda Política estuvo a cargo de María Luisa Urbina, Joaquina Negrete, María Aguilar, Josefina y Adela Treviño desde el Distrito Federal; el Club Femenil Antirreeleccionista Hijas de Cuauhtémoc fundado en la capital en 1920 por Dolores Jiménez y Muro, Julia Nava de Ruisánchez, Eulalia Méndez y María de los Ángeles viuda de Méndez.

⁴⁴ Las mujeres que tuvieron un papel preponderante como ideólogas, organizadoras y oradoras fueron: Isabel Díaz de Pensamiento, Anselma Sierra, Carmen Cruz, Margarita y Guadalupe Martínez y Lucrecia O. Toriz. Sin embargo, detrás de estos nombres están las miles de madres trabajadoras que también pugnaban por mejores condiciones laborales.

⁴⁵ FOPPA, Alaíde; "El congreso feminista de Yucatán, 1916"; Revista *FEM*; No. 10; Enero-Octubre 1979; p. 55.

⁴⁶ RODRÍGUEZ, Blanca; *Nellie Campobello: Eros y violencia*; UNAM; México; p. 96.

⁴⁷ LAGARDE, Marcela; *op. cit.*; 1993; p. 701-702.

⁴⁸ LAGARDE, Marcela; *op. cit.*; 1993; p. 687 (las cursivas son nuestras).

⁴⁹ LAGARDE, Marcela; *op. cit.*; 1993; p. 83.

⁵⁰ LAGARDE, Marcela; *op. cit.*; 1993; p. 151.

⁵¹ LAGARDE, Marcela; *op. cit.*; 1993; p.152.

⁵² Ver anexo.

⁵³ CAMPOBELLO, Nellie; *Mis libros*; Compañía General de Ediciones; México; 1960; p.

9.

⁵⁴ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ Recordemos que en el proceso de comunicación intervienen los siguientes elementos: fuente o emisor (origen del mensaje), codificador (da forma al mensaje), mensaje (producto verdadero del emisor), canal (referido a los sentidos mediante los cuales se transmitirá el mensaje, decodificador (interpretación del mensaje) y destinatario o receptor (quien recibe el mensaje).

⁵⁷ GIMÉNEZ, Gilberto, "La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos" en GONZÁLEZ, Jorge y Jesús Galindo Cáceres (Coords.); *Metodología y cultura*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; México; 1994; p. 39.

2. Nellie Campobello. Poeta

2.1. Identidad

Era 7 de noviembre, unos dicen que en 1900¹, otros que en 1909, hasta 1913, lo cierto es que a partir de ese momento Francisca Ernestina Moya Luna supo que el sol recorría un arduo camino y los campos se revestían del dolor y el esfuerzo de brazos que acompasadamente luchaban contra la sequía y la aridez de la tierra en Villa Ocampo, Durango.

En la Parroquia de San Miguel Arcángel, esta hija natural de Rafaela Luna Moya (Miranda) fue bautizada, asisten como testigos Natividad y Carmen Herrera, pero pasarían muchos años para que ella recibiera su propio bautismo. Su padre Jesús Felipe Moya Luna (sobrino de Rafaela) muere en la batalla de Ojinaga en 1914, según Nellie.

Su madre se casó con Stephen Campbell Reed (doctor originario de Boston, radicado en Chihuahua) de esa unión llega la itusión de Nellie: los ojos grandes de Gloria Campell², quien será no sólo su hermana, sino su hija y su pasión.

La infancia de Nellie se desarrolla en Villa de Ocampo, Durango y al parecer, en Parral, Chihuahua, sitios a los que regresará recurrentemente en su literatura y sus conversaciones sobre la Revolución Mexicana. A partir de este conocimiento testimonial de la lucha armada, puedo decir que se fundamenta su visión del mundo.

Francisca Ernestina Moya Luna se convirtió Nellie Campell y después en Nellie Campobello, se creó a sí misma cambiando su nombre, siendo ella su propio personaje.

Meses después de la muerte de su madre, en 1923 se instalan en la Ciudad de México: Carlos, Jesús, Guadalupe, Judith y Gloria con Nellie: "Yo vine a (la Ciudad de) México a aceptarlo todo, a aprender. Pronto me di cuenta que aquí todo es simulación, componenda, que lo único cierto era lo que nos decía Ella, Mamá. Por eso vivo en el pasado: en la infancia y la adolescencia."³

Algunas personas pensaban que Nellie era texana, por su modo de desenvolverse, incluso en casa usaba camisa de leñador y pantalón "un tanto varonil", aunque en ocho días se acababa un par de zapatos, porque pisaba "como bestia". Además, cuando hablaba sobre sí, decía: "Soy una parlanchina que, a veces, se pone seria. Soy tan auténtica, tan verdadera, que cuando hablo, la gente dice que cuento mentiras. No puede creer que alguien diga, sin inmutarse que dos y dos son cuatro."⁴

Pero cómo podemos imaginarnos a Nellie Campobello, con esa entereza de carácter, con sus ojos ávidos de conocer, con su cuerpo magnífico y su voz (que era la de la División del Norte al ataque cuando regañaba a sus alumnos de la Escuela Nacional de Danza), cómo imaginarnos, reconstruir sus pasos y sus historias si ella misma era sorprendida en la intensidad del mundo y de la vida. Al punto de regresar a México, desde Cuba:

Atropelladamente se aglutinaban las imágenes en mi cabeza como por el solo gusto de herirme. Una inmensidad de ellas me hacían sufrir; otras me impulsaban a soñar, pero siempre se me escapaban sin darme quietud bastante para ir dosificándolas a la manera como un avaro podría ir contando sus monedas. Y es que no podía yo con ellas. Tan insignificante era en la realidad, tan endeble en la capacidad, que quizá resultaba grotesca mi actitud de suficiencia.⁵

Nellie buscó ser ella misma a través de la creación literaria, apropiándose del lenguaje, primero en la poesía (*Yo!* y *Abra en la roca*) y después en la prosa (*Las manos de mamá* y *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*). Escribir le proporcionó un medio para expresar su inconformidad, para destruir el discurso oficial y para conformar su propia identidad (desde sus deseos más profundos hasta recobrar su voz de niña).

2.2.1. *Yo!*

Para definir la poesía siempre hay que partir de lo que no es: La poesía no es una narración, tampoco es una acumulación de datos; es un organismo en el que todo funciona interactuando con su propia tensión interna, formando una coordenada que nos señala y nos revoluciona, es la palabra con memoria. La poesía está intrínsecamente vinculada al ser humano, porque es arte y porque defiende la dignidad de lo existencial.

Además, el poema no *está dado, está por darse*. Después del romanticismo encontramos que: lo que no está no falta, porque lo que queda es parte de la totalidad. Un poema es un acto de esperanza, de sentido y de continuidad.

Aprender a nombrar no es una cuestión natural tiene que ver con nuestros universos de sentido y la transformación hacia la poesía. La creación poética conlleva un proceso de despersonalización.

Nellie se descubre a sí misma en la creación poética y narrativa. Su primer libro fue *Yo!*⁶ por Francisca, la portada nos muestra a una mujer joven con los brazos en alto, sus piernas flexionadas a punto de iniciar el vuelo, es la alegría del movimiento, unas manos tomándose ellas mismas sobre la cabeza de la mujer que lleva el cabello suelto (en libertad), su blusa es invadida por el calor del papel y su diminuta falda no es la de una madre porque sería muy corta para proteger a la prole.

Ahora sabemos que Nellie Campobello era Ernestina Moya Luna y que le hubiera gustado que la llamaran Francisca⁷, quizá por su homonimia en masculino con Villa, pero muy probablemente, vemos en el título de sus primeros poemas el sentido identitario del Yo! Con la verdadera Francisca, como ella se sentía identificada.

El libro fue editado por el Dr. Atl a través de Ediciones L.I.D.A.N., a manera de presentación el pintor y vulcanólogo habla de Nellie como Francisca "una bailarina de un dinamismo bárbaro y moderno" y de sus versos "saturados de luz y de optimismo, espontáneos y bellos... vigorosos y flexibles... sobre los cuales ríe la vida y esplende el sol", el libro está dedicado a su hermana Gloria.

Martín Luis Guzmán opinó que Nellie "Necesariamente tenía que despuntar por senderos de poesía su impulso a dar forma a sensaciones e imaginaciones que se le agitaban dentro... Yo, por Francisca, ... era la expresión poética, en ritmos de ella, de inquietudes de alma a la vez graves y juveniles."⁸.

En su viaje a La Habana, Cuba, en 1930 conoce a Antonio Fernández de Castro quien influye en Nellie para que escriba *Cartucho*. En Cuba publican 8 poemas de ella en Revista de la Habana noviembre 1930. Conoce también a Federico García Lorca y a Langston Huges (éste último traduce sus poemas que se publican en una antología posteriormente).

Además, su amigo cubano escribió sobre el libro:

No se los comunicó a sus amigas ni amigos habituales. ¡Qué escándalo hubiera sido en su medio *fifi* saber que aquella muchachita era poeta!, la hubieran desdenado. Quizá si hasta el novio se hubiera peleado con ella. Los confió a un amigo muy sabio y fue el entusiasmo de éste, que con un puñado de 'papelitos azules' le hizo un libro. Su primer libro Yo! Ese pequeño libro no ha circulado. Los *profesionales* de la literatura lo ignoran. Los pocos que lo tuvieron en sus manos han preferido desconocerlo, de 'puritito miedo'⁹

Yo! Fue conocido por el gran poeta Federico García Lorca en La Habana (Cuba) y, claro es, él deseaba conocer a la autora, a quien sólo pudo ver desde el barandal altísimo desde donde ella se encontraba, Campobello lo recordaría así:

Pude ver a Federico sin apartar mi mirada de la de él. Sus cejas eran, o me lo parecieron, enormes, su cara ancha, sus ojos de moro; bellísima su frente; su boca traslucía signos amargos de tragedia constante. No volveríamos a verle; poco después las balas franquistas lo convirtieron en estatua; el tiempo y el espacio lo sostienen en un pedestal de amor.¹⁰

Los poemas están divididos en tres partes: la primera, homónima del título de la obra¹¹, "Yo en Faceta. 1928-1929"¹² y "EL-YO-AMOR. Abril 1929"¹³. Años después aparecería en *Mis Libros* una recopilación de *Yo!* bastante somera.

En estos versos encontramos la evocación de la alegría, incluso en *Irresponsabilidad*, Nellie va buscando al doctor porque tiene mucha alegría por dentro, el hombre le receta tristeza y ella no quiere la de él sino la propia. Todo alude al juego, hombres, mujeres, perros, gatos, todo en ofrenda y afrenta a la Luna. Nellie nunca se cansó de recordarle a la gente su libertad y su carácter.

Es evidente que Nellie buscó en la poesía el refugio para su liberación, observó que como dice Simone de Beauvoir, la mujer no nace, se hace, pero Nellie llegó más allá, quería parirse a sí misma, por ello plantea en "Un día que fui mariposa":

Soy mariposa
me gusta volar
y ver a través
de mis ojos dorados
mi libertad.

En uno de los poemas "Yo", encontramos la afrenta que hace Campobello a las fuerzas de la naturaleza (viento, tierra, aire y fuego), ella nunca tendrá miedo y será un potro salvaje, una mujer incontrolable:

Salvaje correré
a través de
los desiertos
no tendrá freno
no tendrá pensamientos
no tendré dueño.

Así, encontramos en esta primera obra el ansia de Nellie de ser ella misma, contra lo que está establecido, aunque, con una intuición feroz, se da cuenta de que el costo de esa libertad sería cabalgar sola.

2.1.2. *Abra en la roca*

Los textos de *Abra en la Roca*¹⁴ son incorporados en la edición de 1960 de *Mis Libros*, editado para el 30 de agosto de 1960 en la Colección Ideas, Letras y Vida de la Compañía General de Ediciones; sin embargo en 1957 bajo el nombre de *Tres Poemas*¹⁵ se publica una parte (los poemas Ella, Río Florido y Estadios) con un tiraje de 300 ejemplares.

Con el afán de sintetizar, podríamos decir que *Abra en la Roca* maneja en sí, un lirismo trágico, existe la ausencia del ser amado de la mano con el reproche, la crítica social con elementos superficiales de mera observación; es decir, cumple con lo que decía Germán List Arzubide respecto a la poesía: "no debe ser útil, no debe servir para contar, sólo puede servir para expresar sueños, misterios, enigmas".

En "Y el silencio:

Entendí que los minutos
envejecen la mirada.
Que se quiebra algo precioso, dentro,
seguramente en el alma,
o en el corazón...

Y sé que mueren las partículas
de que se forma el amor.
¿Morir? No es nada,
horrible es continuar fiel al segundo
en que el dolor hizo presa
a nuestra crédula y frágil conciencia.

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

En "... Y mis palabras"

Mi desesperación,
se une al silencio
de una noche sin estrellas.
Hablo con las luces lejanas,
les grito mi pena,
me acerco a los árboles,
les digo las palabras que ahogan
mi garganta,
y nada es más exacto
que mi tristeza.

2.2. La literatura como testimonio (Narrar la infancia)

*"Sitúeme, si desea comprenderme,
en ese paisaje árido y generoso"*

La revolución asalta los caminos, los hogares y las miradas, para los ojos de Nellie, las imágenes conservadas por su mirada, se quedaron viviendo dentro de ella para que pudiera capturar nuevamente su sensibilidad e inocencia, pero no como inocente, sino con la mirada adulta y crítica detrás de los ojos de Nellie niña cobijada por la falda de mamá.

Como diría Elena Poniatowska, "Nellie posee la implacable sabiduría de los inocentes"¹⁶, frase inocente porque Campobello siempre fue una mujer visionaria y crítica, su carácter la hacía involucrarse en pieles y lenguajes.

Para Nellie el tiempo era el de los ciclos de la Naturaleza, el de la siembra y las cosechas (con sus sequías o tempestades de por medio), el tiempo era un atardecer viendo a su madre cosiendo en su máquina, era su encuentro con la infancia que vio tantos muertos y con la responsabilidad de convertir sus danzas en arte.

Imaginemos un paisaje rojo, roja la tierra, la esperanza y la muerte, todo en rojo. Nellie rememora a su tierra en toda su literatura y la tiene muy bien caracterizada, puede decir que Villa de Ocampo, Durango era:

un lugar donde se sostienen erguidos los adobes, y donde las estrellas fugaces se desprenden del Oriente y se prenden, encendidas, en el Norte. Las gentes, silenciosamente, se adhieren al paisaje, sus pasos son lentos, sus voces suaves, sólo dicen sílabas contadas. Respetan un dibujo, aman un libro y les gusta la poesía. Nacieron guerreros en un lugar de guerreros.¹⁷

En *Las manos de mamá* y en *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* la infancia en Villa de Ocampo, Durango y en la Ciudad de Hidalgo del Parral en Chihuahua, son los escenarios de la narración, parece como si Campobello hubiera tenido una cámara llena de intencionalidad en la mirada de infancia que hiciera un reportaje de la Revolución Mexicana, con cuadros que narran una continuidad de la historia a nivel cronológico, pero fragmentados, como el caos de la Revolución, como el *flashback* de los recuerdos.

Nellie no tenía una formación de escritora, ni había concursos o premios a la creación, pero sabía "ir al encuentro del conocimiento", mediante la voluntad de aprender sin escuela, incluso decía:

Yo busqué la verdad en el seno del hogar, en mis libros, en la vida cotidiana de los seres humanos... aprendiendo día a día en los ojos de las gentes, cuyas partículas de luz -¿luz divina?- yo amo y recojo como una inmensidad de destellos que irradia el cúmulo de aspiraciones no satisfechas.¹⁸

Además, Nellie Campobello con su literatura, y apropiándose de su cuerpo en la danza, deseó evitar ser uno de los "espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar a la figura del hombre dos veces agrandada"¹⁹ y se atrevió a decir *su* verdad.

Romper con la historia oficial a partir de lo vivido, eso es lo que logra Nellie, además, en ese sentido, "el discurso femenino intenta, mediante la desconstrucción de los mitos dominantes, desnudar también el mito del papel de la mujer en la sociedad"²⁰, porque "al lenguaje autoritario con que se enfrenta sólo puede vencerlo descubriéndolo como lo que es: un discurso falso."²¹.

Respecto a la conformación de los personajes, Nellie misma decía que los creaba "con cariño, con ternura. Los trato tal y como si fueran mis hermanos. Ya creados, les rezo, les enciendo veladoras."²².

Rafaela Luna, su madre, descendiente de "aquellos señores Luna / de los cabellos de plata / y la flor entre los labios", mujer esbelta y de cabellos negros, con ojos dorados, "en la mañana amarillos y verdes, indecisos a las tres de la tarde, después se volvían de oro", piel ocre quien cantaba, rezaba y cosía para sus hijos, además de ser un amanecer, una flor o una paloma herida, tenía las virtudes de ser limpia, íntegra, cristalina, dócil y fina (además de fumadora), muere en septiembre de 1922, sin embargo se mantuvo en el recuerdo de Nellie hasta el fin.

2.2.1. Revolución Mexicana: *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*

Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México, Editada por Ediciones Integrales, la editorial de List Arzubide, se terminó de imprimir el 13 de octubre de 1931: "Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución. Principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado."²³

El origen de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* fue una semilla redondita llena de justicia, por dentro, en su origen más íntimo la lucha revolucionaria que inició en 1910 y aún no termina, en su propia carne la vida de hombre y mujeres que perdieron la vida por un ideal, por eso Nellie quería dejar en sus relatos la idea de un árbol al que le van creciendo las hojas, todos los muertos, toda la sangre, ella confiesa que:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir... Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente / inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo. Escribí a solas, sin consultar ni pedir consejo.²⁴

Debemos el nacimiento del libro a las palabras de aliento que le otorgó a Campobello José Antonio Fernández de Castro, quien en Cuba se entusiasmaba por las narraciones de Nellie:

En el acto comencé a escribir *Cartucho*, a narrar su tragedia; pude al fin hablar de su generoso sacrificio trayendo su voz a mi voz, retratando lo exterior y lo interior mediante la acción, gracias al impulso divino que movía a todos aquellos hombres, y que era en ellos tan natural como es en los santos el hecho de hacer la caridad, convertida así en deber.²⁵

Nellie hablaba sobre sus personajes predilectos: "Martín López, quien a los once años era ayudante de Villa; murió, siendo general, a los veintiuno. El propio general Villa. 'Cartucho', el ser extraño que quedó disparando su rifle en una esquina. Pablo López, uno de los que destruyeron Columbus; por eso es uno de mis preferidos. Y, por supuesto, encabezando la lista, Mamá."²⁶

La publicación de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*²⁷ era para ella "la travesura más grande que había cometido". A pesar de que *Cartucho* tenía como subtítulo *Relatos de la lucha en el Norte de México*, Nellie pensaba que "los hombres de la Revolución, no necesitan que los noveleen: traen en sí mismos la novela"²⁸.

Dentro de la literatura de la Revolución mexicana encontramos en la escritura de Campobello una voz femenina que habló de las mujeres desde sí mismas. Nellie valida el discurso de su madre y lo hace suyo, al tiempo que también nos presenta con sus ojos de niña cada acontecimiento.

Nellie pensaba que:

Un verdadero escritor debe decirle a su pueblo cuáles son sus limitaciones, sus debilidades. Aún no existe en México un grupo homogéneo de escritores que ayude a sus compatriotas. Los escritores mexicanos, casi todos burócratas al servicio del régimen, ocultan en sus libros los problemas reales del país; les falta el valor de denunciar el mundo en que viven y que los oprime.²⁹

Sobre su literatura, afirmaba: "En mis libros casi nunca uso adjetivos. Estos los emplean los maestros, no las escritoras sencillas como yo. Mi literatura es de sustantivos y de verbos"³⁰.

Destaca Aguilar Mora: "sus finales tenían muchas veces acentos de plegaria; redundancia ritual; plenitud de ceremonia religiosa. Respondían no a la estructura dramática, sino a la trágica."³¹

...el hallazgo iluminador de Campobello fue hundir la historia –la microhistoria- en las minucias, en los rincones, en la anonimidad, en los sobrentendidos, en los recintos más diminutos de la voluntad de los hacedores de esa historia. No había detalle en Campobello que no tuviera un sentido totalizador, no había instante que no fuera la grieta finísima por donde penetraba la eternidad³²

La escritura de Nellie en *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, en donde vemos tripas saltando por todos lados y hombres que no deberían dejarse matar por la mueca que tienen los cadáveres, esa crueldad que destruyó, no era lo que buscaba el discurso oficial, quizá por ello no tuvo tanto éxito.

Particularmente, a nosotros nos gusta más la presentación que elabora para el libro Germán List Arzubide:

Para saber cómo rebotó de la montaña al llano y dominó el desierto el paso de los HOMBRES DEL NORTE, habrá que venir aquí para siempre, donde una niña, que ha visto a esos hombres quebrarse entre sus manos indolentes de inocencia, jugaba con la risa crepitante de las ametralladoras. nellie campobello (*sic*) saca de su recuerdo el primer muñeco resquebrajado por las balas y lo extiende sobre la calentura de CUBA; y mientras danza, tiene entre sus manos la cabeza del último Bautista, profeta de discursos de incendio: Pancho Villa.³³

Elena Poniatowska comenta:

Los episodios que relata son brutales y tienen la crueldad lacónica de la infancia. La muerte es natural. No hay de otra. Los mismos soldados que matan son quienes la toman en brazos y le regalan chiclosos. Nellie no establece la diferencia entre el asesinato y el heroísmo porque son parte de su vida diaria.³⁴

Y qué decir de Nellie, cuando Poniatowska nos indica que “vivió la revolución, fue parte de ella, conoció la indignación, tuvo arranques de cólera frente a la injusticia, dividió al mundo entre buenos y malos, se hizo ilusiones y la revolución no le dio nada a cambio.”³⁵

Para contextualizar la lucha en el norte de México tendremos que remitirnos a lo que nos advierte Friedrich Katz: "El debilitamiento del catolicismo se reflejaba en las conversiones al protestantismo y la aparición de religiones autónomas"³⁶, lo cual es retomado también por Blanca Rodríguez al revelarnos la aparición de ciertos aspectos con un enfoque protestante en la obra de Nellie. Sabemos que esto confiere necesariamente a Chihuahua, pero es oportuno mencionarlo toda vez que Villa de Ocampo, Durango está a unos cuantos kilómetros de Parral.

Para Juan José Reyes los relatos de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* son "Viñetas de crónicas periodísticas" y "excelentes estampas literarias" y en sí la obra es "un vivo registro de episodios en los que se cruzan ternezas y crueldades, sonrisas y dolores, ilusiones y pérdidas, sin concesiones, sin extravíos de tono y sin torpeza" donde "no hay interpretación histórica, disquisición moral, búsqueda de respuestas"³⁷.

2.2.2. La palabra, separada de su matriz, se seca: *Las manos de mamá*

Nellie hace su propio retiro espiritual, en donde el reencuentro no es con eso que se llama Dios, es con su propia identidad, el reconciliar su propia historia, poder saber y sentirse mujer como aquella de ojos dorados: "en la mañana eran amarillos y verdes, indecisos a las tres de la tarde, después se volvían de oro".

Campobello está cansada de ser una mujer valiente, busca en sus recuerdos la protección, el sol, el cobijo, y de qué manera hacer un homenaje a la mujer de donde pudo aprender el olor y el color de la tierra para poder plasmar en la literatura la voz de los sin voz, el tener su cuerpo para poder otorgarlo simbólicamente a través de la danza.³⁸

Desde hace muchos años Nellie está sola, a pesar de ser tan sociable y proteger la vida de sus hermanos y Gloria, busca el amanecer de otras tierras, sus viajes, sus decepciones y sus triunfos, por eso ella vuelve a las manos de su madre, rememorar a la muerte vista desde la ventana de Segunda del Rayo. En la orfandad terrena no sólo es la evocación de la Madre, sino subversivamente desterrar el discurso oficial sobre la Revolución mexicana.

Nellie se reencuentra con *Ella*, va tras sus recuerdos vestida de blanco, con su piel ocre (igual que *Ella*), sin rimel en los ojos, alejada de las banalidades de la vida pública que las más de las veces le hacían desesperar. Encuentra a su madre, con esa su nariz fina, observa cómo "sus cejas se movían cuando levantaba la voz para cantar", con su sonrisa de "niña tímida".

Nellie vuelve a sus pecas en la cara que tenía de niña, a ese sudor en la nariz que la caracterizaba, sabía desde dentro que "a los cuatro años se me notaba, impresa en el rostro, la tragedia de la Revolución. No me reía por nada del mundo"³⁹.

Las manos de mamá salió a la venta en febrero de 1937, en Juventudes de Izquierda, posteriormente, para la segunda edición, con ilustraciones de Orozco la publica Villa Ocampo.

Si para Simone de Beauvoir, las mujeres siempre son Otra, Campobello sabe que Ella es la Madre, esa mujer que era un amanecer, un himno, dócil, fina, esbelta, quien era "prisionera de nosotros", cuando relata la vida con sus hermanos.

Esa mujer, Rafaela Luna a la que se le "grabaron las visiones exactas" en los ojos, quien creció escuchando la voz de sus ancestros, los relatos fantásticos y las historias verdaderas de un pueblo guerrero, por eso Nellie la busca, la escucha, no sólo atiende a sus cantos, sino a sus manos que "formaban tortillas húmedas de lágrimas" porque tenía que alimentar "nuestras bocas hambrientas, sin razonamientos, sin corazón".

Rafaela era una mujer a la que "la vida le dio el dolor de nosotros quitándole todo", pero "extendía sus sueños como una niña que tiende sus muñecas para empezar a moverlas", esa era la madre, Nellie, con sus ojos de niña, la recuerda años más tarde: "a Mamá no le gustaba que la tocásemos; nos permitía, cuando mucho, que le adoráramos la mano con la punta de la nariz. La quise tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor."⁴⁰

El entorno de las vicisitudes vividas junto a su madre, la hace describir en *Las manos de Mamá* ⁴¹el ambiente, esa escenografía de su propia tierra, de Parral, de Durango, de esa tierra roja que apasiona el pensamiento, que es lugar de pertenencia y amor.

Según Aralia López, la mujer es vista de diferentes maneras, según el momento histórico, político, social y cultural, partiendo de que las mujeres son construidas a través de los otros vemos en la literatura que la mujer es pensada y hablada por los hombres; sin embargo, el discurso femenino es el que exige un "grado de autoconciencia genérica" por lo cual podemos obtener una mujer pensada y hablada por las mujeres mismas.

Con la literatura de Nellie se cumple que el lenguaje "expresa nuestra subjetividad e intersubjetividad, el modo de organizar nuestra consciencia"⁴² aunque ella misma no se considerara como una escritora.

Y es tan imprescindible la escritura de las mujeres desde las mujeres, cuando nos percatamos de que "la mujer transcurre en nuestra literatura como un vasto proyecto utópico"⁴³, por ello, la voz de diferentes mujeres "...comienza la recuperación de la memoria, individual y colectiva, el rescate de escritoras del pasado y del presente, el reencuentro con la madre y con una genealogía femenina largamente silenciada"⁴⁴.

