

El prototipo trágico en dos escritoras mexicanas

SILVIA QUEZADA CAMBEROS
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
silvia.camberos@csh.udg.mx

Abstract

Las escritoras mexicanas nacidas en los primeros años del siglo XX fueron pesimistas en su escritura, porque su existencia estuvo caracterizada por acontecimientos envueltos de fatalidad y violencia. Como muestra de esta conjetura en este trabajo se abordan dos nombres: Nellie Campobello, narradora postrevolucionaria que permite ver la crudeza y desilusión por el acontecer diario y por la ausencia de varones en el núcleo familiar a causa de la lucha armada y Antonieta Rivas Mercado, cuya correspondencia muestra el aislamiento de la mujer cultivada, quien sufre por la falta de amor correspondido y la nula participación fuera del hogar.

Palabras clave: Nellie Campobello, Antonieta Rivas Mercado, epistolarios, biografías, narrativa mexicana.

Introducción

Las escritoras mexicanas del siglo XX reunieron en su decir una marcada huella autobiográfica. El uso de la primera persona, la nostalgia por la niñez y los cuadros de familia son característicos de la escritura femenina, al grado que se identifican estos rasgos en la mayoría de las obras de las autoras. Con estas particularidades es posible esbozar un modelo trágico cuando se suman a sus representaciones escriturales temas fatídicos recurrentes en sus devenires como la conciencia de la finitud del ser que vive en constante pugna entre el deber y el querer ser, el olvido y el recuerdo, el enclaustramiento y la libertad, y los distintivos propios del talante artístico: la hipersensibilidad ante el acaecer de la presencia

humana, el sentimiento de aislamiento a pesar de la muchedumbre donde se mueven, la pasión por la belleza escrita y padecida por ser mujeres y, por ende, esas reflexiones ontológicas ante un contexto propio de lo masculino.

De entre los artistas en general, los escritores son ejemplos cabales para asociarse al prototipo trágico, entendido el término como aquél que designa: “Al ser que reúne en sí en el más alto grado las características de cierto tipo de cosas y puede representarlas” (Moliner, 1997: p. 870) dentro de contextos específicos. Además, el prototipo ofrece una plataforma analítica desde donde podemos comprender los extremos susceptibles de cotejo.

Materiales y Métodos

En este artículo se aborda a dos autoras de prestigio literario reconocido, nacidas en el 1900: Nellie Campobello y Antonieta Rivas Mercado. La elección no surgió del azar, sino que corresponde a las primeras dos literatas de una larga serie cronológica de escritoras susceptibles de catalogarse, por el tinte de sus obras, en el prototipo sugerido; piénsese incluso en Rebeca Uribe, Asunción Izquierdo o en Elena Garro.

Para llevar a cabo este análisis biográfico e iconológico se revisaron fragmentos significativos de la obra *Cartucho*, *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello; así como la *Correspondencia* de Antonieta Rivas Mercado, para delimitar los autorretratos escritos en primera persona. Un seguimiento a los modos del discurso dio cuenta de la poética femenina, anclada en roles insumisos, la cual no logró romper con los paradigmas masculinos de la vida sociocultural del siglo XX.

El método biográfico establece que en cualquier hacer humano siempre se vincula la historia del creador. A la literatura se puede acceder por medio de conocer la vida de los autores, quienes plasmaron algo de sí mismos en cada uno de sus textos. Al respecto Joan J. Pujadas (2000) explicó que parte de este método radica en la revalorización del actor social (individual y colectivo) como sujeto creador, quien no es reducible a la condición de dato o variable (o a la condición de representante arquetípico de un grupo), sino que es caracterizado como configuración protagonista de sus creaciones porque son sólidas aproximaciones a las realidades sociales; esta afirmación es más exacta en plural y no tanto en singular.

El método iconológico fue desarrollado por Aby Warburg en la década de los años veinte en el país de Estados Unidos. Se basó en una

acumulación de textos e imágenes por medio de los cuales se pudo realizar una lectura interpretativa de las producciones visuales y textuales. Además adicionó, este método resulta muy útil para desplegar una lectura iconográfica de textos e imágenes, porque por medio de su análisis se puede efectuar una historia de la cultura partiendo de fuentes escritas y/o visuales del objeto por analizar. Estos acercamientos analíticos tuvieron como eje los contextos y las representaciones femeninas de las literatas insertas en segmentos de sus correspondientes obras.