La filósofa italiana Luisa Muraro presenta en su libro *El orden simbólico de la madre* una propuesta que bien podría aplicarse al trabajo de reconciliación que realizó Nellie con *Las manos de Mama*: "El saber amar a la madre como el sentido del ser". Cabe mencionar que sólo retomaremos lo simbólico del lenguaje, mas no lo metafórico que es donde podríamos clasificar la escritura de Nellie, es decir, la metáfora de la madre abarcará no sólo una época histórica y será la madre la que habla a través de Nellie misma, sino también la manera en que Campobello rinde homenaje a las mujeres revolucionarias que se quedaron en casa, con el rojo sangre floreciendo en las aceras y el miedo acechante, solas, solas ¿locas?.

Luisa Muraro empieza por criticar que se ha arrebatado a la autoridad materna toda legitimidad dentro del orden simbólico en donde se transfiere "a la producción cultural (como la ciencia, el derecho, la religión, etc.) los atributos de la potencia y de la obra de la madre, despojándola y reduciéndola a una naturaleza opaca e informe, sobre la cual debe elevarse el sujeto (sapiente, legislador, creyente, etc.) para dominarla"⁴⁵.

Puedo afirmar que el propósito de Nellie fue la recomendación de Luisa Muraro: traducir "en la vida adulta la antigua relación con la madre para hacerla revivir como principio de autoridad simbólica"⁴⁶; toda vez que la palabra es el don de la madre.

Apunta la italiana: "en la medida en que la cultura nos separa y se separa de la naturaleza, se hace igualmente necesario que nos alejemos de la madre y volvamos la espalda a la experiencia de relación con ella para ingresar en el orden simbólico y social, separación en la que el padre es el agente"⁴⁷.

Al hablar, por el poder de la madre, quien nos enseña el lenguaje, nos apropiamos del mundo, pero además, la fuerza de las palabras de las mujeres se ve trastocada por las concepciones acerca de los temas que trata, porque milenariamente se ha pensado que "de no ser un adorno, la palabra en la mujer es un defecto"⁴⁸.

Nellie recupera a su madre a través del lenguaje y con la palabra escrita no hace adornos ni defectos, sino una nueva visión de las revoluciones.

Asimismo, "el lenguaje puede sernos dado tan sólo a través de la contratación, porque no es más que su fruto. Saber hablar quiere decir, fundamentalmente, saber traer al mundo el mundo, y esto podemos hacerlo en relación con la madre, no separadamente de ella"⁴⁹.

Aunque, como enfatiza Poniatowska, "la relación amorosa con la madre se establece a partir de la muerte. En cierta forma, la madre le hereda a la hija los muertos, se los recuerda, se los hace presentes"⁵⁰. Además,

A diferencia de Rosario (Castellanos) y de Elena (Garro), Nellie Campobello se avienta a los brazos de su madre con los ojos vendados y su entrega no tiene límites. Nellie es hiperbólica, sus loas son incesantes. Aunque parece no necesitar protección alguna contra el mundo... todo su ser reclama a su mamá, una madre fuerte, de manos que saben enrollar un cigarro de hoja y prenderlo al atardecer, de manos de costurera que levanta bastillas, de manos que pueden empuñar un fusil, de manos responsables puesto que la cuidan a ella y a sus hermanos.⁵¹

Para Víctor Roura, *Las manos de mamá* es

un canto de amor. La narradora no se entretiene en argumentos que validen sus afirmaciones literarias: su único objetivo escritural es exhibir su querencia, y vaya que la refleja de mil maneras: el lector se queda con la impresión de una madre que vive el vértigo de la revolución como si sus vivencias fueran la fuente de una literatura fascinante: *su* madre debió haber sido *la* madre de todos los revolucionarios de México.⁵²

Para Martín Luis Guzmán, es un poema en prosa:

nos comunica la emoción de lo que fue la infancia de la hija bajo el amparo del amor de la madre, el amor de Ella, y la visión de que Ella era, y de lo que es la vida en las sierras de Chihuahua y Durango, y de lo que fue la Revolución para aquellas humildes familias nortañas, inflexibles y heroicas, que la alimentaron con sus sacrificios y sangre⁵³.

Las manos de mamá es una obra que encierra la vida cotidiana en el ámbito de la Revolución y nos proporciona, aún en nuestros días una visión desde la ventana de la Segunda del Rayo pero además remite a las mujeres a mirarse a sí mismas.

2.3. La amorosa violencia con voz y mirada

La escritura de la violencia ha tenido sus matices en la historia de la literatura universal. La mirada de Nellie niña es la que nos da un enfoque distinto, desde la sensibilidad de la tierna infancia transitan los muertos, las tripas, los hombres que si "supieran que inspiran lástima en su última posición, no se dejarían matar", son los hombres del norte, de su propia tierra, que dejan su vida por una causa justa.

La vertiginosidad cinematográfica de la escritura de Nellie Campobello es la que nos permite ver a los perros que lloraban por sus dueños muertos, a esos "hombres fuertes tirados allí para regalo de mis ojos".

Nellie no era una intelectual: "Aprendí a leer, en casa, para entender la Biblia; casi me sé de memoria muchos pasajes"⁵⁴.

Jorge Fornet cita a Barthes para explicar que cada cronista también radicaliza su concepción de la revolución ya que fue "por excelencia una de esas grandes circunstancias en que la verdad, por la sangre que cuesta, se hace tan pesada que requiere, para expresarse, las formas mismas de la amplificación teatral"⁵⁵, además de considerar este aspecto como que los autores inyectaban un elemento crítico y desacralizador de la revolución, siendo las mujeres las que enfrentarían ese discurso.

Asimismo, la desmitificación del discurso y la historia oficiales, así como el rescate de una memoria que dicho discurso estaba tratando de abolir. Nellie Campobello es un testigo quien no tiene un juicio de valor fincado en la distancia temporal, además de que al interior de sus textos ella es un relator testigo e intermediario. Bajo los tres niveles temporales que maneja Jorge Fornet: antes de la experiencia vital, hechos durante la infancia (testigo) y narración desde el futuro.

Nellie al escribir: "Intento abrir los nudos vírgenes de la naturaleza, referirme a la entraña de las cosas, de las personas, ver con ojos limpios el espectáculo que me rodea. Me sobra imaginación de novelista: todo lo convierto en imágenes."⁵⁶

Kemy Oyarzún manifiesta que Nellie evade la literatura enmarcada en el histeriocentrismo del primer tercio del siglo XX además de inaugurar una nueva relación entre el cuerpo de la escritura y el cuerpo de la madre. En *Las manos de mamá* la madre no es una figura estática; es, como dice Kemy Oyarzún un personaje que gira metafóricamente (danza, borda, canta, juega, cuenta); su mirada es objetiva, dominante y mantiene su distancia.

Nellie "hace hablar a lo silenciado, rescatar lo productivo de la función tradicionalmente reproductora, narrar a partir del cuerpo entero de la madre, he aquí algunas de las estrategias transgresoras que moviliza su escritura."⁵⁷

Es una biografía de la madre y una autobiografía de ella misma. Mientras recrea a la madre se recrea a sí misma en ella, y quizá la transgresión más simbólica que plantea Nellie para sí misma es que "ser mujer y ser persona implica un cortocircuito sistémico"⁵⁸. En ese sentido la autobiografía de la misma Nellie no significaría una carencia materna sino la reconciliación con la madre para recuperar su identidad.

"Nellie es ahora su propia madre en la mediación del 'hilo' de la escritura"⁵⁹ porque crea un espacio que establece un diálogo con la "diosa madre", sin perder su sentido reflexivo; además de destilar el discurso para mantener la voz de infancia porque "las escenas de violencia se narran con naturalidad, con el candor real-maravilloso que el texto adquiere en la mediación de la voz infantil".

La obra de Campobello narra sucesos verdaderos en cuanto a hechos y personajes de la realidad, pero para Laura Cázares, Nellie con su creatividad, logra que "en la novela, el momento de morir se convierte en un acto amoroso"⁶⁰ y:

En ese espacio bélico, eminentemente masculino, las imágenes femeninas parecen ejercer una función de complementariedad, pero son ellas, en particular la madre, las que dan coherencia a ese mundo caótico, las que generalmente preservan el aliento de vida ante la preeminencia de la destrucción y la muerte⁶¹.

Para Jorge Fonet, nombrar a la infancia como una manifestación de los sentidos dentro del discurso, se debe a un "mecanismo defensivo" y al "rescate de la ingenuidad".

La violencia es lo cotidiano, "los juegos infantiles tampoco se liberan de la presencia de la muerte y la violencia"⁶². Esta autora sin autoridad, considera que esa visión de la realidad desde la infancia preserva la dignidad en el discurso, tan importante en la vida de Campobello al darle voz a los sin voz.

Nellie se adelanta a su tiempo en la vanguardia de la literatura fragmentaria según Kemy Oyarzún. Precisamente este elemento es criticado por Laura Cázarez, quien habla de un excesivo fragmentarismo aunque exista una expresión directa y compacta que permite que en una pincelada se llegue a la esencia de los personajes.

Jorge Fornet retoma lo que muchos autores han manifestado: la sensación de que la subjetividad logra una objetividad en las y los lectores porque la mirada de Nellie niña puede "referir los sucesos más horrorosos con la mayor naturalidad del mundo"⁶³, que es donde se multiplica el dramatismo; además de que "llama la atención cómo detrás de una supuesta ingenuidad se oculta una sabia manipulación de la palabra"⁶⁴; los personajes son esbozados en pinceladas y aparecen de un modo fugaz sin que necesariamente exista una concepción dramática.

Con base en lo expuesto, podemos advertir que la narrativa ayudó a Campobello a ser ella misma desde el lenguaje, el que le fue otorgado por su madre, a la que reconoce. Ella es la primera mujer que escribió sobre la Revolución mexicana, con su base en lo testimonial.

Nellie rescató desde su experiencia de vida el cuestionamiento al discurso oficial respecto a la crueldad que tuvo una lucha y la pérdida de las causas por las que murieron miles de hombres y mujeres.

Nellie se escuda en su madre y en sus ojos de niña, lo novedoso en su literatura son los ojos de infancia que imprime a cada movimiento, las escenas de las que somos testigo ya sea por su relato o lo que su madre le haya contado, resumen la visión terrible que como narradora adulta no podía haber manifestado sin que se le tachara de mentirosa.

Las manos de mamá y *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* son hoy dos obras que nos muestran la capacidad de las mujeres de escribir sus propios discursos y visiones fuera del casillero en donde se colocó a la literatura de la llamada Novela de la Revolución Mexicana.

Podemos advertir que la característica escritural de Nellie es su oposición al discurso oficial, en un primer momento, elegir a Villa como caudillo a exaltar fue la primera afrenta; además, el tropo de su poesía era la libertad individual; es decir, por un lado observamos que hay un discurso contra el discurso de la revolución hecha gobierno, pero de manera previa, en su poesía Campobello manifiesta sus sentimientos contra el desideratum.

NOTAS

¹ GONZÁLEZ León, José Ramón; *La dama de las lilas. Apuntes biográficos de Nellie Campobello*; Comisión Editorial de la LVIII Legislatura; México; 1991, 196 pp., presenta una fotocopia del acta de nacimiento de Nellie Francisca Moya Luna fechada el 7 de Noviembre de 1900. Cabe destacar que en entrevista Nellie mencionó como fecha de nacimiento 1909 y 1913 e incluso en su primer libro *Yo!* por Francisca el Dr. Atl manifiesta en la presentación "FRANCISCA tiene veinte años" en la primera y única edición de 1929, el cual está firmado por ella en octubre de 1928 y el poeta Germán List Arzubide ha mencionado que entre ellos sólo había diez años de diferencia (él nace en 1898) y se desprendería de ello que Nellie nació en 1909 porque su cumpleaños era en noviembre y el de Germán List era el 31 de mayo; él refirió que cuando contaba con 33 años, Nellie tenía 22 (carta dirigida al director; *Excelsior*, 16 de noviembre de 1990; p. 56).

² Gloria Campobello, cuando recibe su nombramiento como maestra en 1930, asienta que su padre es Jesús Felipe Moya y su madre Isabel Morton; más tarde, en un currículo sin fecha firmado por ella para ingresar al magisterio de la SEP se asienta que su padre es Ernesto Campbell Reed y su madre Isabel Rafaela Morton Miranda; sin embargo en el acta de defunción se declara que su padre era José Campbell Morton y su madre Rafaela Luna.

³ CARBALLO, Emmanuel, "Nellie Campobello" en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*; Empresas Editoriales, S.A.; México; 1965; p 330 (entrevista realizada en 1958).

⁴ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p 328.

⁵ CAMPOBELLO, Nellie; *Mis libros*; Compañía General de Ediciones; México; 1960; p. 18.

⁶ *Yo, Francisca*; Ediciones L.I.D.A.N; México; 1929; s/p.

⁷ *Idem.*

⁸ GUZMÁN, Martín Luis; "Nellie Campobello y Las manos de mamá"; *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 36.

⁹ FERNÁNDEZ de Castro, José Antonio; "Sobre una amapola que canta"; *Barraca de Feria*; La Habana; 1933; p. 93-100; citado por RODRÍGUEZ, Blanca; *Nellie Campobello: Eros y violencia*; UNAM; México; p. 77.

¹⁰ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, (1960); p. 15.

¹¹ En Yo están los poemas: Ella y Yo, Conmigo, Yo, Cordelia Gloria Leonor y Yo (sic), A Mi Montaña, Sobre Arena, Fuerza Montañas Grandeza, Cabellos Risas Besos, Todo Blanco, YO, Yo Sirena, Un Día que Fui Mariposa, Un Día que Murió mi Alma, Afirmación, Besos Novias Encajes, Yo, Irresponsabilidad, El Llegar el Llegará, YO, Siempre / Él Piensa / Bordando / Dándome.

¹² En "Yo en Faceta" están los versos titulados: Consejo, Errantes, Esperando, Tenacidad, Entretenimiento, Las Noches no Eran para Mí, Así te Llevo.

¹³ Conforman "EL-YO-AMOR": Tú, Hecha Verdad, Por Favor, Créelo, Con todo mi dolor, Fanatismo, Silencio, No Fui Nada, Una Noche Terrible, Tu en Mí, Las Horas, Date, Como Bailarina, Ruta, Collar, Hombre Detrás de Ti, Mi canto, Liberación, Negación, Él en mis Ojos, Conformación, Trabajo Inútil y Cansancio.

¹⁴ *Abra en la roca cuenta con ocho partes: El eterno cielo azul: Ella, Río florido y Estadios; Un imposible: ¿Crear?, Y el silencio, Tú en ti, Confesión e ...Y mis palabras; Una realidad: Sin palabras, Su carta, Persecución, ¿Una carta?, La palabra, Sin voz y Como la vida; Y el mar: Tú y el viento, El viento y el mar, ...Y el mar, Tristeza, Abrazo, Sombras y Anhelos; El verdadero amor: Regalo, Ella y su hijo, También el alma, Amistad, Alegría, ...Y tu voz de hombre, Ella dijo y Será Tarde; Un tema sin fin: Hombre, En ti, Consejo, Desorientación, Una espiga, Imposible, Solo, Sus ruedas, No existe la distancia, Cita con su recuerdo, Cansancio, Si pudiera saber, ...Y frases... y Si él llegara; Simbólicas: Germen, Cómo poder hablar, Panorama infantil, Curiosidad, ...Y se besaron, ...¿Y el bien?, Elementos, Lenguas Verdes, Ocultando una realidad, Mi casa, Aves y hombres, Crueldad e Interrogaciones y Presencia de un conocimiento cruel: Fieras y nieve.*

¹⁵ CAMPOBELLO, Nellie, *Tres Poemas*; Compañía General de Ediciones; México; 1957; 39 pp.

¹⁶ PONIATOWSKA, Elena; "Nellie Campobello"; ponencia presentada el 20 de mayo de 1997 en el marco de la celebración del 65 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello, p.5.

¹⁷ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, (1960); p. 11.

¹⁸ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, (1960); p. 22.

¹⁹ WOOLF, Virginia; *op. cit.*; p. 33.

²⁰ FARNET, Jorge; *Reescrituras de la Memoria. Novela Femenina y Revolución en México*; Letras Cubanas; La Habana; 1994; p. 67.

²¹ FARNET, Jorge; *op. cit.*; p. 69.

²² CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p 334.

²³ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p 336.

²⁴ CAMPOBELLO, Nellie *op. cit.*, (1960); p. 12-13.

²⁵ CAMPOBELLO, Nellie *op. cit.*, (1960); p. 17.

²⁶ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p 337.

²⁷ Ver anexo.

²⁸ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*; p 334.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ CAMPOBELLO, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*; Era; México; 2000; p.18.

³² *Idem.*; p.18.

³³ CAMPOBELLO, Nellie; *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*; Ediciones integrales; México; 1931; s/p.

³⁴ PONIATOWSKA, Elena; *Las siete cabritas*; Era; México, 2000; p.171.

³⁵ PONIATOWSKA, Elena; *op. cit.*, p.176.

³⁶ KATZ, Friedrich; *Pancho Villa*; Era; 2ª. Reimpresión; México; 1999; Tomo I; p. 38.

³⁷ REYES, Juan José; "Cartucho, de Nellie Campobello. Entre las balas y Tata Pancho"; Suplemento de *Novedades*; 21 de marzo de 1999; p 2.

³⁸ Ver anexo.

³⁹ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p. 328.

⁴⁰ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p. 330.

- ⁴¹ La obra se divide en 17 relatos: Así era...; Cuando la busqué allá donde la vida se le ofreció desecha por los estragos de los rifles; Lector, llena tu corazón del respeto mío: ella está aquí; Usted y él; Amor de ella; Amor de nosotros; Su falda; Su Dios; Los hombres dejaban sus cuerpos mutilados, en espera de la caridad de estas flores sencillas; Gente de tropa; El mudo; Un villista como muchos; Ella y la máquina; Las barajas de Jacinto; La plaza de las lilas; Cuando llegamos a una capital; Carta para Usted. (Edición de 1949).
- ⁴² LÓPEZ González, Aralia; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*; El Colegio de México; México; 1995; p. 36.
- ⁴³ MONSIVAIS; "Sexismo en la literatura mexicana", en URRUTIA, Elena; *Imagen y realidad de la Mujer*, SEP Setentas; México; 1975; p. 114.
- ⁴⁴ DOMECCQ, Brianda; *Mujer que publica... Mujer pública*; Diana; México; 1994; p. 70. Cabe destacar que la misma autora nos hace reflexionar también sobre lo siguiente "En la literatura escrita por los varones se tiene o no se tiene madre, pero en la nuestra nos pasamos la vida buscándola sin éxito" (p.62), mencionamos lo anterior porque precisamente Luisa Muraro nos demuestra cómo asumimos la autoridad materna el discurso de las mujeres es tan esencial como ellas mismas. No obstante, tiene razón en que al escribir, lo que hacemos es "... tomar las riendas de la propia marginalidad, colocarse dentro del espacio orillado y ofrecer por vez primera nuestra visión desde siempre tangencial" (p. 55).
- ⁴⁵ MURARO, Luisa; *El orden simbólico de la madre*; Serie Cuadernos inacabados No. 15, Ed. horas y HORAS; España, 1994, p. 10.
- ⁴⁶ MURARO, *op. cit.*, p. 36.
- ⁴⁷ MURARO, *op. cit.*, p. 42.
- ⁴⁸ Lo cual es criticado y analizado en FOPPA, Alaíde; "Educación para mujeres"; en Suplemento Doble Jornada No. 10 en *La Jornada*; Domingo 6 de diciembre de 1987; p. 4.
- ⁴⁹ MURARO, *op. cit.*, p. 50.
- ⁵⁰ PONIATOWSKA, Elena; *op. cit.*; p. 172.
- ⁵¹ PONIATOWSKA, Elena; *op. cit.*; p.179.
- ⁵² ROURA, Víctor; "Las manos de mamá"; *El Financiero*; 29 de diciembre de 1998; p. 37.
- ⁵³ GUZMÁN, Martín Luis; "Nellie Campobello y Las manos de mamá"; *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 36).
- ⁵⁴ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p. 333
- ⁵⁵ FORNET, Jorge; *Reescrituras de la Memoria. Novela Femenina y Revolución en México*; Letras Cubanas; La Habana; 1994; p. 6.
- ⁵⁶ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*, p. 334.
- ⁵⁷ OYARZÚN, Kemy; "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*"; en LÓPEZ González, Aralia; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*; El Colegio de México; México; 1995; p. 75.
- ⁵⁸ OYARZÚN, *op. cit.*, p. 58.
- ⁵⁹ OYARZÚN, *op. cit.*, p. 73.
- ⁶⁰ CÁZAREZ, Laura; "Eros y tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello en PASTERMAC, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (Comp.)

Escribir la Infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas; El Colegio de México; México; 1996; p. 43.

⁶¹ CÁZAREZ, *op. cit.*, p. 46.

⁶² CÁZAREZ, *op. cit.*, p. 44.

⁶³ FORNET, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁴ FORNET, *op. cit.*, p. 22.

3. Nellie Campobello. Bailarina

3.1. El proyecto nacionalista

Con la aprobación de la Constitución de 1917 parecía que la lucha armada terminaba, sin embargo coexistían diferentes fuerzas sociales en las que radicaba la inconformidad o se erigía un coto de poder político y económico; la llegada de Obregón al poder en 1920 (tras los asesinatos de Villa y Zapata).

Desde esos tiempos, Plutarco Elías Calles al constituirse como Jefe Máximo fundó las bases del México postrevolucionario en la institucionalización, que toma el desarrollo como bandera, que realiza una política de dominación. Ya en 1924 citaba a las nuevas fuerzas políticas (herederas de los ideales revolucionarios) y encontraba la solución para su inclusión en el Estado mexicano: "... y a las corrientes impetuosas (nuevas fuerzas políticas) es necesario guiarlas, hallar el cauce que las discipline o contenga, convirtiéndolas de agentes de destrucción, en elementos útiles e inofensivos"¹.

El Estado corporativo necesitaba la construcción de una estructura en el poder para la dominación, es así que se crea el Partido Nacional Revolucionario, el cual se convierte en el Partido de la Revolución Mexicana.

Según Arnaldo Córdova, en *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación de un nuevo régimen*, el caudillismo utilizó la bandera del desarrollo como medio de justificación y dominio y el presidencialismo significó la "dominación política" para el desarrollo. Sintéticamente podríamos mencionar que a través de las reformas sociales de Alvaro Obregón (conquistar y asegurarse el poder) y Calles (detener los movimientos sociales contra el régimen y ser la palanca del desarrollo capitalista), Lázaro Cárdenas pudo obtener el reconocimiento de las fuerzas sociales.

El gobierno de Lázaro Cárdenas se caracterizó por la manipulación de las masas mediante la conformación de asociaciones nacionales populares; además de una hegemonía² enmarcada por el nacionalismo.³

El nacionalismo era una prioridad para consolidar a la emergente clase media y que los obreros y campesinos pudieran sentirse parte de la unión y el progreso de una nación, como sentido de pertenencia y dentro de su cotidianidad:

El nacionalismo acuna un tipo de identidad colectiva que implica la búsqueda de significados comunes que trastocan, simbólica y prácticamente, todos los grupos sociales contenidos en el interior del espacio sociocultural denominado Nación.

"Esta integración es sumamente conflictiva y contradictoria (...) de ahí que los Estados nacionales buscarán resolver esta contradicción otorgando al nacionalismo, además de una ideología legitimadora del grupo en el poder, una concepción del mundo en la que su ingrediente principal fuera la narración histórica tanto en contenido como en discurso, es decir, como lengua e historia nacionales.⁴

Cabe mencionar que el proyecto nacionalista tenía que ver sobre todo con

(...) El miedo ante la destrucción sistemática, la invocación de las hordas que amenazan la existencia misma de la propiedad privada, propagan en la pequeña burguesía y en la burguesía el deseo compulsivo de la unidad nacional.⁵

José Vasconcelos proporcionó a la Educación Pública en México el estigma de lo místico, creó las misiones culturales y enfrentó la concepción del cuerpo -que no debe lucirse públicamente- con la idea de que una danza es inherente a una práctica religiosa, así como la imagen que existe sobre la danza clásica (por clasista).

Aunque, como todo lo humano, nos encontramos con ciertas contradicciones:

... esta misma Revolución, alentó, con su promesa de transformación social, un espíritu mesiánico que transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social de tal manera que marginó a las mujeres precisamente cuando en apariencia estaban en vías de liberación.⁶

Fue el momento en que el muralismo era insertado por el proyecto de nación, incluso en la iconografía de Diego Rivera, podemos observar

Por una parte muestra que las posrevolucionarias cuentan con un nuevo espacio social: son maestras, compañeras y revolucionarias, si bien siguen siendo consideradas 'auxiliares' en cuanto a la épica nacional; por otra parte, no sólo son madres, sino madres sexualmente liberadas.⁷

Al iniciar el año de 1946 el Partido Revolucionario Mexicano se transforma en el Partido Revolucionario Institucional y al final de ese año tomó posesión Miguel Alemán Valdés, quien tuvo como prioridad en su gobierno la palabra Modernidad.

Incluso,

en los años cuarenta, el Estado mismo intentó imponer un nuevo concepto de ciudadanía que concedió menos importancia a los derechos a favor de una movilización para la modernización patrocinada por un Estado más autoritario que el de décadas anteriores.⁸

La nación lo era todo y se debía trabajar por y para ella, en tal sentido los programas de políticas públicas, pero sobre todo la educación impartida por el Estado debía fomentar el sentido nacionalista, en las aulas y en el arte.

Nellie fue parte de un proyecto revolucionario, pero también fue dueña de su cuerpo y tenía un poder oficial dentro de la élite artística. Sin embargo, dentro del proyecto nacionalista, la participación de la mujer se refería a la reproducción social y cultural en su espacio cotidiano, y en las artes simbolizó a la patria, aún con esto vemos que:

los casos de mujeres extraordinarias significan la transgresión a la norma, por lo que a la población femenina en su conjunto no le ha sido posible introyectar en su identidad: el arrojo, la decisión o la autonomía; a cambio, ha introyectado la obediencia, la debilidad y la dependencia, cualidades avaladas por el discurso del Estado que determina así, permanentemente, la identidad asignada a las mujeres.⁹

3.1.1. La Danza

Nellie tenía una idea precisa de lo que deseaba de la danza, pero era un ámbito enorme, con diferentes lados en los que era vital elegir el ángulo correcto: "Sin carácter para eso (dedicarse al comercio de la danza en los teatros de México y de Los Ángeles) y, además, lo peculiar del ambiente en tales materias, y la falta de un teatro de ballet, nos hizo preferir el puesto que la Secretaría de Educación Pública nos ofreció para bailar en las escuelas y en las colonias pobres, así como para contribuir con nuestra danza en actos oficiales y políticos, y crear espectáculos escolares en los Estadios"¹⁰

Con la Secretaría de Educación Pública trabajó en las Misiones Culturales, entrelazada a esta actividad estuvo la creación de coreografías con sentido nacionalista, en la que retomó los "ritmos indígenas" con una caracterización acorde a la realidad nacional, es decir, las hermanas Campobello no buscaban la estilística europea sino esa aura en el arte netamente mexicano con sus cuerpos y sentimientos.

Margarita Tortajada nos otorga una vista panorámica del contexto en el que la danza se circunscribe dentro del proyecto de "revolución hecha gobierno":

Después de cuatro siglos en que se produjo en México una danza teatral siguiendo modelos extranjeros, bajo la ideología del nacionalismo posrevolucionario surgió la danza propiamente mexicana. Durante los años treinta a cincuenta, la danza académica irrumpió con gran fuerza en el programa cultural nacional y logró consolidar al campo dancístico, interviniendo en el proceso de construcción de la cultura de la Revolución, la cultura moderna mexicana.¹¹

Es decir, oficialmente, el arte debería ser partícipe de construir una cultura que coadyuvara al proyecto nacionalista, es así que encontramos que en lo relativo al Departamento de Bellas Artes, Antonio Castro Leal, escribió:

El Departamento ha hecho de sus tareas culturales un movimiento de conciencia revolucionaria de las masas, a base de propaganda profusa y bien orientada y en consecuencia eficaz. (...). El Departamento ha procurado recurrir a los motivos pasionales e ideológicos de nuestra revolución para dar a esta rama un sentido de emoción y de estímulo, obligando al Ballet mexicano al estudio de las características etnográficas, rítmicas, plásticas y dinámicas de las danzas aborígenes.¹²

Pero debemos destacar que

A principio del decenio de los treinta no se sabe / si la danza de la Revolución tendrá que acogerse a la arqueología (reconstrucción), a la historia (interpretación) o al reconocimiento de la tradición (reorganización) pero los antecedentes más notables y respetables de lo que hoy conocemos como danza moderna se hallan en las Misiones Culturales de maestros y artistas, artesanos e investigadores que acudieron a los medios rurales y que recorrieron el país incitando a las comunidades e incorporarse a la civilización, la tecnología, la industria¹³

Asimismo, "la danza era un medio que se les ofrecía a las mujeres de vivir su cuerpo no sólo por motivos de salud sino para expresarse y alcanzar independencia."¹⁴ Si nos detenemos en la frase vivir su cuerpo, nos encontramos que esencialmente era vivir, sentir y amar sin que esto estuviera ligado a la maternidad o a lavar los trastes.

Incluso Nellie observaba que “la costumbre en el ambiente mexicano nuestro ha sido, y es, empujar a las jovencitas hacia los problemas matrimoniales, hacia el noviazgo –esto es, quitarles su niñez, su inocencia, su juventud- antes de tiempo. Lo diré en una palabra: las echan de su hogar”¹⁵.

Observamos la convergencia de dos vertientes: por un lado la motivación artística que se alimentaba a través de las Misiones Culturales creadas por Vasconcelos en el inconfundible proyecto de nación (indigenista en algunos casos) y la otra, la influencia que tenía el desempeño del ballet ruso (después de la revolución de 1917) en la caracterización estética de que el movimiento humano era en sí mismo un movimiento social. Además, la efervescencia que significó el muralismo mostraba (como herencia) la dureza de lo obtenido por la muerte hacia “el progreso”.

3.2 Creación de coreografías

La danza tiene el fin el sí misma, es una metáfora del mundo y de significado,¹⁶ para Nellie:

La danza ha sido en todos los pueblos de la tierra el principio de su desarrollo artístico. Sin danza no puede haber arte. No se comprende una comunidad si no hay danza.

“Cuando el sol, el viento, el hombre y el agua y el hombre se encontraron, nació el ritmo, primero fue la danza, luego los personajes simbólicos.”¹⁷

La pasión de Nellie indudablemente fue la escritura, ella hubiera sido un gran guerrero, la danza es y será por Gloria¹⁸, su mediahermana, quien en 1925 asistió a una presentación de Ana Pavlova en la Ciudad de México y desde ese momento deseó ser una bailarina; así, Nellie se acercó a la danza, pero, como veremos más tarde, ella no se especializó como ejecutante, sino como coreógrafa y directora.

Ambas comienzan a acercarse al mundo de la danza; sin embargo Nellie necesitaba urgentemente tiempo para sus letras:

Nuestros estudios de ballet, las fiestas de caridad, la Cruz Roja y otras sociedades de beneficencia, los / obligados fines de semana, las temporadas de vacaciones, los recorridos a caballo en un grupo muy escogido, eran nuestro mundo y mayor ocupación... Panorama casi increíble y realmente maravilloso, podíamos habernos quedado en él; nos amparaban dos cosas que nos daban nuestra posición. En la prensa, con grandes titulares, nos dedicaban efusivos elogios por nuestra danza... Pero en ese ambiente no se podía escribir.¹⁹

3.2.1. Pionera de la danza escénica

Nellie y Gloria bailaron como las señoritas Campbell en el Ballet de Lettie Carrol (bailarina estadounidense que se quedó en México desde 1923) el 4 de marzo de 1927 en el Teatro Esperanza (antes habían estudiado con Adela, Amelia y Linda Costa, así como con madame Stanislava y Carol Adamchensky). Fue todo un éxito, sobre todo la *Danza de los marineros*. (Cabe mencionar que las mujeres tomaban el papel de hombres).

Nellie ejecutó en su debut el personaje El Favorito en *Fantasia Oriental*; también bailó en *Sansón y Dalila*; para el día 18 del mismo mes representó al príncipe feliz.

Para el 13 de julio de ese mismo año, en el Teatro Regis, Nellie estrenaba el *Knock out* de su creación.

Una mexicana, de las poquisimas que forman parte del cuadro "Carrol", es la que, a nuestro juicio, tiene mayor felicidad en su número. Nos referimos a la escena de boxeo, interpretada con ingenua coquetería, llena de color y de propiedad. El aplauso tributado a esta linda danzarina fue de los más justos y merecidos.²⁰

Asimismo, es Pan en una *Fantasia bucólica* e Intolerancia en *Ballet Futurista*, Diamante en el *Ballet de las Joyas*. En septiembre interpreta una muñeca española.

En Cuba, en 1930, en el Teatro Campoamor, es una de las cuatro bellezas del Chateau Madrid. Aunque su estancia en La Habana fue una estación hacia Europa, los planes cambian y es el embajador de México en La Habana (Carlos Trejo Lerdo de Tejada), posteriormente ministro de Educación, quien le ayudó a regresar de Cuba a México.

A partir de este momento Nellie Campobello se especializa en lo que será su proyecto de vida: construir en México las bases para crear un Ballet de tradición. Metafóricamente podríamos mencionar que la idea de la danza mexicana en Nellie era como un árbol, en la base, crear una tradición dancística que se ramificara en la creación de docentes especializados y ejecutantes, en el que se retomara lo clásico y lo netamente mexicano.

En México, durante el mes de mayo interpreta *Jarana Yucateca*; en julio *Escena tarahumara, Zandunga y Ofrenda y danza ritual*. Participó en el estreno del Teatro Orientación el 4 de septiembre interpretando danzas mexicanas.

Participa en la creación de las Coreografías: *La Sandunga, Jarabe Tapatio, Fantasía Yucateca, Escena Tarahumara y La Cucaracha*. En 1930 Carlos del Río afirmaba:

Bajo su delgadez –que no es sino aparente–, la mayor [se refiere a Nellie] oculta una reflexión lenta y eficaz: el grito sólo sale de su boca después de que ella ha ensayado los detalles de la naturalidad, inclusive las actitudes de coronela villista que siente no haber sido... No las detuvo la falta de bailarín. Nellie, a la que ayudan su antecedente de existencia montaraz, su gusto por la aventura, su silueta, es el hombre admirable que cerca, persigue, vence a la mujer, la domina en una final alegría.²¹

3.2.2. Ballets de masas

En este contexto, encontramos que, a manera de herencia de la Revolución del octubre rojo en lo que surgiría la Unión Soviética, se retomaron aspectos tales como el sentido social del arte, para ello, entre otras manifestaciones artísticas se crearon los ballets de masas en donde habría un involucramiento de las clases sociales con el proyecto de nación (participaban masivamente obreros, campesinos, maestros y estudiantes, como actores que se reconocían entre sí y daban a conocer a sus iguales el significado de la "justicia" lograda por la Revolución mexicana).

El Ballet 30-30 se presentó por primera vez el domingo 22 de noviembre de 1931 (bajo el régimen de Pascual Ortiz Rubio) en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón de la SEP, una de las ideas innovadoras es que se pone en el centro, en el origen de la Revolución, a una mujer, la que enarbola la antorcha encendida de furia por la desigualdad y vestida de rojo, como la sangre vertida. La música que contiene es *Marcha Zacatecas* y el *Himno a la industria*, de José Ríos.

"El Ballet 30-30. Simbólico revolucionario, en tres momentos de Nellie Campobello y Francisco Domínguez", tenía su Nota explicativa²².

PRIMER CUADRO

"Revolución

"La salida de mujeres de rojo, simboliza anhelo de libertad. Al llegar al campo, caen: el Pueblo queda dormido bajo el yugo del opresor. Aparece una mujer con una antorcha tratando de levantar a las caídas que se resisten temen y acaban por quedar en pie: la llama roja de la rebeldía cunde al fin sobre el pueblo aletargado. Las mujeres llaman entonces débilmente, poco a poco sus movimientos van siendo, a la vez desordenados, firmes: la rebelión se extiende más y más incitando a todo el pueblo a ir a la lucha. Avanzan tratando de organizarse, toman las armas que entregan a los campesinos y éstos corren llevando la revolución por todos los ámbitos y las mujeres quedan en el campo como llama encendida que sostiene a los libertadores. Muestran los movimientos del soldado en el combate y su regocijo al triunfar la revolución.

"SEGUNDO CUADRO

"Siembra

"Después de la época violenta viene la reconstrucción. -- La tierra queda en manos de quien la trabaja es conquistada por los campesinos que aparecen sembrándola en compañía de sus mujeres.-- Al llegar la cosecha con su baile muestran su alegría.

"TERCER CUADRO

"Liberación

"El pueblo tiene ya que comer más para que su bienestar sea completo, urge una total unificación con orientaciones definidas. Campesinos, obreros y soldados integran un frente único en defensa de su clase y son mantenidos por la llama revolucionaria que llega al campo con ellos (*sic*) y les deja transitoriamente para volver cuando con su conciencia de clase vayan de nuevo a la lucha para lograr su liberación integral. -- Lo que fue energía en la guerra es ahora tesón en el trabajo. -- Al frente y fondo del campo quedan grandes círculos que semejan las ruedas de una máquina y mujeres con banderas giran simulando los movimientos de una polea. Al centro, las sembradoras forman un cuadro y dentro de él aparece una HOZ formada por campesinos y un MARTILLO por obreros. Las campesinas cantan desgranando el maíz a los acordes de su himno de libertad."

Por *Estadios*²³, enorme poema de Nellie, dedicado "a mi patria" nos enteramos de las tierras en las que estuvo esta representación del 30-30: Durango, *la devota*; Guanajuato, *gentil*; Morelia, *católica*; México, *ciudad única y alta*; Distrito Federal, *amada ciudad de México*; Coahuila, *amada ciudad de Torreón*; Tamaulipas, *enjuta*; Monterrey, *ciudad de oro del Norte*; Chiapas, *carta de cerros enmarañados*; Zinapécuaro, Uruapan, Cuitzeo, *me adorné las trenzas con las cintas de colores que son colores del pueblo*; Tzaráracua, *bañé mis cabellos* y Cupatitzio, "sus aguas" *vieron desnudas mis plantas*; Yucatán, *de los mayas, poética es la historia de las líneas majestuosas de tu danza*; Campeche, *clara, perfecta, matrona de tu muralla*; Jalapa *una estrella hecha de nardos*; Piedras Negras, *alado Paso del Águila*; San Luis Potosí, *dancé teniendo de frente la afirmación de mi estrella*; y, Veracruz, *mar en orilla*.

Reconstruiremos, de la mano de la poesía de Nellie la intensidad del 30-30, en su primera parte, *Revolución*, una mujer, pero a la vez las mujeres todas están dispuestas a encender las banderas de la libertad y quizá no sólo era referente a las causas revolucionarias sino precisamente a los roles asignados a las mujeres de la época en donde la madre abnegada y la "servidora" era la existencia misma y razón de ser de las mujeres, sin aceptar su papel histórico:

Pero además Campobello nos relata de qué manera se apropia de su cuerpo y de la vida misma.

...Antorcha roja en las manos;
sola en el preludio; amanecer musical.
En pasos y círculos mi cuerpo ondulo,
alarde de agilidad y destreza,
emoción del segundo.

Invasor el paso en danza abierta,
abrazando mi anhelo
voy rompiendo la obsidiana
del duro corazón del suelo...

... En tu estadio, quinientas danzarinas, cual amapolas rojas
iban en marcha guerrera
estrechando círculos de Victoria.
Y la danza subió a símbolo,
símbolo del pasado en el presente,
del presente en el olvido...
olvido de la historia...

...Todo era rojo:
las antorchas y los arcos,
rojo nuestro atavío,
nuestra sangre, nuestras manos,
los relámpagos del cielo
y la procesión de flores,
lazo de nuestros cabellos...

En *Siembra*, podemos observar que las mujeres también son las protagonistas:

...Túnica verde, verde como espiga verde
del temprano trigo de mi infancia,
danzando sobre la tierra rosa,
rosa y morena de los campo de mi patria.
Haciendo una pausa a la miseria,
en un canto juvenil de alegría,
he hundido mi planta
en el surco de tierra cobriza,
y fue allí donde germinó la semilla;
donde las piedras de afilados picos
rompieron mis pies y absorbieron mi vida.

En la tercera parte, *Liberación*, según rescató Tortajada "inclusive se entona *La Internacional*"²⁴.

Y desde su doior y mi dolor
he podido llegar al mármol rojo
de su corazón,
o negro y duro como la obsidiana

que en flechas ligeras y mortales
cortan el impulso de mi danza
para volverme al centro de mi nada.
Así es el ritmo de mis pasos:
retiene la expresión de mi misma
en mi pueblo;
mi pueblo que ama, que odia,
mi pueblo que sin cesar
ama, olvida, odia y vuelve a amar.

Así ha ido mi danza:
sin límite en mi cauce,
sin época
ella se extiende como el viento
y permanece como el mar.

¿Y qué pensaba la prensa acerca del trabajo de Nellie en el 30-30?

Es un cuadro que representa a la revolución armada, levantándose al clamor de los campesinos y obreros que piden máuseres para lanzarse en pos de las conquistas hoy logradas, y en otro que significa la autora de la Revolución a través de la escuela rural, la parcela y el taller. El simbolismo escenográfico de este ballet es algo que en realidad merece ser conocido por todo el país... Todos los factores de esta obra artística, desde la música hasta el decorado, son un acierto, porque constituyen un conjunto perfecto, rítmico y cuya fuerza de impresión es suficiente para cautivar por completo al espectador, para producirle una sensación bastante emotiva e intensa. La forma como se desarrollan los cuadros, la ilación de los sucesos y la oportunidad con que van apareciendo los personajes en la escena, contribuye a que el público pueda darse una idea exacta del simbolismo que encierra el ballet²⁵

Como sabemos la vida de Gloria iba aparejada con la de Nellie, es por ello que los datos de las comisiones en los que ella participó sirven como una pista de la ruta que también llevó a Nellie a dar sus danzas y sus pasos observando asombrada las formas y los colores de la nación mexicana: el 14 de agosto tuvo una comisión para estudiar danzas indígenas en Morelia, Michoacán; el 22 de octubre de 1935 hubo una presentación del ballet 30-30 en Tuxtla Gutiérrez Chiapas; el 12 de diciembre del mismo año participó en un festival en Uruapan, Michoacán; para 1936 recién estrenado el año (2 de enero) empezó una gira cultural en Morelia y Zinapécuaro en Michoacán; el 7 de enero de 1937 otra vez a Morelia y el 14 para "actos de divulgación cultural y artística" en la ciudad de Durango (este permiso lo firma José Muñoz Cota); por fin en febrero de ese año una brigada cultural a Durango, y Torreón, Coahuila, hasta mayo será en Piedras Negras, Coahuila; en noviembre de 1938 a San Luis Potosí; Nellie y Gloria participan del 17 al 20 de febrero en Oaxaca en un "festival organizado en dicha entidad por el Partido de la Revolución Mexicana"; en 1941 visitan los estados de Guadalajara, Morelia y Puebla.

La creación acompañó a Nellie desde siempre, sus coreografías demuestran una visión integral dentro del proyecto nacionalista y educativo impulsado por el gobierno; no obstante, queremos aclarar que Diaghilev inscribió en la danza escénica una visión integradora, en la cual encontramos que el trabajo interdisciplinario con expertos de diferentes artes nutría el valor de la representación dancística, por ello, y a instancia de Martín Luis Guzmán, escritores, pintores, músicos y bailarines creaban una obra en conjunto.

3.2.3. Danza escénica

La obra coreográfica de Nellie:

- ☞ *Knok out*. Coreografía y ejecutante para el ballet de Miss Lettie Carrol*(1927)
- ☞ *La Sandunga, Jarabe Tapatio, Fantasía Yucateca, Escena Tarahumara, La cucaracha* (1930)*
- ☞ *Venadito. Ballet yaqui* (1931).
- ☞ *Ballet Yaqui* (1931).
- ☞ *30-30* (1931)
- ☞ *Tehuana, Jarana Yucateca 6x8, Juanita (baile Juchiteco donde Nellie es solista), Son de Jalisco, Jarana 3x4, Son Michoacano, Jarabe "El palomo", en estas es coreógrafa y ejecutante* (1932)
- ☞ *Bailes Istmeños* (1934).
- ☞ *Barricada y Clarín* (1935).
- ☞ *Bandera* (1937).
- ☞ *Columnas en Silencio, Ideas en Movimiento*, (1938)
- ☞ *Variaciones de otoño* (1941).
- ☞ *Siesta de un Fauno* (1941)
- ☞ *El Espectro de la Rosa* (1941)
- ☞ *Fuensanta*, (1943).
- ☞ *Presencia*, (1945)
- ☞ *Clase de Ballet* (1945)

☞ *Vespertina*, (1945)

☞ *Obertura Republicana*, (1945)

☞ *Ixtepec* (1945)

☞ *Feria* (1947)

☞ *Nebluno*, (1969)

☞ *Mutatis Mutandis*, (1969)

☞ *Apolo Once*, (1970)

En la lista anterior incluimos solamente su obra coreográfica, pero destacamos que en *Alameda-1900*, creación de Gloria, Nellie diseñó el vestuario femenino de este ballet.

Venadito. Ballet yaqui: Coreografía de Gloria y Nellie Campobello se estrenó el domingo 28 de junio de 1931, en el Teatro al Aire Libre Álvaro Obregón de la SEP "en un festival en honor de los maestros del estado de Sonora". El *Ballet Yaqui* se presentó el viernes 17 de julio de 1931 en el tercer aniversario de la muerte de Obregón, mismo teatro, en ambos el vestuario y decorados son de Carlos González.

Bailes Istmeños: bajo la dirección de Nellie se estrena en el Teatro Hidalgo, en la ciudad de México el 10 de noviembre de 1934, danzas del Istmo de Tehuantepec, se basa en la leyenda de una joven que sufre de amor y es consolada por los otros con cantos, bailes y flores; se incluye la Sandunga.

Barricada y *Clarín* se estrenaron en Bellas Artes el 26 de agosto de 1935, de ambas la coreografía era de Gloria y Nellie, escenografía de José Chávez Morado y música de J. Kostakovsky, la primera tenía un libreto de José Muñoz Cota.

Nellie Campobello es seguramente un valor... Su trabajo ejecutado en *Barricada* es muy interesante desde el punto de vista de la realidad histórica que representa en cuanto a las danzas que presentó en *Clarín* y en cuanto a sus ballets que desarrolla propiamente en *barricada*. Temperamento, gesto, agilidad y un recio sentido varonil de la danza deben estimarse en abono del trabajo desarrollado por ella²⁶

Bandera. Se presenta por primera vez en el palacio de Bellas Artes el 16 de diciembre de 1937 en un Festival en honor de los representantes de la Prensa Nacional. *Variaciones de otoño*: coreografía a cargo de Nellie Campobello y Linda Costa, se estrena en el Teatro Lerdo el 5 de diciembre de 1941.

Los escenógrafos eran: José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz y Carlos Marichal. Orozco, de quien decía Neruda sobre su obra que era "la revelación de nuestra crueldad", quería revivir en los telones de fondo el apogeo del muralismo nacionalista en México, deseaba una obra que sublimara las artes plásticas desde la pintura hacia la danza, según Renato González, del Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM "Fue en esa época cuando retomó con mucha fuerza la consideración de la figura humana como principio de las artes plásticas y yo pienso que esa fue la colaboración suya con el Ballet de Campobello la que lo hizo reafirmar la importancia de la figura humana"²⁷. Entre 1943 y 1947 realizó los telones de *Umbral*, *Obertura Republicana*, *Pausa*, *Presencia* y *Ballerina*.

3.3. Los proyectos

En los siguientes dos apartados consignaremos los dos grandes proyectos que enarboló Nellie Campobello.

3.3.1. Escuela Nacional de Danza

La Escuela de Danza tiene su propia historia, en abril de 1931 se fundó la Escuela Plástica Dinámica (dirigida por Hipólito Zybine) y para el 29 de diciembre se convierte en la Escuela de Danza; sin embargo, el 15 de mayo del año siguiente se "reinaugura" dirigida por Carlos Mérida y Nellie sería su ayudante, a instancias de Narciso Bassols.

El personal estaba compuesto por: Francisco Domínguez, Gloria Campobello, Nelly (*sic*) Campobello, Hipólito Zybine, Rafael Díaz, Evelyn Easten, Carlos Orozco Romero, Karol Adamchewsky, Agustín Lazo, Angela Tercero, Dolores M. De Morales, Consuelo Cuevas Ney, Jesús Durón Ruiz y Linda Costa. Entre 1935 y 1937 Francisco Domínguez es el director.

Nellie colabora como maestra²⁸, es en 1937 cuando toma las riendas de lo que sería la Escuela Nacional de Danza, precisamente el año en el que se gradúa la primera generación de profesoras en el Palacio de Bellas Artes.

Al iniciarse como directora,

de inmediato inició los cambios; creó un nuevo reglamento y un plan de estudios más formal, enfatizando el trabajo técnico. Además, solicitó suspender las clases para varones y dedicarse exclusivamente a 'la enseñanza de la mujer'. Al respecto, es justo mencionar que las primeras generaciones de bailarinas egresadas de la Escuela Nacional de Danza se enfrentaron a enormes problemas familiares y sociales por defender su vocación. A pesar del reconocimiento oficial que le daba a la Escuela, y por tanto a la actividad dancística, en los años treinta todavía no era aceptada la danza como una profesión.²⁹

Y, aunque nos parezca un mal chiste, en 1972 Nellie pensaba que "México sólo puede producir profesoras... somos chaparras, gordas, tenemos seis bolas, en ninguna raza se da eso... a lo único que pueden aspirar las mexicanas, con el tipo que tienen, es a ser maestras"³⁰.

El desarrollo de la Escuela Nacional de Danza es de altibajos a partir de 1938, año en el que el gobierno comienza a darle apoyos a las bailarinas extranjeras Waldeen y Sokolov, quienes comienzan a recrear danzas mexicanas, además de la deserción de las alumnas. Se ha denominado este nuevo ciclo como Movimiento Mexicano de Danza Moderna, del cual se excluía a la Escuela tanto por los respaldos gubernamentales como por la directriz de Nellie sobre ella.

En 1945 la Escuela Nacional de Danza cambia su sede al ex Club Hípico Alemán, el aislamiento es cada vez más feroz, sin embargo Nellie tenía su proyecto propio: el Ballet de la Ciudad de México que tuvo tres temporadas en cinco años (a partir de 1943).

Además de este cambio, en 1947, se sucedió otro en la danza institucionalizada, se crea no sólo el Instituto Nacional de Bellas Artes, sino también la Academia de la Danza Mexicana (por Carlos Chávez) y, como escisión de la misma se crea el Ballet Nacional de México (por Guillermina Bravo) al año siguiente.

Nellie, como Directora polémica y casi un personaje de si misma, desarrolló en la Escuela Nacional de Danza el objetivo de crear una planta docente preparada y crearle una identidad a la danza tradicional mexicana.

Queremos mencionar un aspecto trascendente respecto a la formación dancística en nuestro país, ya que denota la transición de 1945 a 1947 (la última presentación del Ballet de la Ciudad de México) y es precisamente un ballet de Nellie el que nos muestra dicha transformación. *Clase de Ballet*, creado en 1945 con escenografía y vestuario de Antonio Ruiz, sin embargo, en los programas de mano de los años respectivos cambia la redacción (no sabemos si la representación) de este ballet y la música.

Observamos que en el primer ballet había una anécdota que contar, incluso ésta es hostil hacia la comercialización de la danza ya que critica el hecho de que la bailarina para agradar al empresario "baila como si estuviera en un cabaret" mientras la maestra, quien es elegida para ser contratada, rechaza este ofrecimiento, además de que "la situación se complica con la llegada de un político y varios intelectuales".

Se debe destacar que la visión de Nellie es privilegiar la danza como representación sublime y artística, la cual no es comprendida por la política cultural y quienes podrían apoyarla, la transformarían en una mercancía más.

Ahora, la versión de 1947, al haber sido objeto de la crítica el Ballet de la Ciudad de México, presenta una severa opinión hacia el poco apoyo que recibe una "escuela de tipo oficial" en 1940: "a la escuela la anima más el espíritu de la danza. La maestra, pese a su juventud, no admite las imposiciones oficiales ni los manierismos o modas pasajeras en el baile", es la historia misma de Nellie, quien se defendía aún de la danza moderna que llegó con Waldeen y Solokov: "Preocupación suya (de la maestra), que lo que han dado en imponer con el nombre de danza moderna, gracias a una propaganda desorbitada y otros recursos inferiores, es una simulación.", lo cual culmina con la explicación de que se llegará a una danza moderna con base en las "esencias espirituales" y "la interpretación estética de los caracteres" para generar "construcciones sinfónicas de ballet".

Además se afirma que "Los conflictos que surgen en esta escuela imaginaria, se deben, principalmente, a la vanidad y la incapacidad, en lucha infructuosa contra las exigencias más simples de la técnica del baile" al referirse seguramente a la salida de las alumnas: Guillermina Bravo y Amalia Hernández, tiempo atrás.

La Escuela Nacional de Danza deja de ser prioritaria para la Secretaría de Educación Pública y posteriormente para el Instituto Nacional de Bellas Artes; no obstante, Nellie se queda en ella (hasta 1983), algunos juzgan el hecho como la creación de feudo, otros como necesidad, sin embargo, sigue siendo una referencia histórica.³¹

En ese sentido, destacamos que Nellie fue la mujer que coadyuvó pioneramente en los fundamentos de la danza escénica mexicana no sólo en el ámbito clásico, sino también en la recuperación y reproducción de las danzas indígenas y folklóricas (más que las populares) y construyó el legado vital para quienes continuaron con esta tarea.