Resultados

Los métodos biográfico e iconológico, aplicados a textos e imágenes ya sean pinturas, esculturas, fotografías, grabados o cualquier otro signo visual, fueron: probados en este trabajo como herramientas útiles para el análisis literario, ya que se desarrollaron a partir de la descripción de imágenes y símbolos insertos en las obras, escritas durante la primera mitad del siglo XX, por Nellie Campobello y Antonieta Rivas Mercado respectivamente.

Nellie Campobello (1900-1986)

Vio la luz por primera vez en Valle de Ocampo, Durango. Fue la tercera de seis hijos, sus padres fueron Felipe de Jesús Moya y Rafaela Luna. Fue una ferviente admiradora de Pancho Villa, por tal motivo se autonombró *La Centauro del Norte*. Comenzó a publicar en 1929, cuando dio a conocer un libro de poemas titulado *Yo, versos por Francisca* –su verdadero nombre era

Es imposible desligar del análisis de la escritura de estas dos mexicanas sus propias biografías: Nellie Campobello fue una artista dedicada a la danza y a la escritura, pero a pesar de ello su vida estuvo cargada de desgracias y soledades. Antonieta Rivas fue precursora del feminismo mexicano y disfrutó de una posición económica e intelectual distinguidas, pero padeció en varias ocasiones su ser mujer, ya que fue alguien capaz de dar amor pero nunca fue realmente correspondida, hechos que la llevaron al suicidio tras el desengaño de su ideología política y amorosa.

María Francisca Moya Luna–, pero fue hasta la aparición de *Cartucho* (1931), colección de relatos, que obtuvo la atención del público de la Ciudad de México y de otras ciudades del país.

El primer evento significativo que marcaría su vida fue tomar el apellido Campbell de un empresario estadounidense, quien tuvo un romance con su madre y de este encuentro nació en 1911

su inseparable hermana Gloria. Ellas juntas recorrieron casi todo el país en compañías de danza y teatro, quienes además decidieron castellanizar su apellido dejándolo en Campobello; este suceso comienza a vislumbrar un poco la jerarquía que tuvieron los hombres en la vida sociocultural de Nellie Campobello.

En su obra percibe a la Revolución Mexicana como tema central, las narraciones ofrecen la visión, en primera persona, de una protagonista niña, quien funge como testigo en torno a la crudeza de episodios violentos por la rebelión armada. La característica primordial de la narradora de *Cartucho* es utilizar un lenguaje de una llaneza cotidiana que establece con el lector un pacto: el de provocarlo testigo.

El tono trágico de sus narraciones comienza desde una de las dedicatorias: “A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (Campobello, 2007: p. 93); ese contexto de luchas por prácticamente todo el territorio nacional claustró a miles de mujeres al igual que Campobello, quienes desde el anonimato se volvieron, sin tener opción, jefas de familias e hicieron actividades de hombres tornando esos ambientes en sitios de desesperanza y desolación por un presente incierto.

Las historias que se cuentan son aquéllas de los hombres armados del norte del país, como la del llamado “Cartucho”, quien no sabe reír, llora cuando canta a un amor perdido y busca la muerte ante cualquier provocación. La crudeza de las escenas fue objeto de duras críticas debido a la aspereza e iluminación con las que Campobello describió los episodios sangrientos, ausentes de artilugios literarios pero sazonados con tonos trágicos por las delineaciones de los roles de género, los cuales le provocaron: “la obligación cultural del ‘ser’ mujer [que ha sido construida desde] el discurso masculinista” (Butler, 2001: p. 42), o “falocéntrico” como lo expre-

saría Simone de Beauvoir; factores involucrados en la construcción social de los roles de género ya a partir desde ese México pre y post-revolucionario, significando esto una clara relación de dominio sobre las mujeres en aquellos tiempos.

Las manos de mamá (1937) no abandonó el rol hasta cierto punto independiente de la mujer en tiempos revolucionarios –porque los hombres estaban en la lucha–, aunque suavizó el estilo impresionista. Presentó a una madre perseguida, atenta a las necesidades de sus hijos, amorosa al límite. Es necesario acotar que tanto *Cartucho* como *Las manos de mamá* son piezas narrativas construidas a modo de evocación autobiográfica: “La literatura de Nellie Campobello está hecha con la sustancia de su propia vida” (Carballo, 1989: p. 408) en tiempos en los cuales se vivía la violencia como algo de la vida cotidiana.

La infancia “feliz” de la escritora transcurrió en un telón de miseria, cuyo tono dramático puede recogerse en cuadros plásticos hechos de recuerdos, verdades y ficciones mezcladas con palabras. El mundo de Rafaela, la madre de Nellie, culminó con su muerte temprana a los 38 años de edad, en Chihuahua. Con su deceso la escritora aprendió que lo trágico, entendido como aquello que se desarrolla con la condición de crueldad y miseria humanas, puede ser también mudo e inmóvil.

Las evocaciones de la infancia y adolescencia no son cabalmente narradas en *Cartucho* y *Las manos de mamá*, no sólo porque se trató de hacer literatura, sino porque Nellie Campobello quiso aparecer como personaje testigo que afirmó tener cuatro años de edad cuando sucedió la lucha revolucionaria; declaración a todas luces falsa por dos razones, ella nació en 1900, y por lo tanto en 1904 no había estallado la Revolución en México; sin embargo asentó en una entrevista: “A los cuatro años se me notaba, impresa en el rostro, la tragedia de la Revolución” (Carballo, 1989: p. 410).

La voz narrativa refiere a una *mente niña* cuando se muestra compasiva y da comida al soldado, se queda sin voz ante la atrocidad o discurre consigo misma acerca de las actitudes heroicas de la madre idealizada, quien se afanó por hacer felices a sus hijos, actuando como si todo aquel mundo atroz fuese natural. La irrealidad que buscó la madre para sus hijos permeó en la personalidad de Campobello, quien continuó gran parte de su vida anímicamente en la niñez y la juventud, según le confesó a Emmanuel Carballo en la entrevista fechada en 1960. En todo caso, el tono de la narración se encuentra logrado en grado sumo, porque alcanza ser verosímil pero no del todo realista.

El fragmento mayormente significativo para los fines de este acercamiento lleva por título “Amor de Ella”, en éste la madre transforma la miseria a través de canciones y danzas, por medio de su belleza, juventud y movimientos que inspiran estados de trance biológicos: “¿Nosotros? ¿El hambre? ¿Tortillas de harina, carne asada? Podíamos cerrar los ojos hasta la mañana siguiente” (Campobello, 2007: p. 173). La función del arte en la vida cotidiana, llena de penurias, es fundamental para la voz autobiográfica de esta escritora.

La imagen de esta sustitución del pan por la estampa de la belleza se transcribe completa, con la finalidad de tener su cabal apreciación:

Mamá, dance para mí, cante, deme su voz. Los panes de los escaparates no existen. Es mentira que los necesitemos. Quiero adorar las puntas de sus dedos. Quiero verla bordar ante mí su danza eterna. Mamá, vuelva

su cabeza. Sonría como entonces, girando en el viento como amapola roja que se va deshojando (Campobello, 2007: p. 174).

La madre se convierte en maná caído del cielo. En el eje del tiovivo de la vida deplorable de una parvada de chiquillos sin padre, una mujer limitada y débil, aunque actúe con fuerza ante la desolación. A su muerte, Nellie y Gloria, la hermana menor, viajan a la Ciudad de México a emprender una nueva vida, asumiendo ese mismo carácter férreo, en búsqueda constante de actividades en una disciplina y en otra, según se presentara la oportunidad.

Las aportaciones de Nellie Campobello a la literatura y la danza en México en los años subsiguientes la convirtieron en un icono nacional, dotado de perseverancia y trabajo arduo. En 1985, un grupo de admiradores quiso rendir homenaje a sus aportaciones artísticas, acción que dejó ver que la anciana no se encontraba por ningún lado: había sido secuestrada en su propia casa. Las indagatorias judiciales dejaron suponer que una ex alumna y el marido de ésta se encargaban de todos los asuntos legales de la bailarina y escritora.