3.3.2. La aventura del Ballet de la Ciudad de México

Nellie Campobello y Martín Luis Guzmán están convencidos de un sólo proyecto: el Ballet de la Ciudad de México, se crea como una asociación civil, participan Gloria y José Clemente Orozco (era el tesorero).

Cuenta la leyenda, como es clásico en la historia de Nellie, que fue a partir de una apuesta entre Martín Luis Guzmán y el Lic. Benito Coquet, en ese entonces Director General de Educación Extraescolar y Estética sobre crear un ballet "de gran altura artística" como los europeos: cinco mil pesos por organizar una función con un ballet mexicano bajo un programa clásico. Aunque la versión de *Tiempo*, en 1943, afirma la primera función que dio el ballet fue "posible gracias al entusiasmo y al apoyo económico que le dispensó" Coquet, quien después "indujo a Nellie y Gloria Campobello a asegurar la vida del espectáculo"³².

Nellie diría: "A semejanza de la función que cumple en nuestra vida musical la Orquesta Sinfónica de México, pretendemos crear un cuerpo de ballet integrado por mexicanos, que sirva de instrumento artístico para expresar los valores tanto universales como nacionales del baile"³³ y ante la crítica sólo pensaría "Las desilusiones no se toman en consideración cuando se hace una obra".

La primera función que da el ballet es en el Teatro Lerdo de Jalapa, Veracruz (*La siesta del Fauno*, *El espectro de la rosa* -Nellie- y *Las silfides* y *Variación de otoño* –Gloria- Coreografías) el 5 de diciembre de 1941, los pasajes y alojamiento de las y los bailarines corrieron a cargo del gobernado de Veracruz, Lic. Jorge Cerdán.

Para constituirse como Asociación Civil, el proyecto fue presentado en 1942 a Octavio Véjar Vázquez, Secretario de Educación Pública y Javier Rojo Gómez, Jefe del Departamento del Distrito Federal. A partir de ese momento 38 bailarines (20 mujeres y 18 hombres) constituyeron el "cuerpo de baile" con seis horas diarias de entrenamiento riguroso.

En las tres temporadas, el Consejo Directivo del Ballet de la Ciudad de México estuvo conformado de la siguiente manera: Presidente, Martín Luis Guzmán; Secretaria, Gloria Campobello; Tesorera, Nellie Campobello y Vocal José Clemente Orozco.

En la primera temporada, 1943, se presentó: *Fuensanta, Umbral, Alameda-1900, Silfides, La Siesta de un Fauno y El espectro de la rosa*. En su programa de mano se destaca su objetivo: "...formar, con elementos únicos y exclusivamente mexicanos, un conjunto de ballet capaz de practicar este arte con la misma perfección que cualquiera de las compañías extranjeras que han actuado en nuestro país"³⁴. Integraban la compañía 35 bailarines: 15 hombres y 20 mujeres.

En la segunda temporada, 1945: *Presencia, Clase de Ballet, El sombrero de tres picos, Vespertina, Circo Orín, Obertura Republicana, Pausa, Ixtepec, La siesta de un fauno y El espectro de la rosa*. Se reivindicaba el objetivo planteado anteriormente y se aseguraba que "las señoritas Campobello, en su calidad de directoras técnicas, lograron presentar un espectáculo como el que se deseaba conseguir"³⁵ refiriéndose a la presentación de 1943. La compañía ahora tenía 48 bailarines: 20 hombres y 28 mujeres.

Tercera temporada, 1947: *Clase de ballet, El sombrero de tres picos, La siesta de un fauno, El espectro de la rosa, Alameda-1900, Silfides, Umbral, Fuensanta, Feria, Aieluya, Ballerina, La dama de las Camelias, Giselle, Presencia, Obertura Republicana, Pausa, Ixtepec, Vespertina y Circo Orín*. Esta temporada se ve engalanada con la presencia de la Compañía Markova-Dolín y el Ballet de la Ciudad de México cuenta con más de 40 bailarines, entre hombres y mujeres.

EL 27 de junio de 1943, en Bellas Artes se presentó la función de Gala en la que asistió Ávila Camacho, estrenándose *Fuensanta*, *Umbral* y *Alameda 1900*, de lo cual destaca *Tiempo*:

Las realizaciones artísticas de esta memorable velada que más llamaron la atención fueron:

- ◆ El magistral dominio de los valores expresivos que demostró Gloria Campobello en la interpretación de los 3 papales principales.
- ◆ La combinación extraordinaria de colores vivos entre los decorados y el vestuario, debida a José Clemente Orozco.
- ◆ Una interpretación única en calidad y sensibilidad de la más popular Sinfonía de Schubert por la que Carlos Chávez y la OSN merecieron cálidos y prolongados aplausos.

Música: Carlos Chávez, Orquesta Sinfónica Nacional, pintores: José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero y Roberto Montenegro.³⁶

El Ballet de la Ciudad de México no tuvo una buena acogida en la prensa, sin embargo, *Tiempo* acusaba a esta crítica de gozar del "complejo de la Malinche"; y defendía a las "Srtas Campobello" advirtiendo que estaban generando una tradición en el ballet universal y que las carencias técnicas se compensaban con la intuición de los bailarines y bailarinas.

Obertura Republicana tiene su propia historia (fue presentada en Bellas Artes por el Ballet de la Ciudad de México en ocasión del XXIII aniversario del inicio de la Revolución mexicana): se presentó un popurrí orquestado de diferentes melodías de la revolución, e incluía *La marcha de Zacatecas*, el vals *Club Verde* y *La Adelita*; sin embargo,

cuando Martín Luis Guzmán ideó una acción coreográfica para la obertura de (Carlos) Chávez, simbolizando el triunfo de las fuerzas populares anónimas de la Revolución —lo que nació de abajo, la nada hecha realidad—, señaló al compositor la conveniencia de prolongar la duración de la obra de 6 a 12 minutos. Carlos Chávez se puso a trabajar y, en una sola noche, añadió a las tres piezas originarias otras 2 —*La Valentina* y *La Cucaracha*—, ligadas al final en un contrapunto ingenioso y lleno de gracia.³⁷

Uno de los decorados es de Orozco, vemos que una bandera dirige los machetes entre el llano, mientras que un maguey se asoma en primer plano.

El Ballet de la Ciudad de México para Orozco marcaba "por fin, el comienzo de una gran época para este arte en México"; respecto a su primera Escenografía que realizaba dentro de su labor artística y pictórica, decía: "Pinté para el telón de *Umbral* una gran figura de 11 por 8 ms., que representa El Dolor. Es una figura negra y dramática que dibujé al principio teniendo en la mente un traje para uno de los personajes. Pero gustó tanto que los organizadores decidieron emplearla como telón al principio y al final del espectáculo."³⁸

Recordemos que *Umbral* fue una historia concebida por Gloria y Orozco (basado en la *Sinfonía Incompleta* de Schubert), la trama narra la historia de una niña que nunca ha salido de su casa (¿ella misma, sin permiso de Nellie?) pero un día se asoma al umbral de la puerta para observar cómo es la vida. Orozco destaca:

He hecho los trajes para ella (Gloria) y para las otras 20 figuras que representan la vida que va pasando ante los ojos de la niña: el Amor, las Hipocresía, el Egoísmo, la Vanidad, el Miedo, el Odio y el Dolor. He empleado los colores de la vida misma: exultantes, violentos, muy vivos. Los trajes están llenos de colorido y creo que son muy descriptivos de los símbolos humanos que tratan de representar³⁹.

El Dolor es una figura humana vestida de negro con el brazo derecho en alto al tiempo que el izquierdo tiene la dejadez de la tragedia, como si fueran parte de una hélice que trastocara lo humano, no conocemos su rostro porque está oculto en la obscuridad y sus ropas rasgan la tela de fondo, y el tiempo. El Egoísmo: en el fondo que nos da la perspectiva hay una puerta, en los costados de las paredes; una ventana a la izquierda y un espacio que da al exterior en la derecha, al fondo, en el umbral de la puerta, la niña, mientras que en el centro truenos y nubes se ciernen bajo del techo de la estructura.

Para *Fuensanta*, Roberto Montenegro hizo la escenografía "con espíritu sobrio y delicado tomó lo esencial del drama, cerradas las formas, colores y figurines en el severo equilibrio de rasgos y dibujos precisos, cualidades personalísimas de su basta obra (era ilustrador, grabador, editor, pintor, y folklorista, fundó el Museo de Artes Populares en 1934)"⁴⁰. La historia de *Fuensanta* es el duelo de un poeta, al morir su prometida, Fuensanta (ella se le aparece al poeta como una evocación del amor "alada y llena de gracia"), de Ramón López Velarde, zacatecano autor de *Suave Patria*, siglo XIX, dentro de la música se incluyeron dos canciones de Manuel M. Ponce: *La barca del marino* y *Marchita el alma*. El poeta se "encuentra" con Fuensanta; sin embargo, la Dama de los Guantes Negros se la arrebató, él,

se deja morir. En uno de los telones se observa un crucifijo de piedra bajo la arcada de unos portales, con un lienzo blanco encima indicando la Resurrección de Cristo, debajo de los dos arcos que la rodean están las llamas de dos candelabros que alumbran, mientras que alas angelicales "vuelan" en el espacio de la totalidad del telón de fondo.

Alameda-1900, bajo la concepción de Gloria, tiene una historia de Martín Luis Guzmán, pero lo que más destacaba era la escenografía de Julio Castellanos, su telón número 23, además de los 21 trajes que evocaban un paseo sobre la alameda en un domingo, con una mujer que era galaneada por algunos hombres.

En el telón de fondo de *Alameda-1900* aparece "un rincón del ameno parque, con sus árboles frondosos, sus bancos, su fuente y su inconfundible aire de domingo soleado. Para recrear esta placentera atmósfera dominguera, el artista no hizo intervenir lo obvio, el verde realista del escenario de vaudeville, sino que, con blancos y negros y con una exquisita y trabajada matización de ambos colores, captó el verdadero momento pasado, interpretándolo, habiéndolo palpitar"⁴¹.

Vespertina se estrenó el viernes 9 de marzo de 1945 en Bellas Artes, con coreografía de Nellie Campobello y música de Mozart (la *Pequeña Serenata*), era un *pas-de-cinq*, "estampas de Watteau" donde participan siete bailarinas-ninfas, es una "idealización objetiva del espíritu de la música". El diseño de la escenografía y los trajes estuvo a cargo de Antonio Ruiz.

Nellie Campobello hace la escenificación y coreografía de bailes folklóricos mexicanos para el ballet *Feria*, bajo el argumento de Martín Luis Guzmán, se estrenó en Bellas Artes el 11 de septiembre de 1945. Blas Galindo hace la adaptación de música popular.

La siesta de un fauno contiene un argumento inspirado en un poema de Stéphane Mallarmé, la música es de Claude Achylle Debussy. En México la escenografía estuvo a cargo de Julio Castellanos, fue uno de los más grandes éxitos de Vaslav Nijinski, quien la estrenó en París. La dirección coreográfica estuvo a cargo de Nellie (Teatro Lerdo el 5 de diciembre de 1941). Este fauno se queda con un velo de una de las ninfas, es ahí donde halla el sueño reparador, después de tratar de seducirlas, sin éxito.

El Espectro de la Rosa: en México, Nellie se hace cargo de la coreografía y la dirección, se estrenó en el Teatro Lerdo el 5 de diciembre de 1941, la escenografía estuvo a cargo de Carlos Orozco Romero (música de Von Weber). Es creada por Fokine, basada en un poema de Teófilo Gautier: una joven que regresa de su primer baile es visitada por el espíritu de la rosa (el cual ella portaba como adorno para la fiesta a la que asistió: *Je suis le spectre de la rose que tu portais hier au bal*, es decir, Yo soy el espíritu de la rosa que tú llevabas en el baile).

Circo Orrin, tenía un número central con el vals *Estudiantina*, de Waldteuffel, duraba 40 minutos, Carlos Mérida hizo los trajes y las máscaras fueron realizadas por Federico Canessi. Gloria era la amazona, con una ambientación que incluía la participación de bailarines-trapecistas.

La creación del Ballet de la Ciudad de México fue un intento legítimo para crear una tradición en la danza mexicana; sin embargo, a pesar del apoyo económico de intelectuales de la época, el empleo de bailarines de la Escuela Nacional de Danza y la creación de equipos de trabajo interdisciplinarios en diferentes artes, además de un público pequeño, faltó el reconocimiento oficial, el cual se destinó a la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet Nacional de México (apoyados a partir de 1947).

NOTAS

¹ Discurso de Calles publicado en *El Demócrata* el 18 de abril de 1924, citado por CORDOVA; Arnaldo; *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación de un nuevo régimen*; 3ª. Ed.; Era; México; 1973; p. 315.

² Retomamos el concepto de William Roseberry, citado por Mary Kay Vaughan: "la hegemonía funciona como la construcción conflictiva de un lenguaje para expresar a la vez aceptación y desacuerdo, un marco común para vivir, discutir y actuar en un orden social caracterizado por la dominación", en "Algunas reflexiones sobre la educación pública como proyecto cultural de la Revolución Mexicana", en BAILÓN Corres, Jaime, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez (Coord.); *El Siglo de la Revolución Mexicana*; Instituto Mexicano de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; México; 2000; Tomo II; p. 177.

³ "A partir del momento en el que hubo relativa estabilidad social, la batalla por influir y participar en la configuración del nuevo orden que nacía de la Revolución se libró sobre todo entre los distintos campos del poder político y cultural. Para la instauración y el fortalecimiento de los grupos hegemónicos fue fundamental el sentido de unidad y homogeneidad derivado del espíritu nacionalista. Por ello, en todos los renglones predominó la preocupación por definir la mexicanidad y ese afán como ideología triunfante se conquistó a raíz de la revolución de 1910.

"La proyección de la cultura y del arte en términos de la transformación social legitimó y abrió el espacio a la élite ilustrada para que a nivel oficial desempeñara el liderazgo en el terreno de la cultura hegemónica; principalmente desde la educación, la creación y la difusión cultural, tanto con el tono redentor vasconceliano como con el posterior enfoque izquierdista, la minoría ilustrada se auto invistió con la jerarquía de misionera, salvadora o líder popular" en AZUELA, Alicia; "México artístico y revolucionario. La construcción de una imagen" en BAILÓN Corres, Jaime, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez (Coord.); *El Siglo de la Revolución Mexicana*; Instituto Mexicano de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; México; 2000; Tomo II; p. 237.

⁴ MUNIZ, Elsa; "Identidad femenina y nacionalismo en México"; en Suplemento *Doble Jornada* No. 58 en *La Jornada*; Lunes 4 de noviembre de 1991; p. 4.

⁵ MONSIVAIS, Carlos; "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX"; en *Historia General de México*; Tomo IV: El Colegio de México; México; 1977; p. 332.

⁶ FRANCO, Jean; *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*; El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica; México; 1994; p. 140.

⁷ FRANCO, Jean; *op. cit.*; p. 145.

⁸ VAUGHAN, Mary Kay; *op. cit.*; p. 177.

⁹ MUÑOZ, Elsa; *op. cit.*; p. 4.

¹⁰ CAMPOBELLO, Nellie; *Mis libros*; Compañía General de Ediciones; México; 1960; p. 23.

¹¹ TORTAJADA, Margarita; "Danza de mujer: el nacionalismo revolucionario de Nellie Campobello" en *El Cotidiano*, No. 84, julio-agosto 1997; Año 13; UAM-A; p. 87.

¹² Texto correspondiente a "Memoria relativa al estado que guarda el ramo de Educación Pública el 31 de agosto de 1934"; México, Talleres Gráficos de la Nación; 1934, t. I pp. 263 y 272, citado por RODRÍGUEZ, Blanca; *Nellie Campobello: Eros y violencia*; UNAM; México; p. 83.

¹³ DALLAL, Alberto, *La danza en México. Primera parte: Panorama crítico*; coedición UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas; México; 1995; 307 pp.

¹⁴ TORTAJADA, *op. cit.*; 1997, p. 88.

¹⁵ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, 1960; p. 23-24.

¹⁶ Dice Alberto Dallal que "El arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significado al acto o acción que los movimientos 'desatan'" y los elementos de la danza son: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento, el tiempo, la relación luz-obscuridad, la forma o apariencia y el espectador-participante; en DALLAL, Alberto; *Cómo acercarse a la danza*; Coedición SEP / Gobierno del estado de Querétaro / Plaza y Valdés; México; 1988; p. 12 y 13, respectivamente.

¹⁷ En *Apuntes de Nellie Campobello sobre la danza de la Grecia Antigua y de los Aztecas*; publicado para la Olimpiada Cultural; 3 y 5 de septiembre de 1968 por Mixcoacalli. Escuela Nacional de Danza, Escuela de Ballet del Ballet de la Ciudad de México, 4 páginas (Documento compilado por Patricia Aulestia).

¹⁸ La fecha de nacimiento es la que se encuentra en los archivos de Bellas Artes; al citar que tenía 49 años al morir es lo consignado en el acta de defunción; sin embargo en los registros del panteón su fecha de nacimiento es 1917 y para decir que hubiera muerto a los 49 años, debería haber nacido en 1919. Consideramos que la fecha real es 1914, toda vez que la referencia de una infancia revolucionaria hecha por Nellie quedaría descartada si Gloria-Soledad hubiera nacido al haberse redactado la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos o el año de la muerte de Zapata.

¹⁹ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*; 1960; p. 13-14.

²⁰ El fantasma. "Un ensayo de ballet en México". Revista de revistas, año no. XVIII, núm. 898, 24 de julio de 1927, citado por AULESTIA, Patricia, en "Los Primeros éxitos de las hermanas Campobello" Revista *La Pirouette Danza* No. 36, Noviembre-diciembre de 2001, p. 13.

²¹ Sin autor; "Nelly y Gloria Campobello, creadoras de danzas" (publicado en *Revista de revistas*; Año XX, No. 1067, Domingo 12 de octubre de 1930); en *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 29.

²² Programa de mano para la presentación del Ballet 30-30 en el Estadio de Ciudad Victoria Tamaulipas el 8 de septiembre de 1939 (documento compilado por Patricia Aulestia).

²³ Este largo poema se incluyó en *Tres Poemas* (1957) y *Mis libros* (1960), cabe mencionar que dijo en entrevista que "cada línea... es un reproche hacia aquellos que utilizaron mi danza para su propio beneficio, y luego me olvidaron", en CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*; p. 335.

²⁴ TORTAJADA, Margarita; *op. cit.*; 1997; p. 90.

²⁵ "Alcanzó gran lucimiento el festival de Educación"; *El Nacional*; 23 de noviembre de 1931, citado por AULESTIA, Patricia; "Nellie Campobello"; *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 12.

²⁶ DROMUNDO, Baltasar; "El teatro, el baile y la música"; *Todo*; 10 de septiembre de 1935, citado por AULESTIA, Patricia; *op. cit.*, 1987, p. 12.

²⁷ RUANO, Silvia; "Cumple papel clave la danza en Orozco"; *Reforma*; 8 de febrero de 1999; Sección Cultura, p. 4.

²⁸ Según informa Patricia Aulestia, Nellie da clases entre abril de 1932 y marzo de 1935 "Historia de la danza. Documentación. Temas desarrollados por los alumnos. Primer grupo: Teoría de la técnica clásica y formación del ballet clásico. Las danzas de los amehes de Egipto. Historia de la danza hindú. Danzas sagradas del cristianismo. Historia de la danza de Egipto. Danzas eslavas. Danzas hebreas. Danzas sagradas. Danzas chinas. Historia de las danzas populares en Italia. Danza japonesa. Segundo grupo: Danzas gitanas. Danzas españolas. Danzas de Dalmatia y Montenegro. Danzas japonesas. Bailes regionales mexicanos. Grupo de varones. Primer año: jarana ¾, zapateado de Jalisco, jarana 6/8, zapateado serrano, zapateado popular, huapango veracruzano, son abajeño, tres pasos del mitote, baile del norte. Pasos y expresión del norte (popular)... Grupo alumnas. 2º año: pasos de jarana, pasos y valseado tehuano, zapateado abajeño, valseado de jarana, son abajeño, pasos y expresión del norte, jarabe abajeño, huapango veracruzano, jarana en parejas". Impartió clases de técnica clásica entre abril de 1935 y enero de 1937: "Primer año B y C. Ejercicios en la barra. Preparación, *stretch*, *destaque*, *back-bend*. *Pliés*- primera, segunda, tercera, cuarta y quinta. *Pliés* segunda cuarta y quinta. *Petits et grands battements*... *Dégagés* cinco movimientos... *Grand rond de jambe en l'air*, *con développé en dehors*, *grand rond de jambe en l'air con développé en dedans*. *Frappé à la seconde avec relevé*. *Contre temps cabriole*. *Entrechat quatre*. *Tour jeté à la barra*. *Port de bras*. Las cinco posiciones de brazos. Dos movimientos, adelante, atrás y abajo. Sostenidos a la primera, segunda y arabesque. Pasos de rutina. *Assemblé simple*, *assemblé jeté*, *assemblé entrechat*, *assemblé arabesque relevé*, *assemblé attitude* ... *Sissonne assemblé*. *Pas de basque*, *pas de basque renversé*, *pas de basque en tour relevé*. *Glissade simple*, *glissade jeté*, *glissade grand jeté*. *Contre temps*. *Tour jeté attitude*. Puntas: *pas de bourrée simple*, *pas de bourrée dessus*, *pas de bourrée dessous*, *piqué attitude*. Vueltas. Kicks. *Changement*, *entrechat*. *Reverence*"; en AULESTIA, Patricia; *La danza premoderna en México (1917-1939)*; en proceso de reedición.

²⁹ TORTAJADA, Margarita; *op. cit.*; 1997, p. 91.

³⁰ AULESTIA, Patricia; *op. cit.*; 1987; p. 22. Entrevista que llevó a cabo la autora en el año que se cita.

³¹ "...Durante varios años, la Escuela Nacional de Danza logra llamar la atención de una clase media más ávida de adquirir una preparación sistematizada que los campesinos e indígenas de la época. Con la instrucción que proporciona la Escuela podía surgir un arte dancístico mexicano mayormente conformado, hecho, logrado gracias a los avances de la técnica moderna y en consonancia con los ya antiguos códigos de la técnica clásica. Durante años, muchos niños y jóvenes talentosos acudirían a este centro en busca de una preparación racional y equilibrada. Sobre todo actualizada.

"Reducida atención crítica se le ha prestado a los elementos, ingredientes y actitudes que proporcionó este primer centro de enseñanza durante los años que permaneció bajo la égida de las hermanas Campobello. Las razones son diversas. En primer término, porque las aspiraciones de las más importantes protagonistas de la danza moderna mexicana sobrepasaron la estructura rígida y con el tiempo anquilosada de la Escuela. En segundo lugar, resulta obvio que la evolución y hasta la revolucionarización mundial de la danza moderna tuvo lugar precisamente durante estos años clave y que

la Escuela no fue lo suficientemente apta para cambiar sus programas de acuerdo a sus avances. Un tercer factor importante se refiere a las múltiples y simultáneas estructuras que acostumbra a "echar a andar" el aparato burocrático de la cultura organizada en México: llegó el momento (en 1947) en que la Escuela, feudo de las Campobello, resultaba inaccesible, intocable y no recibiría las nuevas normas de organización y enseñanza que la adaptarían a las necesidades y requerimientos de la danza mexicana; por tanto, la solución consistió en "abrir" otros centros; precisamente en 1947 se organiza la Academia de la Danza Mexicana". Y hay una cuarta razón: la danza es un arte que sobrevive, se estabiliza, se reproduce, se prolonga y se comprueba en y gracias a sus realizaciones." en DALLAL, *op. cit.*; 1995; p. 256.

³² Sin autor; "Temporada de Ballet"; *Tiempo No.* 45; Vol. II; 12 Marzo 1943; p. 44.

³³ Sin autor; "Temporada de Ballet"; *Tiempo No.* 45; Vol. II; 12 Marzo 1943; p. 44.

³⁴ Programa de mano de 1943.

³⁵ Programa de mano de 1945.

³⁶ Sin autor; "Simbolismo y realismo"; *Tiempo No.* 61; Vol. III; 2 Julio 1943; p. 44.

³⁷ Sin autor; "De nuevo el 'Ballet' "; *Tiempo No.* 82; Vol. VI; 26 Noviembre 43; p. 47.

³⁸ Sin autor; "El Gran Ballet Mexicano"; *Tiempo No.* 44; Vol. II; 5 Marzo 1943; p. 39.

³⁹ Sin autor; "El Gran Ballet Mexicano"; *op. cit.*; p. 40.

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ Sin autor; "Decorados de Excepción"; *Tiempo No.* 62; Vol. III; 9 Julio 1943; p. 46.

4. Nellie Campobello. Loca

*"vi cómo peleaban aquellos hombres buenos
con los hombres verdaderamente malos"*

4.1. Nellie sola

La soledad es una decisión. En el caso de las mujeres se liga concretamente a no compartir su vida con algún hombre y crear una familia; es decir, las mujeres no tienen la capacidad de elegir no tener un compañero y mucho menos no tener hijos. Si atendemos al orden establecido por el *desideratum*¹ difícilmente podríamos comprender la vida de Nellie.

Nellie siempre sintió la imperiosa necesidad de hacer justicia mediante las letras, al ver, sentir y palpar que en la revolución hecha gobierno se vilipendiaba a Villa, necesitaba gritar su propia verdad, con toda la pasión (im) posible sabemos que Campobello decidió estar sola para dar paso a su torrente creativo y no dejar que se detuvieran los movimientos de su cuerpo, del que era dueña, ni de su escritura, incluso afirmaba:

Podía casarme –es la regla-. Mas en ese momento no era lo que contaba –ahora lo sé, lo sé bien y estoy enteramente contenta de que así haya sido- aunque sintiera, en aquellos días, algo de temor, algo que se podía traducir en un miedo incontrolable. Comprendí que decir verdades me ponía en situación de gran desventaja frente a los calumniadores organizados.²

Rosario Castellanos nos habla de que la soltería era lo peor visto, era algo inconcebible, toda vez que a pesar de que "lo que ella necesita lo necesita para sí misma y para nadie más y eso, en una mujer, no es lícito. Tiene que compartir, dar. Sólo justifica su existencia en función de la existencia de las demás"³.

Campobello corrió el riesgo de vivir y en cualquier oportunidad estaba dispuesta a decir verdades, como en el Prólogo de la antología de su obra escrita, denominada Mis Libros: "Y aunque en este momento –1959- todo ha cambiado, no es para bien de la clase media, ahora oprimida, pesa a que muchos crean vivir mejor que antes porque las carencias de la pobreza sean menos sistemáticas."⁴

Sin embargo, Nellie fue una "madre prolongada" para sus hermanos, desde la llegada a la Ciudad de México en 1923, por eso la muerte de Gloria Campobello fue un acontecimiento terrible en la vida de Nellie; Mauro Moya Luna Campobello (según su tumba) se había ido tres años antes, el 15 de octubre, ambos descansarían en el panteón del Tepeyac. Después, se quedó todavía más sola por la muerte de Martín Luis Guzmán en la Navidad de 1976, él le había dejado a Nellie sólo sus letras para acompañarla, ahora la soledad era y sería más grande.