El inmueble, una finca de dos plantas, marcado con el número 128 de la calle Ezequiel Montes, en la colonia Tabacalera, da cobijo actualmente a unas cien personas, quienes transformaron no sólo la fachada, sino los interiores, en un espacio transmutado para el olvido. El destino final de la casa habitada por Nellie Campobello y de la tumba donde se depositaron sus restos, ignorados por muchos años, trae a la memoria el caso de una de las promotoras culturales más intensas de aquellos años.¹

¹ Los detalles de esta privación se encuentran con amplitud en el libro Nellie Campobello. Crónica de un secuestro de César Delgado Martínez (2007), quien además agregó que en febrero de 1998 se planeó un homenaje en el Palacio de Bellas Artes, pero ella no acudió; se rumoró entre la prensa y algunos allegados a la escritora

Antonieta Rivas Mercado (1900-1931)

En estas páginas, la autora fue tratada desde su Correspondencia –un conjunto de cartas, notas, recados y mensajes–, pieza clave que su dueña nunca imaginó servirían para entenderla en su vida personal y artística. Antonieta Rivas Mercado nació en la Ciudad de México, era la segunda hija del matrimonio entre Antonio Rivas Mercado y Matilde Castellanos Haff; su nombre completo fue María Antonieta Valeria Rivas Castellanos. Recibió desde la cuna una educación esmerada, convirtiéndose en una voraz lectora, amante de la música, teatro, danza, literatura y de las artes en general. Además fue poliglota, porque estudió inglés, francés, alemán, italiano y griego.

Vivió los años de la Revolución en casa, asistida por institutrices porque su madre se fue a Europa a seguir a un amante. La lucha armada y la huida de su madre la marcarían de por vida, porque el dibujo de su madre de difuminaría en la imagen de los hombres machistas, quienes ordenaban y ellas debía obedecer. En 1918 se casó con un ingeniero estadounidense, quien se encontraba en el país apoyando la causa de Francisco Madero; el matrimonio duró poco, debido a que este caballero le pidió que llevara una vida tranquila en un rancho cercano a Torreón, Coahuila, sin la presencia molesta de los libros ni las salidas al teatro u otras diversiones.

La escritora se cansó pronto de esta existencia lisa, sin provocaciones artificiosas, y huyó del lazo matrimonial; procreó un hijo y deseó para

ambos una vida alrededor del piano, el teatro, los buenos libros, viajes y experiencias. En 1923, madre e hijo, partieron a Europa en compañía del padre de Antonieta. Tres años después, al regresar a México, la joven había disfrutado de la vida artística del viejo continente, sus conocimientos en torno a los movimientos actuales de su época la instaron a poner en práctica todo cuanto había visto, ante la urgencia espiritual que captó en el México postrevolucionario. Imbuída por este afán:

Se acercó al grupo de jóvenes intelectuales mexicanos y puso a disposición de ellos una de las viviendas de la vieja casona que poseía en la calle de Mesones número 42. Según cuenta Clementina Otero, fueron los propios integrantes de “Ulises” quienes la adaptaron y decoraron valiéndose del yute como único material. La vivienda, al igual que el grupo, tomó por nombre Teatro de Ulises (Mendoza López, 1985, p. 29).

Ulises también se llamaría la revista apoyada económica e intelectualmente por Antonieta Rivas Mercado, cuando los fondos económicos de ésta saltaron a la vista, así como algunas ediciones de libros cuyos autores serían identificados como Los Contemporáneos –sobre todo Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo. Pero también ayudó a Andrés Henestrosa, Celestino Gorostiza, Roberto Montenegro, Julio

que había muerto en el año 1986, y desde un año antes había permanecido como rehén en su propia casa, en la cual murió; para algunos otros ella duró 12 años secuestrada. Hasta el 2008 la casa de Nellie en la Ciudad de México se encontraba ocupada por familias mazahuas, quienes defendieron su derecho a permanecer en el inmueble, mostrando a las autoridades recibos de pagos prediales. Afirmaron que al tomar posesión: “La casa se había convertido en tiradero, depósito de cascajo, pues años antes había sido saqueada, las pertenencias de la escritora fueron hurtadas” (Quintero, 2010, p. 12).

Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano—. Antonieta trazó con ellos la renovación teatral mexicana, logrando que el selecto grupo trascendiera gracias a la apuesta por la originalidad y la actualización de las corrientes literarias, plásticas, musicales y artísticas.

La importancia de la promoción cultural de Rivas Mercado se extendió a la exhibición de otras artes, como la escultura. Es sabido que durante las representaciones teatrales, el libreto, la actuación y la exhibición de un buen decorado o escenografía fueron igualmente importantes, por lo que talentosos pintores se ocuparon de telones y bastidores.

Esta característica de las puestas en escena cobró un valor especial debido a los decorados que artistas plásticos llevaron a cabo: Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano. Fue de uno de estos artistas de la plástica que Antonieta se enamoró, con un sentimiento imposible, dado que Manuel Rodríguez Lozano tenía otras preferencias sexuales, ella lo supo, y sin embargo le dedicó encendidas cartas de amor, misivas que la sostuvieron en un mundo donde se sintió sola e incomprendida, espléndida en su fortuna, aunque presa de la amargura.

El trato desigual que existió en ese intercambio amistoso no la desanimó, antes bien ella deseó estar a la altura del hombre que había idealizado, y aunque fue traductora y periodista tanto en México, Estados Unidos como en Francia, acató lo que el pintor, junto con Julio Castellanos, le sugiriera. Entre estas peticiones estuvo la de apoyar la campaña a la presidencia del escritor y político José Vasconcelos, con quien terminó como pareja sentimental en 1929; episodios todos que la llevaron a acompañar al candidato a sus viajes difíciles donde el peligro siempre acechó.

Fue por esos días, agosto de 1929, que escribió advirtiendo la escasísima participación femenina en la política: “Aquí las mujeres no aparecen, sólo los hombres maduros y de peso, de dinero y

representación” (Rivas Mercado, 2005, p. 210). Ante los sucesos violentos que la campaña de Vasconcelos suscitó, en especial el asesinato del sobrino del escritor Ángel de Campo –Germán, estudiante de la Preparatoria Nacional–, Antonieta decidió refugiarse en Nueva York.

En una carta dirigida a sus hermanos les expresó sus temores por ser perseguida, hecho que no convino sumar al pleito que enfrentó por la custodia de su hijo, el cual la desgastó en demasía. Permaneció en la ciudad de Nueva York seis meses; durante este período continuó su labor en la promoción artística, reuniéndose con frecuencia con sus íntimos amigos: José Clemente Orozco, Alma Reed y Federico García Lorca.

Con el paso de los meses y los múltiples sucesos negativos en su vida sentimental, familiar y artística su estado de salud comenzó a deteriorarse, pues se encontró nerviosa, insomne, con fuertes dolores de cabeza por largos periodos. El epistolario que consumó gran parte de su obra narrativa permite seguir de cerca la vida de una mujer sensitiva en esas horas que sintió perdidas, lejos de las personas que amaba, aunque gozó aún de una mermada fortuna, había perdido su buena reputación del estereotipo de mujer familiar y de clase, comprendiendo el estereotipo de aquella que “tradicionalmente, desde el siglo XIX, se presentó en todos los estratos sociales con su papel subordinado al hombre” (Robles González, 2009: s.p.).

A partir de su inserción en la vida cultural neoyorkina, las cartas cubrieron los meses más intensos de la vida de Antonieta, quien trabajó en la distancia para hacer crecer la figura de sus amigos artistas radicados en México. El horario de trabajo que se impuso fue severo, mañanas de lectura, tardes de traducción, planes de difusión y exposiciones diseñadas a la distancia: “Tengo el corazón en el filo de una crisis [...] estoy sola, ante mí misma, para hacerme o hundirme. Sé de una cosa sola: refugio, medio, fin: el trabajo

(Rivas Mercado, 2005: p. 239). La soledad la enfermó, recluyéndola en el hospital St. Lukas donde debió restablecerse del agotamiento nervioso, físico y mental.