Poseedora de una gran perspectiva era una gran crítica, prefería no asistir a los estrenos de danza porque deseaba leer y saber más, además de que su orgullo la llevaba a saber que ella y Gloria habían sido las mejores, que las imitaciones no valían la pena.

Incluso seguía siendo la misma mujer creativa, nos enteramos que Nellie seguía escribiendo y preparaba varios títulos⁵, como: *Isadora Duncan*, *Danzas de México*, *Biografía del General Tomás Urbina*, *Libro de las escenografías de Orozco*, *Historia del Ballet de la Ciudad de México* e *Historia de la Danza en México*.

La creatividad, la cambió por el encierro, seguía atenta a las actividades de la Escuela Nacional de Danza pero ya no había motivo alguno para representar el 30-30, para ver dentro del cuerpo de los indígenas sus movimientos ancestrales, para redescubrir en el proceso creativo cuántas cosas sabía de sí misma y la gente ignoraba. En esos días, con la muerte, esa ausencia permanente, de sus seres más amados la vida tenía sentido sólo por la música y la danza.

Campobello rompió con los esquemas de ser una mujer restringida al ámbito privado, e incluso pudo insertarse en la élite cultural de su época; sin embargo, con la ausencia de sus amores, ella se fue olvidando de sí misma, dejando a otros dominar su vida por la irremediable presencia de su tercera edad y la confianza depositada.

4.1.1. Los Hombres

Conforme a lo analizado en el primer capítulo, observamos que el deber ser asignado a las mujeres es servir a los otros y ser para ellos, Nellie decidió no cumplir con el *desideratum*, sabía que ella estaría sola consigo misma, sus más grandes amores estaban reservados a dos mujeres: su madre y su hermana.

No obstante, permanecieron interiormente sus grandes hombres: el abuelo con su porte de raza guerrera, el poeta Germán List Arzubide; el héroe, representado por Francisco Villa y el amante y amigo: Martín Luis Guzmán.

La figura imponente del honor y la justicia se concentraba en Mateo Luna el abuelo que la enseñó a ser libre. El Papá Grande que es mitificado dentro de la obra de Campobello, como el hombre fuerte y sabio a quien su desolación lo llevó a decir: "Me muero por no poder pelear" en la Revolución.

El héroe en la vida de Nellie Campobello es Francisco Villa (Doroteo Arango), poseedor de todas las características esenciales de la virilidad en México, para Nellie era "el aguafuerte de la Revolución", su sombra es Martín Luis Guzmán, el hombre, lo real, por eso quizá es el fantasma de Villa, fue una figura referente, maestro y amigo; depositó su labor en las letras, mente lúcida sobre la situación de México, éste personaje universal llenará las horas de Nellie al recordar la Revolución que sí vivieron.

Y cómo hablar de una Nellie soledosa si Gloria era su sombra, su cobijo, su muñeca y protección. Nellie siempre llevó la soledad por dentro con las ventanas cerradas, profundizando en las imágenes y los movimientos. Con los demás conversaba desde la Revolución hasta la quiromancia pasando por sus grandes conocimientos de la danza y sobre la Grecia clásica.

Pero Gloria era precisamente su Soledad (nombre original de la *prima ballerina*). En 1921 Nellie dejó de ser mamá (según algunos), quizás en una parte de *Las manos de mamá*, la muerte del angelote no es sino la evocación de la muerte de su propio hijo.

Quizá ella misma era tan su madre y su madre tan ella misma o lo que Nellie quiso ser que en la literatura, aprovechando el ámbito de ficción se sublimó de tal manera que lo pudo manifestar así, como si su madre fuera la de su propio hijo. Aquí podemos ver que Nellie siempre desplaza el dolor propio y se lo otorga a los demás, como si no fuera su dolor, como si ella estuviera más allá de lo humano, pero no, pienso que envolvió su vida de tal misterio para hacerse ella misma un personaje de su propia existencia y no una persona.

El poeta: Germán List Arzubide⁶. Su primer encuentro es en La Habana, ninguno de los dos debería estar allí: "Al llegar nuestro barco a La Habana se descompuso, había que arreglarlo, tuvimos que quedarnos ahí como diez días, luego de esos días fuimos a buscar a un muchacho que yo había conocido en México, de esos que van de cuando en cuando a hacer visita, Antonio Fernández de Castro, entonces me dijo que en la noche fuéramos a ver a unas muchachas mexicanas bailarinas, muy bonitas, muy decentes, muy bien, así lo hicimos".

"Nellie era muy pizpireta, muy ágil de pensamiento; la otra era un tantito zonza, la rubia (Gloria Campobello, media hermana de Nellie y *prima ballerina*), y cenamos con ellas y tuve que seguir mi viaje para Veracruz."

Ya en México: "Un día venía yo por la calle y oí mi nombre: '¡Germán! ¡Germán!'. Ah, pues era Nellie Campobello. Yo estaba seguro de que estaban en Europa, pues según el plan de ellas se pasaban a España y de España a Francia, pero no fue así."

La plenitud inaugurando la década de los 30... Nellie enseñaba danza y siempre le "hacia un hueco" a List para que la observara, para que la luz de sus ojos también iluminaran los movimientos de su maravilloso cuerpo, a Nellie le gustaba ser admirada.

El segundo encuentro fue un beso impreso. "Ella ya se había entusiasmado conmigo, entonces ese día yo fui a ver cómo estaban las pruebas de ese folletito que estábamos preparando en Puebla, quiso ver cómo se manejaba un linotipo, yo la acompañé. Estaba conversando con ella cuando sentí cómo me rodeó la cintura y me apretó junto a ella, y me besó en la boca, fue un momento de desesperación. Yo quedé muy satisfecho, ella en ese momento se separó, se apartó, me abrazó... y que esto que lo otro y nos empezamos a pelear, a ratos, de nuevo, siempre nos aguantábamos. De cualquier manera, ella me gustaba mucho, aunque era muy caprichosa".

Llegó la hora de partir con Leopoldo Méndez y otros amigos, ella no quería, pero ni modo, "nos vestimos de aventureros, con unas botas mineras. Me despedí de ella". Nellie tenía en su piel "un color apiñonado y rasgos un poco indígenas". List no dejará su compromiso con sus compañeros para emprender el viaje.

El tercer encuentro es fundamental: las letras. En manos de List estaban algunos manuscritos que Nellie había hecho por su recuerdo de ciertas anécdotas. List se encarga de ordenar el libro, corregirlo. Fue uno de los primeros títulos de Ediciones Integrales, que fundó List con papel que era el pago en especie de actividades artísticas diversas que hacía. List

entregó los libros a Nellie y ella se encargó de repartirlos "me gustaba mucho que Nellie hablara de la revolución, una de las cosas que nos habían unido, me propuse no agregarle ni una palabra al calor de una muchachita que da sus primeros pasos en la literatura... la había leído con mucha atención y cariño".

List Arzubide, Maples Arce, Gloria y Nellie Campobello procuraban comer en el Sanborns. "Resulta que Maples se enamoró luego luego de la rubia - está en el libro de Maples Arce-; Nellie ya había conocido a Martín Luis Guzmán, y entonces una vez platicando conmigo acompañada de su compañera de bailes (Gloria) hicieron una escuela de danza que se habían propuesto; el atractivo de esta danza nueva era en el sentido de que no tenían arabescos, sino directamente iban, según ella, reuniendo las glorias de su tierra". "Ella había tenido muchos amigos, a veces me hablaba por teléfono para irnos a desayunar". Cuando se murió Gloria, List fue a darle el pésame, recordaba: "Nellie era dura de corazón".

En una ocasión "estaba con una gente conocida y me apartó para decirle a alguien sobre nosotros: 'Nuestras cunas se mecieron juntas', y entonces ya quedó de misterio... por fin, si era tan chiquita... alguna vez hicimos las cuentas y yo tenía diez años más que ella".

Nellie le gustaba a Germán a pesar de sus caprichos. Nellie insistía: "No puedes quererme como yo te quiero a ti". Ella "me comenzaba a gustar mucho, quizá era un capricho y cosas por el estilo. Un día que estaba con ella y discutimos en un restaurante de chismes que tuvo una fama en su tiempo; de repente, me levanté para tomar mi sombrero y ella creyó que yo

le iba a dar un zaporrazo, pero yo, pensando que no volvía a andar con ella, me fui. Llegué hasta la esquina y me di la vuelta de desesperación, aquello había acabado y ya seguí mi viaje. En Jalapa había una cosa así con muchas flores, había dejado mi petaca en el suelo, cuando de repente un ramo de flores cayó a mis pies y una muchacha muy bonita me sonreía...".

El anillo que Nellie le dio a List (con la fecha 1931 impresa), quien durante años lo mantuvo en la mano izquierda, era un símbolo de la magia y la trascendencia de un *affaire* que les impidió el olvido, tenía el nombre de Nellie y una fecha. Comentó con nostalgia: "Sería muy doloroso perderlo, tenía su nombre, una fecha, mes o año... me quedaba muy bien", y concluye el poeta: "Si me pregunta usted qué ha sido de ese cariño... dos seres que casualmente se encontraron en la vida" y entre esas casualidades estuvo la muerte.

Por otra parte, el personaje más importante en la vida de Nellie fue Francisco Villa (Doroteo Arango) de quien Friedrich Katz mencionó que había tres versiones de su vida, las cuales, claro es, parten de alguna leyenda: la blanca, la negra y la épica, que sólo tienen en común que "no se basan en documentos contemporáneos, sino más bien en reminiscencias, canciones populares, rumores, memorias y testimonios de oídas."⁷

Según Nellie:

Villa, guerrillero, nació en 1910 y a los cuatro años de vida, o sea de 1914 a 1915, había de ser famoso. Antes no existió, él fue al ser Pancho Villa (...) nació hecho hombre capacitado para mandar y mover masas, estremecer pueblos; sabía tirar balazos y gritar en los combates; nació vestido de amarillo, con la cazadora abrochada y su sombrero ancho con un listón tricolor, y con los dientes frescos”

“Villa vivió, más o menos, trece años. Antes nunca existió

“Villa se levantaba a las 3 de la mañana, para pasear a caballo con sus muchachos. Platicaba, hacía preguntas. El Villa de las 3 de la mañana era reflexivo, su mente parecía más clara a esa hora.

“Villa era diferente a cada hora del día, tan diferente y tan él mismo como lo puede ser Picasso en sus diferentes expresiones de pintura (como los ojos de su madre, que cambiaban de color del amanecer al atardecer).”⁸

Oyarzún piensa que Villa, el padre revolucionario, es “ausente en la superficie y simbólicamente presente la estructura profunda de los relatos”⁹ de Nellie. Para Nellie, Pascual Orozco era un “enjuta gato montés” y Carranza “un viejo tan egoísta y envidioso como desagradecido”.

Nellie escribe *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* en 1940, algunos años después relataría que para su elaboración “...utilicé testimonios de primera mano: el de la viuda, doña Austreberta Rentería, quien me hizo conocerle tanto en lo físico como en lo moral; los de algunos de sus dorados: José Nieto, Ismael Maynes y Pedro Dávila; el de Martín Luis Guzmán, quien tan hermosas páginas ha escrito sobre el gran caudillo de las batallas de la Revolución. Para redactarlo fui a conocer varios lugares donde se dieron algunas de las batallas. Para comprender y describir éstas, estudié estrategia general.”¹⁰

El hombre en la vida de Nellie fue Martín Luis Guzmán, según Campobello:

Es un hombre nuevo dentro de mis imágenes, nada se parece a él; es en sus perfiles plásticos un producto moderno dentro de los gestos lejanos que no alcanzan mis ojos, pero que mi espíritu conoce, y lo conoce de tanto haberlo tenido junto; en los gritos de niña, allá en mis llanos norteños, cuando la vida se me ofreció danzando su tragedia. Encuentro a Martín Luis identificado con las aguas fuertes de mi infancia.¹¹

Aunque Elena Poniatowska critica que en la relación de Martín Luis Guzmán con la autora de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, quien obtuvo una menor ventaja fue Campobello, toda vez que:

Ninguna otra escritora mexicana es tan abrupta, tan arisca, tan peligrosa, tan arma de fuego. Nellie explota pero también analiza, tiene la misma capacidad que Martín Luis Guzmán para juzgar la revolución, la pistola al cinto, las frases cartuchos listas para salir de su cartuchera (...) sin embargo, es mujer y le entrega su tesoro al amante.¹²

Encontramos una referencia de Friedrich Katz que obtuvo del Archivo de Martín Luis Guzmán: respecto a las memorias de Francisco Villa que hasta el momento eran inéditas, cuando llegaron a manos de Austreberta Rentería ("la última esposa de Villa"):

A través de la intermediación de Nellie Campobello, destacada escritora, autora de libros llenos de admiración hacia Villa, Austreberta le proporcionó el manuscrito a Martín Luis Guzmán, quien reconoce su deuda con las dos mujeres. Firmó con ellas un contrato por el que se les daba el 30 por ciento del 27.77 por ciento del total de sus derechos de autor, que correspondía a la parte basada en las memorias originales. Estos derechos siguieron pagándose incluso después de la muerte de Guzmán (1976); he encontrado registro en los archivos de Guzmán según el cual se continuaron pagando a Nellie Campobello hasta 1978.¹³

Al respecto, Martín Luis Guzmán declararía: "Gracias a esos papeles yo concebí el modo de escribir las Memorias de Pancho Villa, y, en realidad, en esos papeles están basadas en muy buena parte las trescientas primeras páginas de esas Memorias; las otras 800 no, esas ya son creación total y absolutamente mi, pero las primeras están basadas en esos papeles"¹⁴.

Asimismo, afirmó "un día se destacará creo yo, la personalidad de esta señorita admirable por varios conceptos que yo mencionaba hace un momento, Nellie Campobello, porque ha sido una entusiasta inquebrantable, una infatigable defensora de la figura y de la memoria de Pancho Villa desde hace más de cuarenta años; y así se explica que por conducto de ella a mí me hayan llegado los papeles de que le hablaba a usted hace un rato."¹⁵

4.2. La muerte, ¿dónde está la muerte?

*"Querer volar
Volverme nada
Pero olvidar"*

María Cristina Belmont se graduó en la Escuela Nacional de Danza en 1955 y pasaron veinte años para que fuera maestra en la misma escuela. Ella y su esposo, Claudio Fuentes¹⁶, contaban con pocos recursos económicos y Nellie Campobello permitió que vivieran en la conserjería de la Escuela Nacional de Danza; sin embargo, tiempo después, se mudaron a la casa de Nellie en Ezequiel Montes 128. Al parecer, Campobello era madrina de León Felipe (el hijo menor de los Fuentes-Belmont).

Carmen Huerta era la secretaria de Nellie, sin embargo Campobello le dio una carta poder a Belmont a partir de 1983 "para pleitos y cobranzas y para ejercer actos de administración y ejecutar actos de dominio".

Nellie fue disminuyendo su actuar, pocas veces aparecía en la Escuela e incluso dejó de salir a la calle, siempre estaba sola y a resguardo de la familia Fuentes-Belmont. Raquel Peguero incluso nos narra cómo Amaro Luna, sobrino de Nellie se apostó fuera de la casa para hacer guardia porque el matrimonio Fuentes-Belmont no lo dejaba pasar a ver a su tía, hasta que al verlos salir se metió a la casa tocando la puerta y mintiendo a la sirvienta, encontró que: "tendida sobre un camastro sucio y revuelto, como el resto del dormitorio, yacía su tía Nellie evidentemente alcoholizada y hablando incoherencias frente a un televisor, a todo volumen".¹⁷

Para 1984, Nellie, la escritora, la coreógrafa, no se presentaba a trabajar y Cristina cobraba su sueldo,

Belmont y su esposo, Claudio Niño Cienfuentes, acompañaron a la maestra Campobello en una reunión con el director general de Bellas Artes, Javier Barros Valero. Este concluyó que el estado de salud de Nellie era preocupante, pues en su conversación hubo algunas incoherencias y además un médico enviado por las autoridades confirmó que la maestra padecía de desnutrición.¹⁸

El INBA solicitó el 24 de mayo de 1984 la presencia (interdicción) de Nellie mediante una demanda civil ante el Juzgado Vigésimo Segundo de lo Familiar del Distrito Federal¹⁹. Sin embargo, Campobello no era presentada por los Fuentes-Belmont. Durante el juicio ocurrió que:

A las diligencias asistieron varios testigos que ratificaron lo dicho en la denuncia: tres enfermeras que cuidaron a Nellie en su casa en diferentes épocas en los años recientes dijeron que los Fuentes Belmont obligaban a la anciana a beber alcohol y que la tenían prácticamente sedada; que Claudio particularmente se dirigía a Nellie con palabras agresivas e insultantes y que la metía al baño para echarle agua fría desvestiéndola casi en su totalidad; que Nellie se había quejado de que Claudio había intentado violarla; que la mantenían en la planta alta de la casa y, para impedir que bajara, habían colocado una especie de puerta en la escalera.²⁰

Enrique Fuentes León²¹, abogado del matrimonio Fuentes-Belmont, metió un recurso de apelación en contra del auto de formal prisión ante la Sexta Sala del Tribunal Superior Justicia, y al presentar a Nellie a los pocos días (19 de febrero de 1985) se dictaminó mediante un resolutive que no podría perseguirse el delito de privación de la libertad contra los Fuentes-Belmont. El matrimonio estuvo en proceso judicial de noviembre de 1984 a enero de 1985. Sin embargo, Margarita Guerra y Tejada, quien era juez cuarto de lo penal en el Reclusorio Norte en 1984, manifestó: "me la quitaron vilmente de las manos"²² y acusó a Enrique Fuentes León de haber actuado como un gángster.

Patricia Aulestia, comentó: "cuando murió Martín Luis Guzmán, a Nellie la dejaron en su tumba en vida, que fue la Escuela Nacional de Danza y ni sus propios alumnos supieron defender su obra. Ahora es momento de hacerle un gran homenaje y redescubrirla en el aspecto cultural, pues independientemente de la cuestión policiaca, debemos aprovechar que aún viven algunos protagonistas de obras como 30-30 y deberíamos reponerlas".²³

"En 1991, en Ciudad Juárez, Chihuahua, se revivió el caso Campobello cuando en el Congreso Estatal de Escritores, así como en el Congreso Internacional de Historia Comparada, Jesús Vargas Valdés llevó a cabo la propuesta de solicitar al Presidente de la República, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y al Instituto Nacional de Bellas Artes, la organización de un homenaje nacional a Nellie Campobello"²⁴; lo cual fue apoyado por José Emilio Pacheco, Germán List Arzubide, Carlos Montemayor, Víctor Hugo Rascón Banda, Héctor Bonilla, entre otros. El resolutivo del Congreso Internacional de Historia Comparada de 1991 fue enviar la misiva.

Pedro Dávila Nevares, Presidente de la Federación Nacional de Juventudes Villistas y exdiputado federal externó el 6 de junio de 1991 la conveniencia de que el Gobierno del estado de Durango buscara a Nellie, que incluso, podría estar en un lugar de ancianos de Morelos.

Patricia Aulestia de Alba, presidenta de la Sociedad Mexicana de Coreógrafos, quien dio tantas páginas a la historia de Nellie deseaba (junto con Jesús Vargas) que en 1992 se llevara a cabo un homenaje a Nellie en la Escuela Nacional de Danza pero por los cambios en la administración no fue posible. En Villa Ocampo, Durango, se creó, el 2 de febrero de 1995, el Comité Pro-Rescate de la Vida y Obra de Nellie Campobello.²⁵

El 23 de febrero de 1998 se creó una gran expectativa en los pasillos del Palacio de Bellas Artes, casi todos esperábamos ver aparecer la figura de Nellie Campobello en la Sala Manuel M. Ponce en donde se le entregaría un reconocimiento por parte de la Plataforma de Opinión Expresión

Normalista; hasta donde conocemos, quien propuso a Nellie fue precisamente "Claudio Niño Cienfuentes" (Claudio Fuentes) como director de la Casa de la Cultura Cartucho y recogió el premio su esposa Silvia Lira Pagola (quien fungió como maestra de ceremonias) declaró: "Ya venía para acá, pero su médico no la dejó venir"²⁶. Humberto Jerez Talavera, presidente de la Plataforma de Opinión y Expresión Normalista dijo que estaba viva.

Carlos Ocampo, titular del Departamento de danza de la UNAM y promotor del "Comité ¿Dónde está Nellie?" ya declaraba a *El Universal*²⁷ que precisamente por no ser Nellie un hombre y novelista mexicano, las autoridades presentaban indiferencia porque "hay desdén por las mujeres".

Inclusive, para contribuir al hallazgo de Nellie, el Centro de Apoyo a Personas Extraviadas o Ausentes (CAPEA) (oficina que depende de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal) se declaró incompetente porque exclusivamente contaban con archivos de 1990 a la fecha.

El "Comité ¿Dónde está Nellie?" presentó una carta (firmada por 350 personas) el 3 de marzo de 1998, dirigida a Luis de la Barreda, presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (CDHDF) para solicitar su intervención para conocer el paradero de la escritora mexicana. Llevaron la misiva César Delgado, Patricia Aulestia, Laura González Matute y Guadalupe Pereyra.

La carta estaba firmada, entre otros, por: Enrique Alonso, Federico Álvarez del Toro, José Vicente Anaya, Sabina Berman, Carlos Blancarte, Héctor Bonilla, Guillermina Bravo, Carlos Carrera, César Delgado, Nieves Gurría, Nellie Happe, Alberto Híjar, Carmen Huerta, Matilde Landeta, Germán List Arzubide, Lyla López, María Teresa Lugo, Ofelia Medina, Carlos Montemayor, Guadalupe Pereyra, Elena Poniatowska, Fanny Rabel, Víctor Hugo Rascón Banda y Amparo Sevilla, así como los grupos de danza Barro Rojo, Danza Contemporánea, Universitaria y Contempodanza.

El 9 de julio de 1998, Claudio Fuentes se sintió hostigado por Margarita Guerra y Tejada y envió una carta a Ernesto Zedillo, en ese entonces Presidente de México. Para el día 24, presentó una queja ante la CDHDF en la que asentó que agentes de la Policía Judicial y personal de la Subprocuraduría A de Procedimientos Penales de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal lo habían visitado pidiéndole que presentara a Nellie Campobello. Cuatro días después estaba sentado platicando con Luis de la Barreda prometiéndole que irían a verla, iba acompañado de Sylvia Lira Pagola, su nueva esposa.

Eduardo Galicia Quijano era el abogado visitador de la CDHDF (su jefe era el Lic. José Antonio Aguilar). La búsqueda fue en cuatro tiempos: 1) Fecha de Nacimiento; 2) Juicio por la desaparición; 3) Solicitud de información al Registro Civil de Morelos y Edomex, Registro Público de la Propiedad, Instituto Mexicano del Seguro Social) IMSS, Instituto de Seguridad Social para los Trabajadores del Estado (ISSSTE), Instituto Nacional de la Senectud (INSEN), Instituto Federal Electoral (IFE); y, a la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (PGJDF), el expediente sobre

Claudio Fuentes y Cristina Belmont; y, 4) Citatorio a Claudio quien no recibió al recadero pero si a Galicia y le dijo que sufría de "señalamientos injustos" y, con su esposa, sólo atendía "las indicaciones de la maestra Nellie quien no desea entrevistarse ni recibir a persona alguna que pretenda brindarle recuerdos o inquirir por su trayectoria artística."²⁸

El 12 del mismo mes, recibió a Galicia acompañado del Lic. Héctor Cruz Vicario, en ese entonces Coordinador de la Comisión de Derechos Humanos del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y el Lic. Carlos Alvizuri Hernández, de la Coordinación Jurídica del Comité Distrital del PRI en el DF.

La búsqueda por parte de la CDHDF parecía que rendía frutos el 8 de agosto, fecha en la que Claudio Fuentes decidió (por ultimátum de la propia Comisión) llevar a Luis de la Barreda ante la presencia de Nellie, de conformidad con lo que se informó hasta octubre.²⁹

Ese sábado 8 de agosto de 1998, a las 8:45 de la mañana a la CDHDF, Claudio Fuentes llegó con su hijo y su abogado en un vehículo placas 420 FHP, estaban Luis de la Barreda y sus colaboradores: José Antonio Aguilar Valdez, primer visitador; Andrés Eduardo Galicia Quijano, visitador adjunto; Angélica Ortiz Dorantes, secretaria particular, un fotógrafo y dos choferes. A las 9:50 horas atravesaron la caseta "Tepetzotlán", a partir de ahí fueron dando tumbos, cerca de La Cantera, Ciudad Cooperativa "Cruz Azul", San Lucas Teacalco, El Carmen, Tula y Tlahuelilpan de Ocampo.

En Mixquiahuala, cerca de Actopan, Fuentes se paró a componer una llanta y decidió no llevarlo y adujo que no podrían continuar el camino puesto que llevaban una cámara fotográfica y una de video.

La recomendación de la CDHDF a la PGJDF fue que se destinara un juez de lo familiar para que se creara obligación sobre Claudio Fuentes para que presentara a Nellie viva.

En el acta circunstanciada de los hechos³⁰, se consigna que el 24 de julio de ese año, Claudio había manifestado que Nellie no quería dar a conocer su paradero y para el 28, el propio Fuentes invitó a Luis de la Barreda a acudir a visitar a Nellie.

El 17 de agosto de 1998, a las diez de la mañana, César Delgado, Guadalupe Pereyra y Teresa Nava se presentaron ante el Ministerio Público, ubicado en Arcos de Belén no. 23, con María del Rocío Violeta del Pozo Hernández, ante quien declararon la desaparición de Nellie Campobello, ya era conocida a esa fecha la denuncia de Fuentes sobre los telones de fondo; sin embargo, se inició la averiguación 710059709, toda vez que al no haber un acta de defunción, la investigación procedía, es decir, Nellie estaba viva por lo menos para los papeles presentados ante la Ministerio Público. Posteriormente César Delgado y Guadalupe Pereyra tendrían que declarar el 9 de marzo de 1999, con Claudio Fuentes tras las rejas, para confirmar su declaración.

Por su parte, la juez del Juzgado Trigésimo de lo Familiar del Distrito Federal, Gloria Montante Tapia determinó que Claudio debía presentar a Nellie el 9 de diciembre de 1998, toda vez que había sido admitida la solicitud de interdicción de Nellie Campobello hecha por la CDHDF ante la Dirección General del Ministerio Público en lo Familiar con el expediente 1393/98.

Claudio Fuentes dijo que el 7 de agosto Nellie se comunicó con él para decirle que a la una de la tarde del siguiente día, en la desviación a la carretera a San Luis Potosí, en la ciudad de Querétaro sería la entrevista con Luis de la Barreda.

En boletín de prensa del 22 de diciembre de 1998 se destaca que Fuentes no se presentó pero envió un escrito, donde da su propia explicación y justificación, destacando que el 7 de agosto de ese año había hablado con Campobello por teléfono.