En abril de 1930 regresó a México, dado que se ratificó la sentencia desfavorable en torno a la custodia de su hijo, entonces decidió salir del país en forma clandestina, llevándose a su vástago a Tampico, luego a Nueva Orleans y finalmente a París. Ya en Francia sus recursos comenzaron a agotarse, tanto que la hicieron pensar en un vía crucis: “En mi apartamento actual, incultración voluntaria que favorecen las circunstancias, *debo* [imperativo] concentrarme y crear; convertirme en la primera escritora dramática de Hispanoamérica. Es mi revancha y será mi justificación y mi razón de ser” (Rivas Mercado, 2005: p. 349); planes que truncaría un año después.

La mujer de letras, quien escribió notas por encargo atendiendo a peticiones expresas –argumentar la condición de la mujer mexicana en dos mil palabras por ejemplo– tuvo sueños como hacerse cargo de un departamento cultural desde el cual pudiera, por medio de diversiones, liberar y fortalecer a su pueblo sojuzgado por la falta de educación y, por consecuencia, de oportunidades.

La terapia del trabajo la impelió a escribir por las mañanas, conocer museos y bibliotecas por las tardes, acercarse a lo desconocido como al teatro oriental y al medieval; ante todo, quiso trabajar como una jornalera, supo que iba a la conquista de sí misma, aunque la realidad se lo impidió. Aspiró a ser la primera dramaturga de Hispanoamérica, pero no pudo evitar la debacle depresiva que la embargó cuando supo que todas sus metas se vaciaban: conservó a su hijo de

manera ilegal, Vasconcelos se encontró derrotado porque sólo obtuvo el cinco por ciento de los votos, ella se quedó sin dinero y, por tanto, perdió con todo esto el gusto por la vida.

Decidió entonces terminar, la mañana del 11 de febrero de 1931, con la que consideraba una vida errada. Antes escribió una carta dirigida al cónsul mexicano en París: “Arturo: Antes de mediodía me habré pegado un balazo. Esta carta te llegará cuando, como Empédocles, me habré desligado de una envoltura mortal que ya no encierra un alma” (Rivas Mercado, 2005: p. 335). La muerte de Antonieta Rivas Mercado en la catedral de Nuestra Señora de Notre Dame, en el corazón de París, causó sorpresa en sus allegados. El cuerpo de la escritora estuvo varios días en la morgue, mientras se decidía qué hacer con él, finalmente la sepultaron en el cementerio municipal de Thiais, en una concesión que caducó cinco años después. En 1936, sus restos terminaron en una fosa común.

El hecho despierta interés en las letras mexicanas, e hispanoamericanas, porque Antonieta Rivas Mercado fue un gran apoyo económico no sólo para José Vasconcelos, sino también para el pintor Manuel Rodríguez Lozano, el escritor Andrés Henestrosa y varios de los miembros del grupo Contemporáneos, quienes terminaron olvidándola. Cobra sentido para el lector lo que ella escribiera dos meses antes del suicidio: “Es desgracia mi necesidad de ternura, de amor afectuoso, yo que tengo por elemento propio a la pasión” (Rivas Mercado, 2005: p. 369); la cual la escritora no supo canalizar, ya que la volvió implosiva porque su gran energía por amar y entregarse sin recelo terminó obligándola a dejar, de la misma manera que vivió, trágicamente esta vida.

Discusión

Para llevar a cabo este trabajo analítico se retomaron la vida y obra de dos poetisas mexicanas nacidas a principios del siglo XX, cuyas producciones literarias se desarrollaron bajo un ambiente de marcados roles de género, sociales y culturales. El retrato de sus biografías se extrajo de las propias palabras (descripción pura) de las literatas, con lo cual se vislumbraron sus particularidades artísticas con base en una generalizable atmósfera donde se identificaron, clasificaron y semantizaron sus espacios y tiempos concretos.

Nellie Campobello comparó los lugares de seguridad —la casa, los brazos protectores y la delicadeza femenil— con el símbolo de lo eterno y, a la vez, de lo perecedero, puesto que al poder deshojar a la madre con un solo giro de la mirada infantil se vuelve el símbolo contrapuesto, el pan que los niños no se llevan a la boca y que olvidan ante la contemplación del claustro; el círculo que la madre trazó es mágico, hipnótico.