4.2.1. Ezequiel Montes 128

Cerca del Monumento a la Revolución está la calle de Ezequiel Montes, en el 128 existe una casa abandonada por el tiempo y las dimensiones, donde ya no hay gatos, ya no hay magia, ya no está Nellie. En 1997, fuimos a visitar la casa, tomamos fotos para un trabajo de investigación que estaba preparando en ese momento. Colgado de las rejas estaba un letrero que anunciaba "Centro Cultural Recreativo y Psicológico"; se veía que en mucho tiempo nadie había cruzado esa puerta, todo era una ruina, pero al año siguiente Claudio Fuentes declaró que habían robado la casa, como si hubiera estado habitada.

El trabajo que realizamos en ese entonces era la creación de una fotonovela (para la Industria Cultural en México I) y, a partir del misterio que envolvía a Nellie, los personajes oscuros que nunca aparecían, planteábamos como hipótesis de trabajo que su desaparición se debía a que alguien quería apoderarse de su acervo; entonces el investigador privado iniciaría la caza del acervo bibliotecario de Campobello siguiendo la huella de sus *ex libris*.

Ezequiel Montes fue la fortaleza, el cuartel general de Nellie, en ese sitio se daban lugar los encuentros con el aguerrido caballero Martín Luis Guzmán.

Ezequiel Montes también era la representación del mundo para Nellie:

... viajo por mi propia casa. Voy a Arabia, el cuartito –de madera, minúsculo- más alto de la casa. Allí redacto mis escritos más íntimos, más queridos. Es mi país, mi lugar preferido. La azotea abierta representa el Norte de México: la sierra de Durango, Chihuahua y las llanuras del Sur de los Estados Unidos: Texas, que para mí sigue siendo parte de México, Arizona y Nuevo México. Sitúeme, si desea comprenderme, en ese paisaje árido y generoso. Eso es mi azotea allí le hablo al 'Gran Espíritu de la Montaña'. Egipto lo contemplo desde la ventana del cuarto de mi hermano, que da a la calle de Vallarta. De allí se ve un árbol, a través del cual entro en contacto con el mundo egipcio... La ciudad de México es el salón de la entrada: allí platico con mis amigos... Por las noches visito el país del más allá: llego al cuarto que debieron ocupar mis padres, muriéndome de sueño, a contarles lo que hice durante el día.³¹

Con la desaparición de Campobello, esta casa fue testigo de los pasos vacilantes de la juez Margarita Guerra y Tejada entre los escombros de lo que fue el sitio de reunión de Nellie con Martín Luis Guzmán; ya no estaban los gatos sino unos perros y la casa abandonada, como si hubiera sido tomada por un mal espíritu, sin Nellie. Sin embargo, la CDHDF informó³² que la casa de Campobello estaba a nombre de Virginia Teich Cleveland de Fuentes³³.

Enrique Fuentes León fue el abogado defensor del matrimonio Fuentes-Belmont en 1985, quienes, como veremos más adelante, fueron los secuestradores de Nellie. Otra propiedad de Nellie era el predio denominado Las Abejas, en Ecatepec, estado de México, que era custodiado por Olivia Cárdenas Quintanilla desde los setenta, quien informó que en 1983 llegó Fuentes con Nellie para decirle que entregara el terreno, pero éste desistió de la idea cuando la cuidadora le recordó que se le debía ceder parte del terreno al dejar de ser su protectora.

Para Guillermo Samperio, la experiencia vivida en Ezequiel Montes fue desconcertante, al ir a buscar la venia de Nellie para que se incluyera uno de sus textos para la Secretaría de Educación Pública, la vio como “una sombra delgada, más bien alta”, a pesar de su gentileza y la aprobación necesaria (además del cheque recibido):

Con amabilidad me invitó a pasar a la habitación de la cual ella había salido, diciéndome que estaban de duelo en la casa... Cuando entré, sobre la mesa de comedor antigua, en el centro del cuarto, se encontraba una caja de muerto del tamaño de las de niño; los cuatro cirios alumbraron los rostros de unos treinta gatos que estaban en torno de la mesa. Se trata de Orlando, dijo Nellie, señalando la caja; acérquese, me invitó”³⁴.

4.2.2. *Escenario sin escenografía*

Para el 29 de septiembre de 1997, Claudio presentó una denuncia ante el Ministerio Público de la delegación Cuauhtémoc sobre la desaparición de seis telones de fondo y 35 obras más que utilizaba el Ballet de la Ciudad de México (fundado por las hermanas Campobello, Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco). Claudio se presentó como apoderado legal; según su declaración³⁵, descubrió el saqueo el 25 de septiembre a las tres y media de la tarde. Más tarde afirmaría que el día 2 de noviembre de ese año, "rescaté la propiedad porque la tenían invadida, dicen que eran entre 20 y 40 individuos los que estaban en el terreno de a lado".

Laura González Matute mencionó a *El Nacional* que ella había descubierto en la Galería 10-10 de Polanco en 1993 "algunas de las obras que pertenecían a Campobello".³⁶

En 1998, precisamente en el aniversario número doce de la muerte de Nellie (9 de julio), Claudio Fuentes envió una carta a la Presidencia de la República para reclamar el porqué no se hacían las averiguaciones pertinentes respecto a la denuncia del robo de los telones que él mismo hizo con tono de indignación declara en su misiva: "Por ello su obra (de José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Martín Luis Guzmán y Nellie Campobello) no puede estar perdida entre el hampa, dígase algunos colaboradores del Instituto Nacional de Bellas Artes o Ministerios Públicos que los atacan y no se preocupan por conservar este patrimonio cultural"³⁷.

La Procuraduría General de la República entregó al INBA los telones encontrados, ahora era el trabajo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CNCRPAM). Sin embargo, en abril de 1999 el abogado de Cristina Belmont, Juan Manuel Rojas Hernández, señaló que había prescrito la carta de donación que hiciera Nellie toda vez que no había sido formalizada la donación ante un notario público; ya que su representada era heredera única de los bienes de Campobello.

4.2.3. *Nellie está muerta*

Es el encabezado de los diarios en la sección de cultura del 23 de diciembre de 1998, la "nota" fue la CDHDF, Luis de la Barreda o Fuentes³⁸.

Luis de la Barreda pide la detención de Claudio Fuentes a la PGJDF, ¿por qué? Tiene en la mano el acta de defunción de Nellie Campobello. En la conferencia de prensa, se informó que "Claudio Fuentes Figueroa o Claudio Niño Cienfuentes, fue quien en todo momento a partir del fallecimiento, es decir, durante 12 años 5 meses 13 días, hasta esta fecha, ha ocultado que Nellie Campobello está muerta. Ésta y las demás actitudes de Fuentes o Cienfuentes, descritas en este documento, constituyen indicios de que tal individuo probablemente secuestró, por lo menos, a la artista"³⁹.

De la Barreda agregó: "estos casos que, creí, sólo existían en los capítulos de Hitchcock y son para la literatura negra, el cine de suspenso, no es grato saber que hayan pasado en la realidad".

En el acta de defunción fechada el 11 de julio de 1986, se declara que Francisca Moya Luna, hija de J. Guadalupe Moya y Rafaela Luna había fallecido soltera a los 86 años por un paro cardio-respiratorio, insuficiencia cardiaca, mala absorción intestinal (según el Dr. José Luis López Zúñiga - cédula profesional: 444168-). Asisten tres declarantes: Claudia Fuentes F (sic), de parentesco "compadre" con domicilio en Vicente Guerrero No. 14, Progreso, Hidalgo (la misma dirección de Nellie) y Lucina Ruiz Benitez junto con Fernando Martínez Ramírez sin parentesco.

El doctor que firmó el acta de defunción rindió declaración ante el 55 juzgado el 29 de abril de 1999 (del Reclusorio Oriente), en la cual asentó que la atendió durante seis meses y falleció de muerte natural y no por adicción al alcoholismo (la referencia hacia un supuesto alcoholismo de la bailarina se dio porque las personas aficionadas a la bebida padecen de diarrea constante).

Al día siguiente del anuncio de De la Barreda, el entonces Procurador del Distrito Federal, Samuel del Villar declaró que no se podría actuar contra Claudio Fuentes toda vez que no hubo una orden de aprehensión en su contra. A pesar de contar con elementos que podían inculparlo, se necesitaba la declaratoria de un juez para proceder, aunque el procurador capitalino ya contaba con el acta de defunción de la escritora. Tenemos que recordar, en este momento, que Claudio se había presentado ante la justicia 13 años antes y fue liberado bajo fianza.

Juan Hernández nos reportó que al llamar por teléfono al "Centro Cultural Cartucho", al cual "Niño Cienfuentes" había comentado ser el director, le respondió una mujer llamada Dolores Lira quien le refirió que Claudio no estaba en México. Cuando el reportero le comentó que lo buscaba por las declaraciones del ombudsman capitalino, la mujer, envuelta en la sorpresa le espetó: ¿Qué barbaridad! ¡Qué señor éste (Luis de la Barreda)! Ese fue un caso juzgado hace 15 años y no se puede juzgar por la misma cosa dos veces. El señor Claudio es una buena persona, es un bohemio, una gente muy buena. Que lo acusen es terrible, ¡eso no es justicia!"⁴⁰.

Días después, el 26 de diciembre, apareció publicado en el Correo Ilustrado de *La Jornada*, la queja pública de Laura Castañeda quien proporcionó el teléfono de dicho Centro e indicó que podría encontrarse a "Niño Cienfuentes" en las reuniones del Consejo de Cultura de Iztapalapa que se llevaban a cabo en la Casa de la Cultura Guillermo Bonfil Batalla.

Incluso Luis de la Barreda había afirmado a la Procuraduría que "Niño Cienfuentes" era localizable o por lo menos aún conservaba una dirección, la del Centro Cultural Cartucho: Calle 12 número 45 de la Colonia Granjas San Antonio, en la delegación Iztapalapa.

En editorial de *Unomásuno*, además de la indignación que ocasionó el caso de Campobello, se criticó la "displicencia, indiferencia e incompetencia" de las autoridades; y acusó a "Vanos personajes siniestros, habitantes de los peores sótanos del crimen de cuello blanco y de la

impunidad, medraron a expensas de Campobello, y tal vez hasta la sometieron a torturas psicológicas, si no físicas”, lo cual evidenciaba “la fractura del estado de derecho, esta vez por cuenta –y no es, por supuesto, la primera- de quienes tienen a su cargo la procuración de justicia”⁴¹.

En la “Canasta Cultural” de *Excélsior* apareció el 29 de diciembre que “Niño Cienfuentes” se presentó el 28 de diciembre de 1998, ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos, y declaró que no tenía nada que ocultar y que “regresaría” los bienes muebles e inmuebles de la desaparecida coreógrafa. Aún con la broma, en los primeros días de enero de 1999, se determinó el arraigo contra Claudio Fuentes.

Por su parte, Carlos Ocampo⁴² manifestaba su desacuerdo contra la impunidad del sistema de impartición de justicia en México y señalaba que la actuación del ejercicio periodístico y la participación de la sociedad civil fueron los elementos que coadyuvaron a la resolución del caso, o, por lo menos para contar con un signo de verosimilitud, en lugar de la incertidumbre, aunque muy ligado con el ejercicio dancístico en nuestro país.

Hay que reconocer la astucia del ombudsman en el caso Campobello, puesto que si bien las autoridades conocían del caso y en todo momento el titular de la CDHDF daba parte de cada asunto relacionado con el caso, además de que ante los medios de comunicación señaló a la PGJDF las acciones a realizar. Es decir, “el arma de la CDHDF era la publicidad”, además de que había elementos contundentes que apuntaban hacia Claudio Fuentes.

En el atardecer del día 5 de enero de 1999, un hombre cargando sus 63 años, estaba a punto de abordar un camión en la Terminal del Norte con destino a Hidalgo, pero ocurrió que no pudo abordar por una simple razón, era Claudio Fuentes y no podría seguir huyendo de la justicia; no estuvo dispuesto a declarar pero fue arraigado en el hotel Marzor, cuarto 319 en la Colonia Guerrero, en la Ciudad de México. Para el 6 de enero, como regalo de Reyes, dos mujeres anuncian la detención de "Claudio Niño Cienfuentes", son Margarita Guerra, Subprocuradora A de Procedimientos Penales y Patricia Bugarín, Directora General de Delitos contra la Seguridad de las Personas, los cargos que podrían imputársele podrían ser desde privación ilegal de la libertad, disposición de bienes ajenos hasta falsedad de declaraciones a una autoridad distinta a la Judicial. Lo procedente era contar con mayores elementos de prueba antes de los treinta días que corresponden a un arraigo domiciliario.

Hasta el 2 de febrero, Rafael Guerra Álvarez, Juez 55 penal del fuero común del Reclusorio Preventivo Oriente expidió auto de formal prisión contra Claudio Fuentes, después de estar arraigado 27 días, fue trasladado a las 10:30 de la mañana hacia el reclusorio, por ser un delito grave no podría alcanzar fianza, pero al llegar se negó a dar su declaración preparatoria, aunque eso sí, ante los medios de comunicación declaró ser inocente; mientras que su esposa, Silvia Lira Pagola afirmaba que se estaba cometiendo una injusticia.

El mismo juez emitió orden de aprehensión contra Enrique Fuentes León, a quien se le aprehendió el 7 de mayo del mismo año (1999) después de que trataba de huir en su automóvil a las 21:30 horas saliendo de sus oficinas ubicadas en Polanco, por privación ilegal de la libertad (en su modalidad de secuestro), sin derecho a libertad bajo fianza, con base en la partida o causa penal 109/99 con oficio 1476. Fuentes se declaró inocente, incluso se autodenominó "perseguido político" y su familia objetó que Fuentes era objeto de una venganza de la juez Margarita Guerra, del auto de formal prisión es el 14 de mayo.

En realidad, parece que se halló al culpable y caso resuelto; no obstante, en la opinión pública hubo manifestaciones de apoyo al presunto secuestrador (que hasta reportero de Radio 13 acabó siendo), estas otras voces argumentaban su inocencia con base en la "caridad" que tuvo para "mantener" a Nellie y hasta sus últimos días hacerse cargo de ella, así como el razonamiento de que Claudio Fuentes era víctima de la lucha del poder entre Margarita Guerra y Luis de la Barreda quienes, según esas fuentes, al parecer, ambos deseaban el cargo de Samuel del Villar. Incluso para marzo de ese mismo año, su esposa Silvia Pagola había interpuesto una queja ante la CDHDF porque a Claudio le habían amenazado de muerte por los internos del Reclusorio Preventivo Oriente, pero Niño desmintió esta información.

Al juzgado 55 se presentó Martín Díaz Díaz quien era subdirector jurídico del INBA de 1982 a 1984; en marzo de 1999, aunque la defensa de Niño apelara que él mismo había interpuesto la denuncia en 1984 contra Claudio Fuentes.

Se cierra un círculo de incertidumbres y certezas. Nellie, la mujer que:

Tenia la sana curiosidad de saber dónde palpitaba el espíritu de la montaña, y buscaba el lugar, orientándome en la brisa que velozmente venía a encontrarme y pasaba metiéndose en las copas de los árboles, de donde surgía una respiración que ondulaba en mis oídos, abrazando todas las direcciones de mis movimientos y penetrando en la piel de mi rostro. Conocía esta fuerza oculta de la naturaleza, y podía escuchar quietamente dentro de mí. Era algo así como ir recorriendo senderos diferentes dentro y fuera de los usuales y saber que mi yo físico era sólo un instrumento obediente a la obsesión de un deseo.⁴³

Su desaparición física se unía, tristemente, a su injusta desaparición en el arte mexicano y ahora estaba hecha polvo en Bellas Artes, pero mirando a todos como se mira la inocencia de un niño en un cartel que colgaba del vestíbulo del Palacio. La parafernalia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como el canto de un coro, las palabras del gobernador y falsas promesas de iniciar la difusión de su obra se quedaron en esa mañana fría en Bellas Artes. Cuando trasladaron sus cenizas a Villa de Ocampo ella no pudo mirar las pocas personas que la recordaban, ya en su tierra roja, se vivieron actividades culturales los dos días subsecuentes, pero nada más.

Meses antes, en enero de 1999, los diputados locales del estado de Durango Víctor Hugo Castañeda Soto y Pedro Ávila Nevárez solicitaron que el Gobierno del estado pidiera a la entidad de Hidalgo, los restos de Nellie, con la finalidad de que fueran enterrados en el municipio de Villa de Ocampo. Cabe mencionar la indignación de una lectora de *El Día*, Rosalba Basurto López, quien el 10 de enero en carta a la redacción manifestó

"debe cesar ese canibalismo a toro pasado que ya están preparando unos oportunistas diputados el estado de Durango, en el sentido de –como buitres exhibicionistas- apropiarse de sus restos mortales", esta mujer también envió su misiva a Reforma de donde se rescata: "debiera haber una legislación y normatividad específica para protección de las mujeres artistas solas".

El 15 de junio de 1999 el Congreso Local de Durango estableció que se escribiría con letras doradas el nombre de Nellie Campobello en la Cámara respectiva, además de develar un busto en su honor.

En febrero de 1999, Rafael Santa Ana Juez 55 del Reclusorio Oriente, impuso la sentencia de 27 años de cárcel a Claudio Fuentes por privación ilegal de la libertad y falsedad en declaraciones. Sin embargo, el 15 de diciembre de 2001 la Séptima Sala Penal del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal revocó la sentencia citada.

Al parecer el Licenciado Gabriel Regino García, representante legal de Claudio culpó al INBA de presionar a Nellie "con el objetivo de que fuera declarada 'enferma mental' debido a lo avanzado de su edad, para que luego 'cayera en estado de interdicción (restringir los derechos de una persona) y Bellas Artes se quedara con sus propiedades" (según declaró a Reforma el 17 de diciembre de ese año).

4.2.4. La paradoja: Progreso de Obregón

*"Morir ebria
de belleza
morir ebria
de alegría
con las alas
abiertas
y a la luz
del día..."*

*"Es lo que yo llamo
morir como una
perfecta
mariposa"*

Un día que fui mariposa en ¡Yo!

Una tumba es el final de la incertidumbre. Un espacio de tierra sin flores ni cuidados es la respuesta de los desmemoriados a sus muertos o muertas, pero dónde, debajo de esta tierra que no es roja, podría adivinarse el movimiento y el arte; cómo un cadáver podrá generar memoria, si está en el olvido.

En la tumba de Nellie se leían seis letras: NCM-FML (Nellie Campobello Morton-Franzisca Moya Luna) y una fecha: 9 de julio de 1986. En el cementerio denominado Dolores en Progreso de Obregón, Hidalgo, ésta villista de corazón hubiera estado más que triste exponiendo toda su ira a propios y extraños por haberla enterrado en un lugar donde la Revolución hecha gobierno le daba la gloria a Obregón y Calles, mientras Villa no sólo dejaba las armas sino que moría asesinado.

El acta de defunción sentencia que la finada es FRANCISCA MOYA LUNA, soltera, de nacionalidad mexicana que contaba con 86 años. El Destino del cadáver: Panteón Dolores. Según se consta, su padre era J. Guadalupe Moya y su madre, Rafaela Luna.

El 19 de marzo de 1999 la fiscal Patricia Bugarín de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal dio a conocer que debajo de la tumba de Nellie habían tres cadáveres y después del dictamen antropológico se determinó que uno de ellos era de la coreógrafa (aunque aún restaba efectuar una prueba de DNA para su confirmación).

Curiosamente, para saber contra qué DNA comparar los restos de Nellie en enero de 1999 se encontró el título de una cripta de 9 metros a perpetuidad a nombre de Nellie, ahí estaba la lápida esperando reunirse con los restos de su hermana (aunque fuera mediante los procesos de laboratorio), los nombres de Mauro Moya Luna Campobello y Gloria Campobello Luna. Reforma da a conocer el 12 de enero que:

En documentos consta que en el interior de la fosa también descansan los restos de María de Jesús Coronel Azúnsolo, quien murió el 3 de septiembre de 1966. También fueron enterrados, ambos el 6 de febrero de 1967, Pedro Luna Moya y Mauro Moya Luna, éste último había fallecido un año antes. El 5 de noviembre de 1968 fue inhumada Gloria Campobello Morton Luna y 10 años después, el primero de marzo, Carlos Moya Luna. El último entierro que se realizó en esta tumba fue el de María Judith Campobello Luna, el 8 de julio de 1980.⁴⁴

El dolor fue la constante de los últimos años de vida de la autora de *Las Manos de Mamá*, mientras que el Progreso de Obregón fue lo que determinó que se olvidaran las causas primigenias de la Revolución Mexicana, hecho histórico que marcó la vida de Campobello; además, las letras de su tumba sin los mensajes amorosos de familiares y amigos que se leen en cualquier lápida, eran precisamente ese misterio que siempre envolvió a Nellie no respecto a sus orígenes o su trayectoria sino a sí misma. Además de que no murió con su ropa (ella y sus grandes trajes o pieles que la envolvieron) sino con una camisa de hombre (seguramente de Claudio).

Según el reporte de Pascual Salanueva⁴⁵: Maurilio Trejo, dueño de la funeraria bautizada con el mismo apellido tenía que hacer todo el servicio mortuorio para Nellie, serían tres mil pesos que pagaría "Claudio Niño Cienfuentes" -lo cual nunca hizo, claro está, sólo dio 500 pesos-. El féretro llegó a la vecindad que estaba en la calle de Venustiano Carranza, frente a la gasolinera, la tarde del 8 de julio y, a las diez de la mañana del día siguiente se iniciaba el camino hacia el panteón, no había flores ni rezos, nada, sólo Claudio Fuentes con una mujer y algunos de sus hijos, ellos iban detrás de la carroza fúnebre.

Era un día gris. Encima de los cuerpos de dos hombres, el tercer ataúd fue despedido con una lluvia que mandó el viento, recordando las danzas de Campobello. Teodomiro Martínez, enterrador y encargado del panteón fue quien encontró la tumba de Jorge Vázquez y allí metieron el cuerpo de Nellie.

Según el testimonio de una señora vecina de Nellie cuando ésta vivió en la vecindad, Campobello decía: "Tengo hambre, mucha hambre. No me han dado de comer y no me dejan salir".

Estuvieron en el Hotel Progreso (enfrente del Palacio Municipal) durante 8 meses, desde 1984. Nellie tomaba el sol en la Plaza, pero siempre estaba custodiada por los hijos de Fuentes-Belmont. Según el secretario particular del presidente municipal, Alejandro Estrada Barrera, después de vivir en el hotel se fueron a una casa y luego a un lugar con dos cuartitos (en uno de ellos habían acomodado una biblioteca) y Cristina puso la Academia de Danza León Felipe (como el nombre de su hijo) y preparativos para valeses de XV años, pero no funcionaron, como tampoco fue la idea de Fuentes de poner una televisión en la biblioteca para que los lugareños fueran a leer o ver el fútbol (mundial México-86) dejando alguna "propina".

Sin embargo, Raquel Peguero⁴⁶ nos reporta que estuvieron año y medio en el Hotel y luego se mudaron a la vecindad de Venustiano Carranza esquina con Tito Estrada. Quienes estaban siempre al pendiente de la anciana en silla de ruedas eran León Felipe (quien iba a la secundaria del pueblo), Claudia, Adriana y Almendra.

Según los agentes de la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal, Carlos Gilberto Hernández y José Antonio Olvera Alcántara, quienes fueron comisionados para averiguar en Progreso de Obregón las circunstancias de la vida de la coreógrafa, después de entrevistar a las personas del

municipio y regresar a la ciudad de México a declarar, entre otros detalles "aseguraron haber visto bailar sola a Nellie, lo que demostraría que, por lo menos en los últimos meses de vida de la destacada bailarina, posiblemente estuvo afectada de sus facultades mentales"⁴⁷; es decir, estaba loca, loca como las mujeres que son dueñas de su propio cuerpo.

La CDHDF hizo una búsqueda en los estados de Durango, Querétaro, México, Hidalgo, Morelos y la misma capital de la República.

Mediante un oficio, Julio de la Portilla Guerrero, Director General de la primera Visitaduría de la CDHDF, le solicitó al Supervisor General de Derechos Humanos de la PGJDF, David Zamora Ramírez que la Dirección General de Investigación de Delitos contra la Seguridad de las Personas, las Instituciones y la Administración de Justicia, practicara "las diligencias legalmente necesarias... para que se preserve el lugar en el que presuntamente se encuentran los restos de la maestra Nellie Campobello y las necesarias a determinar oportunamente las averiguaciones previas 7/100005/97-09 (la que interpuso Claudio respecto a los telones de fondo) y SC/2823/98-03 (la relativa a la interpuesta por la Comisión ¿Dónde está Nellie? El 20 de marzo de 1998)", así como que la Dirección General del Ministerio Público en lo Familiar "evalúe la información señalada en este documento y promueva lo que en derecho proceda".

Algunos peritos de la PGJDF llegaron al medio día del 30 de diciembre a la tumba de Nellie en el panteón de Dolores, con el propósito de exhumar sus restos, los trajeron a la Ciudad de México al Servicio Médico Forense, y se determinó que pertenecían a la autora de Cartucho.

4.3. La locura

Recordemos que en el primer capítulo retomamos el planteamiento de Marcela Lagarde respecto a que la locura de las mujeres se determina por la dificultad para cumplir con las "expectativas estereotipadas del género", es decir, con el *desideratum*. Campobello rompió con las atribuciones asignadas a su género, fue una mujer soltera, con un proyecto de vida propio y destacada en el ámbito de la danza.

Con base en lo que observamos en capítulos anteriores, sabemos que esta escritora y bailarina para su época era una loca, en el sentido de que no cumplió con su tarea genérica, sin embargo, al final de su vida, al convertirse en una mujer vulnerable por su soledad y su entrada a la tercera edad y sin más elementos que la confianza, fue perdiendo la lucidez de sus pasos, por la seguridad que depositó en su alumna.

Tarea de otros trabajos será consignar las peculiaridades de los juicios que se llevaron a cabo desde su primera desaparición, así como el destino de sus pertenencias, pero sobre todo el desamparo y olvido de su figura.

NOTAS

¹ Ver lo expuesto por Cazés.

² CAMPOBELLO, Nellie; *Mis libros*; Compañía General de Ediciones; México; 1960; p. 14.

³ CASTELLANOS, Rosario; *Mujer que sabe latín*; Fondo de Cultura Económica/SEP; Lecturas Mexicanas No. 32; México; 1984; p. 33.

⁴ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*; 1960; p. 20.

⁵ GONZÁLEZ León, José Ramón; *La dama de las lilas. Apuntes biográficos de Nellie Campobello*; Comisión Editorial de la LVIII Legislatura; México; 1991; p. 98.

⁶ Entrevista realizada el 14 y 20 de agosto de 1998; fue publicada en *Etcétera* No. 350; 14 de octubre de 1999; p. 32.

⁷ KATZ, Friedrich; *Pancho Villa*; Era; 2ª. reimpresión; México; 1999; Tomo I; p. 16.