Es sabido que conmociona al espectador la rudeza y la debilidad de las mujeres unidas al hambre, porque en el contraste se acentúa la estética y se marca la carencia. Las acciones pedidas a la madre, danzar, cantar, sonreír se han llevado a cabo en el pasado y son comparadas con otra, de suyo femenina: bordar. El contexto es íntimo, doméstico. La madre rural ha de alimentar a sus hijos en el cuerpo y en el alma, si es capaz con anteponer su propia vida, puesto que son escasos los divertimentos externos, más aún en aquellos tiempos revolucionarios.

El retrato de Antonieta Rivas Mercado nos presenta a una mujer ensimismada en el trabajo para olvidarse de la soledad que la corroe. El término apartamento nos sugiere estrechez de espacio pero también de miras, tan propicio para la concentración intelectual requerida, pero también para la modernidad de vida, de la elección del ser. El símbolo, o el atributo, para decirlo con la

palabra adecuada al método, es la palabra que se plasma en el papel, planeada, imaginada, escrita. La pluma que sueña habrá de redimir a la mujer asediada por el involuntario aislamiento.

El asidero en este romance, lo mismo que en la prosa de *Las manos de mamá* de Nellie Campobello y las cartas de Antonieta Rivas Mercado, es el disfrute de la perfección del mundo que ellas buscaron a pesar de lo adverso de sus vidas; en Campobello está representado por la danza de la madre, en Rivas Mercado por el acto de la escritura misma.

El contexto cultural de estas voces femeninas fue el del siglo XX, centuria en la cual las mujeres no podían ser independientes ni ejercer su libre albedrío. Sin embargo, estas mujeres sí pudieron decidir sus profesiones de vida, hacerse llamar escritoras, porque publicaron en algunos casos y hasta percibieron emolumentos por ello. Moralmente, las dos figuras tienen como constante la virtud de la belleza estética en su hacer y en su quehacer literario, y en su apariencia imprimieron esa dosis de fragilidad e indefensión, formulando una constante en ellas: la del destino acerbo por la lucha armada y sus vidas familiares extremadamente violentas.

La clasificación a la que hemos llegado se origina en el prototipo del artista como un ser infausto, visión que podríamos considerar como típica hasta muy entrado el siglo XX, cuando el amante de las musas era considerado un bohemio irredento o un ser tocado por el infortunio; la evolución de la imagen se ha ido transformando en un proceso lento, con mayores dificultades para las mujeres, quienes a pesar de haber avanzado mucho en su libertad vocacional no dejan de ser escudriñadas. Para algunos escritores el oficio del artista será arder, como llama Efraín Bartolomé a uno de sus libros, en clara reminiscencia de Prometeo.

Conclusiones

Nellie Campobello nació con el siglo XX. Su obra contempló la Revolución Mexicana como tema central y telón de fondo, ya que se afincó en los relatos armados del norte del país. El primero de sus libros dio a conocer la visión de una mujer en torno a la crudeza de los episodios violentos que rebasaban lo extraordinario para contemplarse como ordinarios, no importando mucho si con el recuerdo de una adolescente o con el discurso infantilizado de una adulta.

La ausencia de un lenguaje sofisticado coadyuva una lectura popular, aunque la economía de su lenguaje sea contundente y esté llena de imágenes, lejana al estilo intelectual de Alfonso Reyes, José Vasconcelos o Martín Luis Guzmán. El repudio de la crítica se orienta hacia las escenas demasiado grotescas que se narran, en las cuales se describen a los cuerpos victimados con la excesiva rudeza.

La toma de conciencia de la escritora, ante la brutalidad de la muerte que la rodeó en su niñez y adolescencia, es de tal modo reciente en su narrativa que se contrapone al deseo de reconstrucción. La Revolución Mexicana sigue mostrando una visión trágica del devenir social, afirmando así el prototipo de una escritora mexicana marcada por el hecho revolucionario.

La figura de Nellie Campobello es preferentemente deseada para ubicarla como un prototipo nacional en el área dancística: “Su belicosa alegría reflejada en una danza llena de vigor gustó en los círculos revolucionarios de los Treinta, cuando se buscaban artistas identificados con el espíritu de la Revolución” (Bidault de la Calle, 2003: p. 107). Como escritora no logró la misma estatura, tanto por la calidad de su pluma como por la irreverencia de sus representaciones femeninas en una sociedad patriarcal, la cual no aceptó la excesiva libertad y el protagonismo de las mujeres en sus libros. La afirmación de Jorge

Aguilar Mora en cuanto a que los personajes de Nellie Campobello: “se distinguen por la asunción de su destino trágico” (25), es consecuencia de la vida que les correspondió, el gravamen que supieron adoptar en su tiempo.

Un testimonio similar es asumido por Antonieta Rivas Mercado, quien al trasgredir la vocación mujeril de su época supo que había traspuesto la norma y habiendo perdido el dominio de su vida, prefirió anularse para mejorar las condiciones de su hijo. Es curioso que Antonieta haya calificado su vida igual que lo hiciera el poeta Jorge Cuesta en la carta previa al suicidio, ella expuso: “Yo soy la única responsable de este acto con el cual finalizo una existencia errabunda” (335), mientras que Cuesta, el otro suicida, afirmó en otro poema: “Un error soy sin sentido” (Cuesta, 1991: p. 63).

En el caso de la escritora capitalina, lo más impresionante es advertir la preocupación constante que tuvo, porque los hombres que amó no sufrieran lo que ella padecía, al grado de planear su suicidio en un momento en el cual José Vasconcelos estuviera acompañado para que la noticia le fuera más leve: “No quiero que esté solo cuando le llegue la noticia” (Rivas Mercado, 2005: p. 380), escribió. El telón de fondo de Rivas Mercado fue un mundo caótico que no comprendió, sólo se sumió en la desdicha.

Vale la pena cerrar este texto uniendo a las dos escritoras con el solo afán de su vida: su compromiso con el arte, primero, y con su nación en segundo término. De forma explícita las autoras abordaron el compromiso de resistirse ante los embates de su época y su condición, por lo cual son consideradas prototipos de una intensidad espiritual adversa. Además, ellas buscaron con sus vidas y en sus obras consolidar sus identidades femeninas, con las cuales esbozaron, a pesar de la represión machista, un amor por la

danza, la literatura, las artes y, sobre todo, a la humanidad; significando la primera y más fuerte relación de dominio femenino que las llevó a tener finales trágicos.

Así, la revisión de fragmentos significativos de las obras de estas autoras, desde los métodos iconológico y biográfico, permite delimitar la poética trágica de estas mujeres por haber nacido

en un siglo con poca apertura real, sin que esto haya sido suficiente para romper con los paradigmas masculinos de la vida sociocultural del siglo XX, cuando lo que más marcaba a las sociedades mexicanas, esto bien apuntado en plural, era una época de violencia tanto dentro como fuera de los recintos familiares, escolares, laborales, religiosos, políticos y, sobre todo, personales.

Bibliografía

AGUILAR MORA, J. (2000). *Cartucho, relatos de la lucha armada en el norte de México*, de Nellie Campobello. México: Era.

BIDAULT DE LA CALLE, S. (2003). *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*. México: CONACULTA/ INBA.

BUTLER, J. (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. México: UNAM.

CAMPOBELLO, N. (2007). *Obra reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.

CARBALLO, E. (1989). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño.

CASTELLÓN, F. J. (2007). *Nellie Campobello, crónica de un secuestro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CUESTA, J. (1991). *Poesía y Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENDOZA LÓPEZ, M. (1985). *Primeros renovadores del teatro en México*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social.

MOLINER, M. (1997). *Diccionario de uso del español*. Tomo H-Z. 20ª Edición. Madrid: Gredos.

PUJADAS, J. J. (2000). "El método biográfico y los géneros de la memoria", *Revista de Antropología Social*. Nº9, pp.127-158. Cataluña: Universidad Rovira i Virgili.

QUINTERO, J. (2010). “Defienden mazahuas a piedra y lodo casa de Nellie Campobello”, *La Jornada*, México. <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/15/index.php?section=capital&article=040n1cap> [Consultado el 4/abril/2014].

RIVAS MERCADO, A. (2005). *Correspondencia*. México: Universidad Veracruzana.

ROBLES GONZÁLEZ, M. C. (2009). “El papel de la mujer durante la revolución mexicana”, *Resurgere magazine*, <http://resurgere.wordpress.com/2009/12/02/el-papel-de-la-mujer-durante-la-revolucion-mexicana/> [s/f].