⁸ CAMPOBELLO, Nellie; "Perfiles de Villa"; (publicado en Revista de Revistas, Año XX, 7 de agosto de 1932, p. 37); en *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 15.

⁹ OYARZÚN, Kemy; "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: Las manos de mamá"; en LÓPEZ González, Aralia; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*; El Colegio de México; México; 1995; p. 66.

¹⁰ CARBALLO, Emanuel; "Nellie Campobello" en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*; Empresas Editoriales, S.A.; México; 1965; p. 336. (Entrevista realizada en 1958).

¹¹ CAMPOBELLO, Nellie; "Martín Luis Guzmán a propósito de El hombre y sus armas"; (publicado en *Ruta*; 6 de noviembre de 1960; citado por AULESTIA, Patricia; "Nellie Campobello"; *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 4.

¹² PONIATOWSKA, Elena; *Las siete cabritas*; Era; México; 2000; p. 175.

¹³ KATZ, Friedrich; *Pancho Villa*; Era; 2ª. reimpresión; México; 1999; Tomo II; p. 435.

¹⁴ Declaración a *Siempre!*; en entrevista publicada el 22 de noviembre de 1976; citado por PONIATOWSKA, Elena; *op. cit.*; p. 166.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Como Claudio utilizó los nombres de Claudio Niño Cienfuentes (sobrenombre que utilizaba por las "cien fuentes de imaginación y creatividad", según lo expresado a *Reforma* el 9 de enero de 2002), Efrén Niño Cienfuegos; Claudio Niño Cifuentes; Claudio Fuentes, nos referiremos a él como Claudio Fuentes Figueroa ya que éste es su nombre.

¹⁷ PEGUERO, Raquel; "¿El reino de Nellie Campobello ya no pertenece a este mundo? (V)"; *La Jornada*; 27 Marzo 1998; p. 29.

¹⁸ GARCÍA, Clara Guadalupe; *Nellie. El caso Campobello*; Cal y Arena; México; 2000; p. 83.

¹⁹ Averiguación previa ante el Ministerio Público 5518/84.

²⁰ GARCÍA, Clara Guadalupe; *op. cit.*, p. 85.

²¹ Fuentes León, además de ser el abogado de Claudio Fuentes en 1985, fue quien sobornó con medio millón de dólares al ministro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, Ernesto Díaz Infante, y a un juez para obtener la libertad de Alejandro Brown Díaz (a) "El chacal de Acapulco" y abogado del Cartel del Golfo, además de ser dama

de compañía de Manuel Muñoz Rocha, cercano al asesinato de José Francisco Ruiz Massieu -18 de septiembre de 1994- (por lo que era perseguido desde la corte de Huston). También llamado "corruptor de oficio" por el periódico *Reforma* el cual robó planas en distintos diarios al caso de Nellie.

²² MANZANOS, Rosario; "Habla por primera vez la juez que llevó el caso de la desaparición de Nellie Campobello hace 10 años: 'Me la quitaron vilmente de las manos'"; *Proceso* 963; 17 de abril de 1995; p. 68.

²³ GARCÍA, Marisol; "Pediremos la intervención de María Rojo y la PJDF para esclarecer el caso de Nellie Campobello"; *Unomásuno*; 4 de Marzo de 1998; p. 32.

²⁴ GONZÁLEZ Matute, Laura; "¿Quién responde por Nellie Campobello?"; *Reforma*; Cultura; 20 Junio 1994; p. 1.

²⁵ "A nombre del Frente Nacional Villista y de la Confederación Nacional Revolucionaria de Veteranos de la Revolución División del Norte, representada por el licenciado Hipólito Villa Rentería, hijo de Francisco Villa (integrada por poco más de 10,000 hijos y descendientes de los que se levantaron en armas junto con el general Villa), el 28 de enero de 1993 [Pedro] Ávila Nevárez [presidente del Frente Nacional Villista] compareció ante Cristina Perales, agente del Ministerio Público Auxiliar adscrita a la Procuraduría, para manifestarle la desaparición de la señorita Nellie Campobello". Otro esfuerzo fue el de Juan Francisco Arroyo Herrera, Procurador en Durango el 25 de noviembre de 1994 cuando solicitó por escrito al Procurador del D.F., Ernesto Santillana "se cite a declarar a los CC Efrén Niño Cienfuegos y María Cristina Belmont" para conocer el paradero de Nellie. En sin autor, "La Procuraduría de Durango, dispuesta a intervenir"; *Proceso* No. 962; 10 de abril de 1995; p. 63.

²⁶ DELGADO, Martínez, César; "¿Dónde está Nellie Campobello?"; *El Día*; 10 de marzo de 1998, p. 29.

²⁷ VALENZUELA, Angélica; "Llevarán el caso Nellie Campobello ante la CNDH"; *El Universal*; 26 de febrero de 1998; Sección Cultura; p. 2.

²⁸ GARCÍA, Clara Guadalupe; *op. cit.*; p. 36.

²⁹ Boletín de prensa No. 068/98, de fecha 16 de octubre de 1998, también se encuentra en la *Gaceta*; Publicación mensual de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, Año VI, No. 1, enero de 1999.

³⁰ Expediente CDHDF/121/98/CUAUH/D0835.000.

³¹ CARBALLO, Emmanuel, *op. cit.*; p. 333.

³² Mediante oficio 21385, de fecha 7 de octubre de 1998 dirigido al Lic. David Zamora Ramirez, encargado del despacho de la Supervisión General de Derechos Humanos de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, firmado por el primer visitador J. Antonio Aguilar Valdés.

³³ Según constó la Dirección General del Registro Público de la Propiedad y de Comercio folio 551557.

³⁴ SAMPERIO, Guillermo; "La fatalidad de la costumbre familiar la llevó a llamarse Nellie"; *El Financiero*; 29 de diciembre de 1998; p. 36.

³⁵ Averiguación previa 7ª/10005/97-09.

³⁶ PÉREZ Olmos, Eugenia; "Exige la sociedad civil esclarecer paradero de Nellie"; *El Nacional*; 4 de marzo de 1998; p. 47.

³⁷ MANZANOS, Rosario; "En carta al presidente, el supuesto secuestrador de Nellie Campobello promete que la presentará sólo ante él"; *Proceso*; 16 de agosto de 1998; p. 66.

³⁸ *La Afición*: "Pide CDHDF a la policía detener a quien ocultó la muerte de Nellie C."; *Cine Mundial*: "Piden detención de quien ocultó la muerte de la maestra de danza"; *La Crónica*: "Pide la CDHDF detener al presunto asesino de Campobello" en primera plana; en interiores encontramos: "Pide la CDHDF detener al presunto asesino de la maestra Nellie Campobello, desaparecida en 1985", "Después de 13 años se aclara el misterio de la desaparición de Nellie Campobello: murió, secuestrada, en 1986" y "Coinciden creadores y críticos: El caso Campobello, 'vergüenza para México'"; *El Día*: "Esclarece la CDHDF el misterioso secuestro de Nellie Campobello"; *Excélsior*: "Nellie Campobello murió en 1986"; *La Jornada*: En contraportada: "Campobello falleció en 1986, revela la CDHDF" y en interiores: "Nellie Campobello está muerta; el deceso ocurrió en 1986: CDHDF"; *El Heraldo de México*: "Tras 12 años de búsqueda, hallan muerta a la escritora N. Campobello"; *Metro*: "Ocultan 12 años muerte de artista"; *Novedades*: "Nellie Campobello murió hace 12 años" / "Revelan que Nellie Campobello está muerta"; *Ovaciones*: "Nellie Campobello murió en julio de 1986: CDHDF"; *Reforma*: "Solicita la CDHDF detención del secuestrador de Campobello"; *El Sol de México*: "La CDHDF solicitó a la PGJDF detener a presunto delincuente"; *Tribuna*: "Solicitó CDHDF a Del Villar la inmediata aprehensión de Claudio Niño Cienfuentes"; *El Universal*: "Nellie Campobello está muerta" / "Falleció hace 12 años, afirma Luis de la Barreda"; y, *Unomásuno*: "A 12 años de su desaparición, hallan acta de defunción de la bailarina Nellie Campobello".

³⁹ VELÁSQUEZ Yebra, Patricia; "Falleció hace 12 años, afirma Luis de la Barreda"; *El Universal*; 23 de diciembre de 1998; p. 1 y 4.

⁴⁰ HERNÁNDEZ, Juan; "El presunto secuestrador de Nellie Campobello, Claudio Niño Cifuentes, de vacaciones"; *Unomásuno*; sección cultura; 24 de diciembre de 1998; p. 29.

⁴¹ "Áreas Oscuras"; *Unomásuno*; 24 de diciembre de 1998; p. 3.

⁴² Indiferencia "Procesos burocráticos"; *El Financiero*; 29 de diciembre de 1998; p. 36.

⁴³ CAMPOBELLO, Nellie; *op. cit.*, 1960; p. 11.

⁴⁴ PÉREZ, María Luisa; "Hallan tumba de familiares de Nellie"; *Reforma*; 12 de enero de 1999; Sección Cultura; p. 1.

⁴⁵ SALANUEVA, Pascual; "Dejaron morir de hambre a Nellie Campobello"; *Excélsior*; 23 de marzo de 1999; p. 8.

⁴⁶ PEGUERO, Raquel; "Me tienen a la fuerza", dijo Nellie Campobello en Hidalgo"; *La Jornada*; 18 de enero de 1999; p. 49.

⁴⁷ SALANUEVA, Pascual; "La venta de los cuadros propiedad de Nellie, razón del secuestro de la bailarina"; *Excélsior*; 24 de marzo de 1999; p. 40.

Conclusiones

Recordemos que en nuestra investigación partimos de la hipótesis de que el sistema patriarcal sume en el olvido a las mujeres que tienen un proyecto de vida propio y si se apartan de los requerimientos del régimen político en boga no pueden seguir trascendiendo.

A través de los capítulos anteriores pudimos observar en cada uno de los ámbitos en los que incurrió Nellie Campobello que:

Según las características asignadas a su género (las cuales se construyen culturalmente a partir del sexo), la vida de Nellie fue la antítesis de las necesidades del patriarcado: fue una mujer que incurrió en el ámbito público, su deber ser se construyó para-ella-misma y no para los otros, fue heredera de las mujeres que desarrollaron un actuar político a partir de la Revolución mexicana (aunque algunas regresaron al rol tradicional); fue una artista destacada que compartió el ser diferente junto con otras mujeres que se involucraron en la élite cultural (consideradas como locas) y tuvo la convicción de ser libre.

Campobello encontró en la literatura una manera de ejercer su libertad, su primer libro es firmado por ella con su nombre verdadero, Francisca, la poesía intimista inaugura en ella el poder nombrar los sentimientos, además de manifestar sus emociones a través de metáforas, es decir, se apropia del lenguaje. Posteriormente, configura su propia identidad al nombrarse Nellie Campobello, tanto en la poesía (*Abra en la roca y Tres Poemas*) como en la prosa (*Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* y *Las manos de mamá*).

Encontramos que en la prosa halla su refugio: regresa a sus días de infancia y, con base en la experiencia vivida en la Revolución mexicana, nos provee de imágenes certeras, crueles, desgarradoras, bajo la mirada infantil, pero además da la voz a la madre, vista como heredera de grandes guerreros del norte del país y como una autoridad, lo cual contradice el discurso del patriarcado (en la que la autoridad es netamente masculina) y del discurso oficial (en comparación con novela de la Revolución).

Como bailarina y coreógrafa, pudimos observar que Campobello fue una pionera de la danza escénica en México, su proyecto propio era crear una estructura académica para la enseñanza de la danza mexicana, su interés en participar en los ballets de masas no solamente era institucional, cuyo eje era el nacionalismo, sino una manera de expresar lo vivido en la Revolución; esto se confirma con la creación del Ballet de la Ciudad de México en donde se crea un arte interdisciplinario en el que las tradiciones mexicanas y el ballet clásico se conjugan, otorgando a la danza escénica en México una base fundamental.

Por otra parte, advertimos que si bien Nellie rompió con el estereotipo de La Mujer y se atrevió a vivir sin los falsos espejos que planteó Rosario Castellanos, el final de sus días se vio enmarcado por la tragedia, toda vez que aún siendo una figura pública fue presa de la dependencia hacia los otros por su avanzada edad, lo que no le permitió tener un funeral sino hasta casi trece años después de su muerte.

En el presente trabajo concebimos que el patriarcado permanece aún después de la muerte, es decir, Nellie fue víctima del olvido de la política cultural, así como de la procuración de justicia, tampoco se le reconoció su labor como coreógrafa y, tras dos años de haberse encontrado su cadáver empezaron a publicarse sus trabajos.

Consideramos que esta investigación proporciona elementos para seguir analizando los casos en que impera el olvido hacia quienes tuvieron un criterio propio en su vida cotidiana y en su actuar político, que no coincidía con lo establecido por el patriarcado y mucho menos con el discurso oficial de la Revolución "hecha gobierno". Asimismo, sirva este trabajo para divulgar la obra de la escritora, bailarina y loca Nellie Campobello.

Además, debemos destacar que la cultura y la comunicación interactúan de manera tal en cada individuo que va configurando su identidad y su visión del mundo, es por ello que Nellie dentro del contexto cultural en el que vivió trató de divulgar a través de las letras y sus danzas un concepto distinto de lo común: por un lado, con un discurso contra las verdades oficiales y, por otro, reproduciendo y analizando los movimientos y cosmogonías indígenas además de fundamentar la danza escénica clásica. Nellie se comprometió con su tiempo y sus haceres, logró ser reconocida en su momento, pero al acabarse el apoyo oficial e iniciando una etapa distinta en su vida, fue vulnerada y muerta y nadie recobró su historia hasta que se convirtió en nota roja.

Colofón

Iniciar la aventura de elaborar un proyecto de investigación es todo un riesgo, por un lado, nos enfrentamos a los límites de nuestras capacidades, mientras que, por otro, nuestro panorama se amplía hacia límites desconocidos. Una investigación para obtener un título es lo más cercano a la libertad, porque implica nuestra responsabilidad y el uso de las herramientas adquiridas para poder profundizar, producir y divulgar el conocimiento.

Concluir una trayectoria académica, que comenzó hace diez años, es el punto para abrir nuevas perspectivas en el estudio de las ciencias sociales, en particular las de Comunicación. Nellie Campobello fue un personaje que nos atrapó desde 1996; tenemos la seguridad de que este trabajo de investigación continuará.

Bibliografía

- BAILÓN Corres, Jaime, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez (Coord.); *El Siglo de la Revolución Mexicana*; Instituto Mexicano de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana; México; 2000; Tomo II; 463 pp.
- BEAUVOIR, Simone de; *El segundo sexo*; Alianza Editorial/Ediciones Siglo Veinte; México; 1997; Vol. I. Los hechos y los mitos: 308 pp. y Vol. II. La experiencia vivida: 503 pp.
- CAMPOBELLO, Nellie; *Las manos de mamá*; Villa Ocampo; 2ª ed.; México; 1949; 77 pp. y Grijalbo, México, 1997, pp.
—; *Mis libros*; Compañía General de Ediciones; México; 1960; 514 pp.
—; *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*; Ediciones integrales; México; 1931; 143 pp. y Era; México; 2000; 171 pp.
—; *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*; EDIAPSA; México; 1940; 203 pp.
—; *Yo, Francisca*; Ediciones L.I.D.A.N; México; 1929; s/p.
—; *Tres Poemas*; Compañía General de Ediciones; México; 1957; 39 pp.
— y Gloria Campobello; *Ritmos Indígenas de México*; SEP; México; 1940; 246 pp.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*; Empresas Editoriales, S.A.; México; 1965; 469 pp.
- CASTELLANOS, Rosario; *Mujer que sabe latín*; Fondo de Cultura Económica/SEP; Lecturas Mexicanas No. 32; México; 1984; 213 pp.
- CASTRO Leal, Antonio (Selec.); *La Novela de la Revolución Mexicana*; Tomo I; Aguilar; México; 1960; 1052 pp y Tomo II; Aguilar; México; 1960; 1187 pp.
- CAZÉS Menache, Daniel; *La perspectiva de género. Guía para diseñar, poner en marcha, dar seguimiento y evaluar proyectos de investigación y acciones públicas y civiles*; CONAPO-CONMUJER; México, 2000; 205 pp.
- CORDOVA; Arnaldo; *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación de un nuevo régimen*; 3ª. Ed.; Era; México; 1973; 508 pp.
- DALLAL, Alberto; *Cómo acercarse a la danza*; Coedición SEP / Gobierno del estado de Querétaro / Plaza y Valdés; México; 1988; 154 pp.
La danza en México. Primera parte: Panorama crítico; coedición UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas; México; 1995; 307 pp.
- ECO, Humberto, *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*; Gedisa; México; 1984; 267 pp.

EL COLEGIO DE MÉXICO; *Historia General de México*; Tomo IV; El Colegio de México; México; 1977; 505 pp.

DESSAU, Adalbert; *La Novela de la Revolución Mexicana*; Fondo de Cultura Económica; México; 1996; 477 pp.

DOMECQ, Brianda; *Mujer que publica... Mujer pública*; Diana; México; 1994; 296 pp.

DOMENELLA, Ana Rosa y Nora Pasternac (Eds.); *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*; El Colegio de México; México; 1991; 451 pp.

FERNÁNDEZ, Ana María (Coord.); *Las mujeres en la imaginación colectiva*; Paidós; Buenos Aires; 1992; 363 pp.

FORNET, Jorge; *Reescrituras de la Memoria. Novela Femenina y Revolución en México*; Letras Cubanas; La Habana; 1994; 71 pp.

FRANCO, Jean; *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*; El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica; México; 1994; 240 pp.

GALINDO Cáceres, Jesús; *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Addison Wesley Longman de México; México; 1998; 523 pp.

GARCÍA, Clara Guadalupe; *Nellie. El caso Campobello*; Cal y Arena; México; 2000; 138 pp.

GONZÁLEZ, Jorge y Jesús Galindo Cáceres (Coords.); *Metodología y cultura*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; México; 1994; 281 pp.

GONZÁLEZ León, José Ramón; *La dama de las lilas. Apuntes biográficos de Nellie Campobello*; Comisión Editorial de la LVIII Legislatura; México; 1991; 196 pp

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA e Instituto de Investigaciones Legislativas de la H. Cámara de Diputados; *Las mujeres en la Revolución Mexicana (1884-1920). Biografías de Mujeres revolucionarias*; México; 1992; 130 pp.

KATZ, Friedrich; *Pancho Villa*; Era; 2ª. Reimpresión; México; 1999; Tomo I: 525pp; Tomo II: 533 pp.

LAGARDE, Marcela; *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*; UNAM; México; 1993; 878 pp.

—; *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*; Serie Cuadernos inacabados No. 25, Ed. horas y HORAS; 2ª. Edición; España, 1997, 244 pp.

LAU Ana y Carmen Ramos (Estudio y Comp.); *Mujeres y revolución 1900-1917*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación; México; 1993; 381 pp.

LÓPEZ González, Aralia; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*; El Colegio de México; México; 1995; 629 pp.

MATTHEWS, Irene; *Nellie Campobello. La centaura del Norte*; Cal y Arena; México; 1997; 192 pp.

MURARO, Luisa; *El orden simbólico de la madre*; Serie Cuadernos inacabados No. 15, Ed. horas y HORAS; España, 1994, 151 pp.

PASTERMAC, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (Comp.) *Escribir la Infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*; El Colegio de México; México; 1996; 374 pp.

PONIATOWSKA, Elena; *Las siete cabritas*; Era; México, 2000; 191 pp.

RAMOS, Carmen (Coord.); *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*; El Colegio de México; México; 1992; 189 pp.

RODRÍGUEZ, Blanca; *Nellie Campobello: Eros y violencia*; UNAM; México; 1998; 361 pp.

TORTAJADA Quiroz, Margartita; *Danza y poder*; INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón; México; 1995; 608 pp.

URRUTIA, Elena; *Imagen y realidad de la Mujer*, SEP Setentas; México; 1975; 191 pp

WOOLF, Virginia; *Un cuarto propio*; Colofón; México; 1994; 100 pp

Hemerografía

Editorial: "Áreas Oscuras"; *Unomásuno*; 24 de diciembre de 1998; p. 3.

Editorial: Indiferencia "Procesos burocráticos"; *El Financiero*; 29 de diciembre de 1998; p. 36.

Sin autor; "El Gran Ballet Mexicano"; *Tiempo No. 44*; Vol. II; 5 Marzo 1943; p. 39

Sin autor; "Temporada de Ballet"; *Tiempo No. 45*; Vol. II; 12 Marzo 1943; p. 44

Sin autor; "Simbolismo y realismo"; *Tiempo No. 61*; Vol. III; 2 Julio 1943; p. 44.

Sin autor; "Decorados de Excepción"; *Tiempo No. 62*; Vol. III; 9 Julio 1943; p. 46.

Sin autor; "De nuevo el 'Ballet' "; *Tiempo No. 82*; Vol. VI; 26 Noviembre 43; p. 47

Sin autor, "La Procuraduría de Durango, dispuesta a intervenir"; *Proceso No. 962*; 10 de abril de 1995; p.63.

Sin autor, "Hoy: las mujeres en El Salvador"; *ISIS. Boletín Internacional*; No. 7; Septiembre 1981; Roma, Italia; p. 19.

Sin autor; "Nelly y Gloria Campobello, creadoras de danzas" (publicado en *Revista de revistas*; Año XX, No. 1067, Domingo 12 de octubre de 1930); en *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 29

AULESTIA, Patricia, "Nellie Campobello"; *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 4.

"Los Primeros éxitos de las hermanas Campobello" *Revista La Pirouette Danza* No. 36, Noviembre-diciembre de 2001, p. 13

BEER, Gabriela de; "La revolución en la narrativa de Campobello, Castellanos y Poniatowska" (fragmentos); *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 35

CAMPOBELLO, Nellie; "Perfiles de Villa"; (publicado en *Revista de Revistas*, Año XX, 7 de agosto de 1932, p. 37); en *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 15.

DELGADO, Martínez, César; ¿Dónde está Nellie Campobello?"; *El Día*; 10 de marzo de 1998, p. 29.

FOPPA, Alaide; "Educación para mujeres"; en Suplemento *Doble Jornada* No. 10 en *La Jornada*; Domingo 6 de diciembre de 1987; p. 4

"El congreso feminista de Yucatán, 1916"; Revista *FEM*; No. 10; Enero-Octubre 1979; p. 55

GARCIA, Marisol; "Pediremos la intervención de María Rojo y la PJDF para esclarecer el caso de Nellie Campobello"; *Unomásuno*; 4 Marzo 1998; p. 32

GONZÁLEZ Matute, Laura; "¿Quién responde por Nellie Campobello?"; *Reforma*; Cultura; 20 Junio 1994; p. 1

GUZMÁN, Martín Luis; "Nellie Campobello y Las manos de mamá"; *Cuadernos del CID Danza*; INBA/Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; México; 1987; p. 36

HERNÁNDEZ, Juan; "El presunto secuestrador de Nellie Campobello, Claudio Niño Cifuentes, de vacaciones"; *Unomásuno*; sección cultura; 24 de diciembre de 1998; p. 29.

MANZANOS, Rosario; "Habla por primera vez la juez que llevó el caso de la desaparición de Nellie Campobello hace 10 años: 'Me la quitaron vilmente de las manos'"; *Proceso* 963; 17 de abril de 1995; p. 68 y 69.

—; "En carta al presidente, el supuesto secuestrador de Nellie Campobello promete que la presentará sólo ante él"; *Proceso*; 16 de agosto de 1998; p. 66.

MUÑIZ, Elsa; "Identidad femenina y nacionalismo en México"; en Suplemento *Doble Jornada* No. 58 en *La Jornada*; Lunes 4 de noviembre de 1991; p. 4

PEGUERO, Raquel; "Obras desaparecidas del acervo de Campobello, posible robo a la nación" (I); *La Jornada*; 23 Marzo 1998; p. 30

—; "La donación de Campobello al INBA sólo se dio en el papel: Norma Rojas" (II); *La Jornada*; 24 Marzo 1998; p. 27

—; "Valor histórico de los telones robados; los bocetos significan cifras millonarias" (III); *La Jornada*; 25 de Marzo 1998; p. 25 y 26

—; "La desaparición de Campobello, capítulo pendiente de la justicia" (IV); *La Jornada*; 26 marzo 1998; p. 25

—; "¿El reino de Nellie Campobello ya no pertenece a este mundo? (V); *La Jornada*; 27 Marzo 1998; p. 29

—; "Hayan el oficio de donación del acervo de Campobello al INBA" (VI); *La Jornada*; 28 Marzo 1998; p. 22

—; "Me tienen a la fuerza", dijo Nellie Campobello en Hidalgo"; *La Jornada*; 18 de enero de 1999; p. 49.

—; "Campobello quería pasar sus últimos días en su tierra, pero ni eso pudo"; *La Jornada*; 24 de abril de 1999; p. 20.

PÉREZ, María Luisa; "Hallan tumba de familiares de Nellie"; *Reforma*; 12 de enero de 1999; Sección Cultura; p. 1.

PÉREZ Olmos, Eugenia; "Exige la sociedad civil esclarecer paradero de Nellie"; *El Nacional*; 4 de marzo de 1998; p. 47

REYES, Juan José; "Cartucho, de Nellie Campobello. Entre las balas y Tata Pancho"; Suplemento de *Novedades*; 21 de marzo de 1999; p 2

ROURA, Víctor; "Las manos de mamá"; *El Financiero*; 29 de diciembre de 1998; p. 37

RUANO, Silvia; "Cumple papel clave la danza en Orozco"; *Reforma*; 8 de febrero de 1999; Sección Cultura, p. 4

SALANUEVA, Pascual; "Dejaron morir de hambre a Nellie Campobello"; *Excélsior*; 23 de marzo de 1999; p. 8.

"La venta de los cuadros propiedad de Nellie, razón del secuestro de la bailarina"; *Excélsior*; 24 de marzo de 1999; p. 40.

SAMPERIO, Guillermo; "La fatalidad de la costumbre familiar la llevó a llamarse Nellie"; *El Financiero*; 29 de diciembre de 1998; p. 36.

TORTAJADA, Margarita; "Danza de mujer: el nacionalismo revolucionario de Nellie Campobello" en *El Cotidiano*, No. 84, julio-agosto 1997; Año 13; UAM-A; p. 87

VALENZUELA, Angélica; "Llevarán el caso Nellie Campobello ante la CNDH"; *El Universal*; 26 de febrero de 1998; Sección Cultura; p. 2.

VELÁSQUEZ Yebra, Patricia; "Falleció hace 12 años, afirma Luis de la Barreda"; *El Universal*; 23 de diciembre de 1998; p. 1 y 4.

VILLANEDA, Alicia; "La condición femenina en el siglo XIX: Ámbito educativo"; Suplemento *Doble Jornada* de *La Jornada*; No. 93; 10 Octubre 1994; p 2

"Las mujeres y la revolución"; en *Doble Jornada* No. 95; Suplemento de *La Jornada*; Lunes 5 de diciembre de 1994; p. 2

Notas del 23 de diciembre de 1998:

Sin autor; "Campobello falleció en 1986, revela la CDHDF"; *La Jornada*: En contraportada

Sin autor; "Esclarecen la desaparición de Nellie Campobello"; *El Día*: contraportada

Sin autor; "Nellie Campobello está muerta"; *El Universal*; Cultura, p. 1

Sin autor; "Nellie Campobello murió en 1986"; *Excélsior*; Cultura, p. 11

Sin autor; "Nellie Campobello murió hace 12 años" y "Revelan que Nellie Campobello está muerta"; *Novedades*: Sección Cultura; p. 1

Sin autor; "Pide la CDHDF detener al presunto asesino de Campobello"; *La Crónica*: en primera plana

Sin autor; "Piden detención de quien ocultó la muerte de la maestra de danza"; *Cine Mundial*; P.8

AGUILAR, Fernando; "Pide la CDHDF detener al presunto asesino de la maestra Nellie Campobello, desaparecida en 1985"; *La Crónica*; p. 1B y 2B

BAENA, Eduwiges; "Nellie Campobello murió en julio de 1986: CDHDF"; *Ovaciones*; p. 3

CÍRIGO, Alberto y Héctor de Mauleón; "Después de 13 años se aclara el misterio de la desaparición de Nellie Campobello: murió, secuestrada, en 1986"; *La Crónica*; p. 13B

ESPINOSA, José Luis; "A 12 años de su desaparición, hallan acta de defunción de la bailarina Nellie Campobello"; *Unomásuno*; Cultura, p. 23

FUENTES, Jorge; "La CDHDF solicitó a la PGJDF detener a presunto delincuente"; *El Sol de México*; Cultura, p. 4

JIMÉNEZ Flores, Maricruz y Ma. Guadalupe Camacho; "Coinciden creadores y críticos: El caso Campobello, 'vergüenza para México'"; *La Crónica*; p. 13B

LUNA Monzalvo, José; "Pide CDHDF a la policía detener a quien ocultó la muerte de Nellie C."; *La Afición*; p. 16

MARTÍNEZ Vargas, Lorenzo; "Tras 12 años de búsqueda, hallan muerta a la escritora N. Campobello"; *El Heraldo de México*; Sección A; p. 13

MONTAÑO, José Francisco; "Esclarece la CDHDF el misterioso secuestro de Nellie Campobello"; *El Día*; p. 24

PEGUERO, Raquel; "Nellie Campobello está muerta; el deceso ocurrió en 1986: CDHDF"; *La Jornada*; p. 49 y 50

SOLÍS, Andrés A.; "Solicitó CDHDF a Del Villar la inmediata aprehensión de Claudio Niño Cienfuentes"; *Tribuna*; Metropolitana; p. 1 y 2.

VARGAS, Beatriz, "Ocultan 12 años muerte de artista"; *Metro*; p. 23

—; "Solicita la CDHDF detención del secuestrador de Campobello"; *Reforma*; Secc. Ciudad; p. 1

VELÁZQUEZ Yebra, Patricia; "Falleció hace 12 años, afirma Luis de la Barreda"; *El Universal*; Cultura; p. 1 y 4

Otras fuentes

- Oficio 21385, de fecha 7 de octubre de 1998 dirigido al Lic. David Zamora Ramirez, encargado del despacho de la Supervisión General de Derechos Humanos de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, firmado por el primer visitador J. Antonio Aguilar Valdés.
- Boletín de prensa No. 068/98, de fecha 16 de octubre de 1998, también se encuentra en la *Gaceta*; Publicación mensual de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, Año VI, No. 1, enero de 1999.
- PONIATOWSKA, Elena; "Nellie Campobello"; ponencia presentada el 20 de mayo de 1997 en el marco de la celebración del 65 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello, p.5
- Documentos compilados por Patricia Aulestia

Programa de mano para la presentación del Ballet 30-30 en el Estadio de Ciudad Victoria, Tamaulipas, el 8 de septiembre de 1939

Programas de mano del Ballet de la Ciudad de México para cada temporada: primera (1943); segunda (1945) y tercera (1947)

Apuntes de Nellie Campobello sobre la danza de la Grecia Antigua y de los Aztecas; publicado para la Olimpiada Cultural; 3 y 5 de septiembre de 1968 por Mixcoacalli. Escuela Nacional de Danza, Escuela de Ballet del Ballet de la Ciudad de México, 4 paginas

AULESTIA, Patricia; *La danza premoderna en México (1917-1939)*; en proceso de reedición.

- Expediente administrativo de Gloria Campobello en la Biblioteca del Centro de las Artes en el Centro Nacional de las Artes:

Oficios para comisiones en diferentes estados de la República (periodo: 1935 a 1941)

Curriculum vitae para ingresar al magisterio de la Secretaría de Educación Pública; sin fecha (debe ser posterior a 1943), firmado por Gloria Campobello

Acta de defunción de Gloria Campobello

- Entrevista realizada a Germán List Arzubide (☞) 14 y 20 de agosto de 1998.

Nellie Campobello. Poeta, bailarina y loca

Anexos

Nellie Campobello. Poeta, bailarina y loca

Anexo Capítulo I

Ella y su hijo

A mamá

Mi hijo estuvo en el espacio.
En mi vientre
las hojas de los árboles anidaron.

La fresca sonrisa de mi niño
se enredó en mi paisaje
y se puso al alcance de mi anhelo.

El viento me dio
el perfume de su piel
y yo dancé mi contento.

Su piel, fina y dorada.
Era como el trigo nuevo
puesto a la luz del sol

Sus cabellos rubios tenían dos años,
y como miel fueron para mis labios.

Sus ojos azules, en mi corazón
eran el recuerdo de lo que él fue
antes de conocerle en mi carne:

Sus cabellos pequeñitos, insignificantes
al tacto de mis dedos,
eran como mi propia carne.

Mi piel se miraba
en sus reflejos,
más tierna
sobre su cara.

Y decir de sus piernas
y hablar de sus dientes
y dibujar sus sandalias,
es como traer el rumor de su persona
a esta casa; como verle vivir,
en la plenitud de su infancia.

Las flores más blancas
no son mejor ni más bellas para mí.
Porque mi hijo con toda su belleza,
ya no es mío.

Ella

A Mamá

En derredor de su falda
eran los hilos bordados
como una noche de plata.
Dulcemente se plegaban
como se ondula la brisa
en los velos de las hadas.

Flores de lila, más lila se miraban,
y en azules de azul más claro se
besaban.

En el lino de la falda y el encaje del
añillo
las manos se le ahuecaban
detrás del aire dormido,
como se ahuecan las almas
a la orilla del camino.

Era su paso una danza,
toda compuesta de ritmo,
y las flores de su traje
volaban como el olvido.

Sombra de sus amores tenía
en los árboles la niña,
de papel sus tres anillos,
de amores toda vestida.

Tejiendo tiene su pelo,
teje palabras, pensando
de un amor que ya no es canto
porque se pasa llorando.

¿Dónde estás, madre de rosas?
¿Dónde estás tejiendo perlas?
¿Estás por sobre las nubes,
en el cielo y con tu estrella?

¿Con el alma entre los nudos
de las quietas arboledas?
¿Con los pies rimando pasos
donde se miran las sierras?
Vestida de blanco puro
como la piel de tus manos,
¿buscando flores de luto
que se estampan a tu paso?

¿Dónde estás? ¿Dónde te miro?
¿Estás durmiendo en el cielo,
donde se mece una estrella
de cinco picos brillantes,
que en cinco dedos se estrechan
hechos cruz de persignarse?

Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México (Ediciones Integrales, 1931)	Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte (Aguilar, 1960)	Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México (Era, 20001997)
Hombres del Norte	Hombres del Norte	Hombres del Norte
Cartucho	El	El
Elias	Elias	Elias
El Kiri	El Kiri	El Kiri
Bustillos	El coronel Bustillos	El coronel Bustillos
Bartolo	<i>Bartolo de Santiago</i>	Bartolo de Santiago
Agustín García	Agustín García	Agustín García
Villa	Las cintareadas de Antonio Silva	Las cintareadas de Antonio Silva
Fusilados	Fusilados	Fusilados
4 soldados sin 30-30	Cuatro soldados sin 30-30	Cuatro soldados sin 30-30
El fusilado sin balas	El fusilado sin balas	El fusilado sin balas
Epifanio	Epifanio	Epifanio
Zafiro y Zequel	Zafiro y Zequel	Zafiro y Ezequiel
José Antonio y Othón	José Antonio tenía trece años	José Antonio tenía trece años
Nacha Ceniceros	Nacha Ceniceros	Nacha Ceniceros
Los 30-30	Las cinco de la tarde	Las cinco de la tarde
Por un beso	Los 30-30	Los 30-30
El corazón del coronel bufanda	Por un beso	Por un beso
La sentencia de babis	El corazón del coronel Bufanda	El corazón del coronel Bufanda
El muerto	La sentencia de <i>Babis</i>	La sentencia de Babis
Mugre	El muerto	El muerto
Las tarjetas de Martín López	Mugre	Mugre
El centinela del mesón del águila	El centinela del Mesón de <i>El Águila</i>	El centinela del mesón del Águila
El General Rueda	El general Rueda	El general Rueda
Las tripas de General Sobarzo	Las tripas del general Sobarzo	Las tripas del general Sobarzo
El ahorcado	El ahorcado	El ahorcado
Desde una ventana	Desde una ventana	Desde una ventana
Los hombres de Urbina	Los hombres de Urbina	Los hombres de Urbina
La tristeza de "El Peet"	Las tristezas de <i>el Peet</i>	Las tristezas de <i>El Peet</i>
La muerte de Felipe Ángeles	La muerte de Felipe Ángeles	La muerte de Felipe Ángeles
	La muleta de Pablo López	La muleta de Pablo López
	La camisa gris	La camisa gris
	La sonrisa de José	La sonrisa de José
	Tomás Urbina	Tomás Urbina
	El jefe de las armas los mandó fusilar	El jefe de las Armas los mandó fusilar
	Las águilas verdes	Las águilas verdes
	Las tarjetas de Martín López	Las tarjetas de Martín López
En el fuego	En el fuego	En el fuego
El sueño de "El Siete"	El sueño de <i>el Siete</i>	El sueño de <i>El Siete</i>
Las cartucheras de "El Siete"	Los heridos de Pancho Villa	Los heridos de Pancho Villa
Los heridos de Pancho Villa	Los tres meses de Gloricitita	Los tres meses de Gloricitita
Los 3 meses de Gloricitita	Mi hermano y su baraja	Mi hermano y su baraja
Mi hermano "El Siete"	Sus cartucheras	Sus cartucheras
	El cigarro de Samuel	El cigarro de Samuel
	Las balas de José	Las balas de José
	El milagro de Julio	El milagro de Julio
	Las sandías	Las sandías
	Las rayadas	Las rayadas
	La voz del General	La voz del general
	Las lágrimas del general Villa	Las lágrimas del general Villa
	El sombrero	El sombrero
	Los vigías	Los vigías
	Los dos Pablos	Los dos Pablos
	Los oficiales de la Segunda del Rayo	Los oficiales de la Segunda del Rayo
	Abelardo Prieto	Abelardo Prieto
	Las hojas verdes de Martín López	Las hojas verdes de Martín López
	Las mujeres del Norte	Las mujeres del Norte
	Ismael Máynez y Martín López	Ismael Máynez y Martín López

La escritura de *Las Manos de mamá*

"En medio de estos pensamientos nacidos del ambiente que me rodeaba, traté de escapar, refugiándome, cosa natural para mí, en la falda de mi madre. Fuime, pues, directamente, a ese oasis, a mi oasis, y en Morelia, durante un viaje de misión cultural, me puse a escribir. Todos los momentos libres de las obligaciones de mi danza los dedicaba a mi tercer libro, al cual desde luego puse por nombre *Las Manos de Mamá*. La idea me vino porque llegado el mes de septiembre fui a presenciar las fiestas patrias, a cuya conmemoración jamás había asistido, y al hacerlo me di cuenta de la realidad, comprendí el porqué no haber conocido antes estos desahogos que considero meras expresiones físicas, o alegría aparente que produce dolor. Un día quince de este mes, fue cuando mamá emprendió su largo viaje; y me confirmo en que hice mal al concurrir a la conmemoración. Las fiestas patrias son para alegrar a un pueblo ávido de satisfacciones, deseoso de abrazos, gritos, balazos, alcohol y tragedia. Yo no era para el caso; pero mi arrepentimiento me llevó a reflexionar en lo poco que cuidamos la memoria de aquéllos que ya han partido...

"Había pasado un mes; iba yo formando lentamente las páginas de mi libro, como si no quisiera terminarlas. Mis reflexiones negaban la existencia de una realidad cruel y chocaban con la belleza de los recuerdos; yo misma parecía desdoblarme en dos, en dos enemigas que trataban de coordinar la red de mentiras tejida por la endiablada trabazón de un ambiente decrepito...

"En aquella silenciosa ciudad las imágenes llegan solas, se abrazan al espíritu, yo sigo las luces de un espejo que tengo entre los dedos, las sigo lenta, muy lentamente, y acabo hipnotizándome con sus reflejos... Los de allá me habían traído las imágenes de la infancia; me habían traído a Mamá y el paisaje que nos rodeaba. Era paisaje de trigo, un campo grande y rubio, las manos, tostadas por el sol, de los que segaban las espigas y amontonaban los atados formando haces que parecían escobas gigantescas. ... allá el trigo y los ojos de mamá atentos a todo. Pero en este lugar de Michoacán seguíamos mi danza y yo, y toda ella era una rueda ardiente, un pavo real, trigo en los brazos y mi espejo que iba deshaciendo la nieve, implacable al cubrirlo todo"

Tomado de CAMPOBELLO, Nellie; *Mis libros*; Compañía General de Ediciones; México; 1960; p. 29 a 31

Nellie Campobello. Poeta, bailarina y loca

Anexo Capítulo III

Sinopsis de las coreografías creadas por Nellie Campobello para el Ballet de la Ciudad de México

FUENSANTA (1943, 1945, 1947)

Argumento de Martín Luis Guzmán. Música de Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva. Jesús Martínez, Domínguez Portas, Ricardo Castro. Coreografía de Nellie Campobello. Vestuario de la Dirección del Ballet de la Ciudad de México y de Roberto Montenegro. Escenografía de Roberto Montenegro.

En un lugar del Bajío –siglo XIX- un joven poeta sufre inconsolable por la muerte, ocurrida pocos días antes, de Fuensanta, su prometida. Una mañana, al amanecer, entra en la iglesia ñeque ella acostumbraba rezar. Transido de dolor, se dirige después al recodo de una calle y allí, bajo una hornacina, en su ensoñación, evoca despierto los días dichosos.

Surge a su lado la imagen de Fuensanta: alada y llena de gracia como la vió la última vez. El poeta trata de asirla, pero ella se le escapa siempre.

Han llamado a misa. Los jóvenes del pueblo caminan hacia la iglesia. El poeta se acerca de nuevo al templo, dolorido y decepcionado. Lo vencen la fatiga y el dolor. Sueña. Se ve ahora en una salón inundado de luz, en donde Fuensanta da vida y anima otras figuras humanas, todas estáticas. Gozosamente baila con ella. De súbito, aparece La Dama de los Guantes Negros, que se aproxima a la novia, la separa de su amante y la lleva consigo. El poeta permanece inmóvil, desolado, hasta que el sueño se desvanece.

Otra vez despierto, de ve en la calle, abandonado, triste, enfermo, resuelto a morir para reunirse pronto con Fuensanta. Vuelve a buscar inútilmente la imagen corpórea de ella. Relee los poemas que le dedicó y los arroja al suelo. Los jóvenes que regresan de la iglesia lo hallan moribundo, se inquietan, tratan de auxiliario. El poeta las rechaza, se sume en su dolor y muere.

En la iglesia, las apariciones de Fuensanta y de La Dama de los Guantes Negros lo aguardan ya. Del cuerpo inerte se ha desprendido el alma del poeta, que se reúne así con su amada"

LA SIESTA DE UN FAUNO (1943, 1945, 1947)

Argumento tomado del poema del mismo título de Stéphane Mallarmé. Música de Claude Achylle Debussy. Coreografía y escenificación de Vaslav Nijinski, adaptadas por Nellie Campobello. Decorado de Julio Castellanos, inspirado en el original.

La siesta de un fauno fue la máxima creación coreográfica del gran Vaslav Nijinski, quien estrenó esta obra en París, en una temporada del *Ballet Ruso* de Sergio Diaghilev. La obra dió motivo a apasionadas discusiones por considerársela muy avanzada. En la actualidad se le estima como uno de los ballets más plásticos, modelo de identificación entre coreografía y música.

El poema describe una tarde ardiente del estío. Un fauno sueña despierto en una ladera. Sensualmente come uvas cuando no toca la flauta. De pronto, por un sendero próximo, aparecen unas ninfas gozosas que acuden a bañarse en la fuente.

El fauno las espía, encendido en deseo. Desciende de la ladera, las asedia, las asusta y las pone finalmente en fuga. Al verlas huir, se siente decepcionado y sin saber qué hacer.

Pero las ninfas regresan. Una de ellas trata de recuperar los velos que perdió, queda sola cerca del fauno y es de nuevo asediada por él. Rehuyendo sus acechanzas, recoge solamente uno de sus velos y va a reunirse con sus compañeras.

El fauno, definitivamente frustrados sus propósitos, se entrega a la melancolía. Descubre el velo que quedó sobre el prado, lo toma entre sus manos, aspira hondamente su perfume. Sube con él al otro lado de la ladera, llevándolo en brazos como si fuera la ninfa, se tiende a su lado y sigue soñando despierto..."

EL ESPECTRO DE LA ROSA (1943, 1945, 1947)

Argumento, según un poema de Teófilo Gautier. Música de Weber. Coreografía de Nellie Campobello, basada en el original de Miguel Fokin. Escenografía de Carlos Orozco Romero, según la original de Bakst.

Soy el espectro de la rosa que ayer llevabas en el baile", dice el bellissimo poema de Teófilo Gautier, en el cual se inspira el asunto de este ballet, creado por Fokin.

De acuerdo con esos versos, ya antológicos, de la moderna poesía francesa, una muchacha que vuelve del primer baile al que asistió en su vida, se entrega a sus ensueños de adolescente, impresionada por la brillantez de la fiesta en que acaba de divertirse. El espíritu de la rosa que llevaba prendida como adorno en la fiesta, acude a visitarla, mientras ella da rienda suelta a la imaginación. Danzan alegremente la muchacha y el espectro de la flor, hasta que éste abandona el baile bruscamente y la muchacha despierta, entristecida y desilusionada. De la fiesta le quedará, sin embargo, el dulce recuerdo que inspiró los versos a Gautier."

PRESENCIA (1945, 1947)

Argumento de Martín Luis Guzmán. Música de Vivaldi y Juan Sebastián Bach. Coreografía de Nellie Campobello. Escenografía y vestuario de José Clemente Orozco.

LA ANUNCIACIÓN. María, a quien acompañan tres palomas, es sorprendida por Gabriel, quien le dice: "Ave María". María responde mientras el arcángel, volando, desaparece.

LOS PASTORES. El arcángel los levanta con el anuncio de que ha nacido Jesús. Guiados por él, se disponen para marchar hacia Belén

LA ADORACIÓN. María y su familia junto al pesebre. Llegan los pastores, que se arrodillan. Llegan los Reyes Magos, que entregan su ofrenda. Tras la adoración de todos, se oscurece el cielo de modo que, al irrumpir los degolladores, no ven éstos a nadie y se van. Aparece un pastor tañendo su flauta; un hombre parecido a Juan, le pide el instrumento y toca a su vez. Un haz luminoso lo envuelve de pronto. El haz va curando -¡milagro!- a todos los enfermos y tullidos que llegan... Escenas rápidas, indefinidas, vagas, evocan la presencia de algo nuevo en el mundo.

LA CALLE DE LA AMARGURA. El haz luminoso se detiene tres veces. Borrosa, la figura de una mujer se dirige hasta él. Otros dos haces lo parten en cruz. Baile y canto de los ángeles."

CLASE DE BALLET (1945)

Argumento y coreografía de Nellie Campobello. *Música de Johan Strauss. Escenografía y vestuario de Antonio Ruiz.*

UNA clase de ballet es interrumpida por la llegada de alumnos y alumnas que quieren que los vea bailar el empresario. La joven profesora les hace ensayar *El espectro de la rosa*. Una señora se empeña en que todos admiren las habilidades de sus dos hijos, que sólo provocan la risa de los circunstantes, mientras la mamá amenaza a todos con un periódico. Llega el empresario –un comerciante- acompañado de un profesor de baile. El profesor lo hace muy mal, ante la mirada de un alumno de la escuela, que baila admirablemente. Una alumna baila como si estuviera en un cabaret y entusiasma al empresario. La situación se complica con la llegada de un político, a quien acompañan varios intelectuales. La profesora baila; el empresario la contrata para una revista; ella rehusa. Tres alumnas, celosas de la maestra, bailan descocadamente para agradar al comerciante. Una criada, enlutada y extraña, deja una taza de té sobre el piano y esparce perfume por la estancia. La profesora y el alumno siguen en su ensayo de *El espectro de la rosa*."

CLASE DE BALLET (1947)

Idea y coreografía de Nellie Campobello. *Escenografía y trajes de Antonio Ruiz. Música de Kreisler, Burgmeiñ, Lacome, Guillet, Rimner y Rachmaninoff.*

LA acción se desenvuelve en una escuela de ballet –escuela de tipo oficial-, hacia 1940. La maestra, muy joven y bien preparada dentro de la tradición clásica, tiene alumnas y alumnos de todas edades y procedencias.

Las escenas que se suceden son las comunes y corrientes en una escuela de ese tipo. Hay de todo: desde lo romántico y sublime, hasta lo meramente mecánico y grotesco; pero, en realidad, a la escuela la anima más el espíritu de la danza. La maestra, pese a su juventud, no admite las imposiciones oficiales ni los manierismos o modas pasajeras en el baile. Preocupación suya, que lo que han dado en imponer con el nombre de danza moderna, gracias a una propaganda desorbitada y otros recursos inferiores, es una simulación. La verdadera danza moderna ha de buscarse en las esencias espirituales, poniendo el acento en la interpretación estética de los caracteres y haciendo de eso, mediante la técnica, construcciones sinfónicas de ballet.

Los conflictos que surgen en esta escuela imaginaria, se deben, principalmente, a la vanidad y la incapacidad, en lucha infructuosa contra las exigencias más simples de la técnica del baile.

VESPERTINA (1945, 1947)

Estampa de Watteau. **Coreografía de Nellie Campobello.** *Música de Mozart. Escenografía y vestuario de Antonio Ruiz.*

LA deliciosa música de las pequeñas obras orquestrales de Mozart no necesita argumento alguno para ser interpretada como ballet; el argumento lo forman la música misma y las variaciones que sobre ella interpretan las bailarinas. Con este criterio se ha montado *Vespertina*, interpretación coreográfica de la delicada *Eine Kleine Nachtmusik*, del gran satsburgués.

OBERTURA REPUBLICANA (1945, 1947)

Interpretación poemática, en un acto y cuatro tiempos, de la Revolución Mexicana, según Martín Luis Guzmán. Música de Carlos Chávez. Coreografía de Nellie Campobello. Escenografía y vestuario de José Clemente Orozco.

Primer tiempo. El impulso popular surge de abajo, del polvo. ("De la nada ha salido"). Se va formando, todo inquietud; se abrasa en su propia llama que, una y diversa, se extiende en otras llamas. Las fuerzas inertes se vuelven vida generosa y arrolladora, mecánica y sensitiva, ciega y clarividente. Es, a un tiempo mismo, la guerra y la paz.

Segundo tiempo. La vida plácida y olvidada, placentera y egoísta, siente de pronto la quemadura del impulso arrollador, y acaba por obedecer al tumulto popular, que todo lo mueve y lo renueva.

Tercer tiempo. Resurge lo individual. Fuerzas de signo contrario —lo que concibe y lo que fecunda, lo femenino y lo varonil— son un solo deseo: la plena realización de su causa. Finalmente, el triunfo lo exalta todo. Lo que vino de abajo, la nada hecha realidad, ahora erguida sobre su creación, desafía la sorpresa de encontrarse ante un nuevo empeño: alimentar su llama, no anonadarse ni dejar su triunfo atrás."

IXTEPEC (1945, 1947)

Argumento y coreografía de Nellie Campobello. Música istmeña, arreglada e instrumentada por Eduardo Hernández Moncada. Escenografía y vestuario de Carlos Mérida.

UNA doncella, que sufre por amor, llora junto al mar. Se ha refugiado en el recuerdo de la última vez que vió a su amado, cuando se despidió de él agitando un pañuelo en el aire.

Muchas jóvenes se reúnen en el lugar, para rogar al dios del Amor. Llega primero la flor dorada de las jóvenes: va en pos de altas ilusiones y lo llena todo con la expansión de su alegría. Luego, en busca de consuelo y amor, aparece la dulce doncella melancólica; todas festejan su llegada y le ofrecen sus mejores ritmos y danzas.

De pronto invade el ambiente una sensación de intranquilidad. Una música remota les llega a los oídos: la música que acompañó siempre a la doncella que sufre de amor. Viene a decir adiós y a entregar a la elegida el pañuelo dorado, sobre cuyas finas hebras vertió ella lágrimas de esperanza. Ahora, desvanecidas aquellas esperanzas, el mundo le ofrece tan solo, para el resto de sus días, horizontes cerrados a la ilusión."

FERIA (1947)

Argumento de Martín Luis Guzmán. Música popular adaptada por Blas Galindo. Escenificación y coreografía, basada en bailes folklóricos, por Nellie Campobello. Decorado y trajes de Antonio Ruiz.

Es la semana de la feria. Del entorno acuden, como todos los años, los moradores de los lugares que se disputan el trofeo ofrecido a la mejor danza. Es tal la fama de aquel concurso, que allí llegan grupos de danzantes de regiones remotas.

Importante, gozoso, el Presidente Municipal atiende a los últimos detalles. A poco llega el Gobernador, acompañado de su hija, del inspector de Policía y de otra gente. El Bastonero, demasiado poseído de su papel, acaba rindiéndose a la autoridad del Presidente Municipal y entonces ordena el desfile de las danzas conforme a las órdenes que ha recibido.

De pronto irrumpe El Charro, terror de la comarca. Es valiente, pendenciero, agresivo; sensual. Dondequiera que hay una mujer bonita, allá está él, pues las mujeres lo atraen —lo mismo que los caballos—. ¿Su llegada acabará con la fiesta? La inquietud de las autoridades y la alarma de todos cesan cuando El Charro se apresura a demostrar que viene en actitud pacífica, y deseoso tan sólo de ser uno más entre los concurrentes. ¡Ah! Pero será él, como siempre, el centro de las miradas y de lo que allí ocurra —él y la mujer que él escoja,

La información fue tomada de los programas de mano de cada una de las temporadas de presentación del Ballet de la Ciudad de México, entre paréntesis se especifica el año de presentación de cada obra.