

---

**Gabriella de Beer**

Sus estudios se han centrado en el análisis de la escritura de mujeres, como su ensayo «Feminismo en la obra de Rosario Castellanos» (*Revista de Crítica literaria latinoamericana*). Durante los últimos años se ha dedicado a la indagación en la obra de escritoras mexicanas desde Elena Poniatowska a predecesoras como Elena Garro, y contemporáneas como María Luisa Puga, Silvia Molina, Brianda Domecq, Carmen Boullosa o Angeles Mastretta, y otros autores mexicanos como José Vasconcelos o la correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Entre otras publicaciones destacan *Cinco escritoras mexicanas* y con Raquel Chang Rodríguez el volumen recopilatorio *La historia en la literatura iberoamericana*.

---

# BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN: EL CASO DE ELENA PONIATOWSKA Y NELLIE CAMPOBELLO

GABRIELLA DE BEER

The City College of New York (CUNY)

1 Richard D. Woods, *Mexican Autobiography/La autobiografía mexicana*, New York, Greenwood Press, 1988, p. xxi.

2 *Ibid.*, p. xxiii.

3 *Ibid.*, p. viii.

4 Sylvia Molloy, *At FACE value: autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 5. La traducción de todas las citas de la obra de Sylvia Molloy es mía.

5 Véase, Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stein and Day, 1963.

Los términos biografía y autobiografía se prestan a varias definiciones e interpretaciones y como géneros a diversas elaboraciones. Biografía es la historia de un personaje histórico contada por otro; autobiografía es la historia relatada por su protagonista. Este segundo término ha preocupado más a los estudiosos de la literatura hispanoamericana. En cuanto a la literatura mexicana, el profesor Richard D. Woods hizo una compilación de autobiografías mexicanas que abarca más de trescientas fichas, desde la colonia hasta la década de los ochenta del siglo XX. En este útil libro el autor intenta aclarar el término autobiografía separando sus diversas elaboraciones en categorías. De acuerdo con Woods la autobiografía es el esfuerzo del sujeto por presentar todas las etapas de la vida desde la perspectiva de la madurez mientras la memoria se limita a un período de la vida; esta última generalmente incluye años significativos del autor como, por ejemplo, su participación en un evento histórico<sup>1</sup>. Según Woods, otras categorías posibles son la autobiografía oral o autobiografía narrada, obra que resulta de la colaboración de un autor y su sujeto, la novela autobiográfica, el ensayo autobiográfico y la autobiografía basada en entrevistas<sup>2</sup>. Raymundo Ramos en el «Estudio preliminar» a su *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, una antología de selecciones breves, también se ocupa de estas definiciones. Según su criterio, «memorias son diarios con perspectiva» en las que «el escritor recuerda, es

decir, reinventa su propia vida»<sup>3</sup>. Por su parte, Sylvia Molloy señala acertadamente que «la autobiografía siempre es re-presentación y no depende de los acontecimientos sino de la articulación de los acontecimientos guardados en la memoria y reproducidos luego a través de la rememoración y la verbalización»<sup>4</sup>.

## ANGELINA BELOFF REPRESENTADA POR ELENA PONIATOWSKA

Cuando abordamos *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska (1933) y las *Memorias* (1986) de Angelina Beloff (1879-1969) nos intriga el roce de biografía, autobiografía y ficción. Esta novela epistolar de Elena Poniatowska, inspirada en la biografía de Diego Rivera por Bertram D. Wolfe<sup>5</sup> la conforman doce cartas ficcionalizadas, fechadas entre 1921 y 1922, y dirigidas a Diego, quien está en México, por Angelina, quien está en París. Inmediatamente nos preguntamos por qué la autora escogió la forma epistolar para novelar este breve período en la vida de Angelina Beloff.

La carta es un instrumento que vacila entre el pasado, al releerla, y el futuro, al presuponer el deseo de una respuesta o la realización de un deseo. Esta característica distingue al género de la autobiografía y del diario. Para Juan Bruce-Novoa la carta les permite a Poniatowska y a Angelina Beloff, espíritus afines y conectados por el acto de la escritura, participar en un diálogo

de transformación, liberación y solidaridad femenina. Esta opinión concuerda con la de Claudia Schaefer para quien Poniatowska es intermediaria y punto focal de la obra porque emplea el género epistolar como base de la metamorfosis del personaje que va de la historia al texto literario. Las cartas de *Querido Diego, te abraza Quiela* no equiparan la literatura y la historia reflejando la realidad objetiva: ofrecen en su lugar la interpretación subjetiva. La subjetividad es lo más distintivo de la carta; ésta reduce el tiempo y lo concentra en momentos para expresar una crisis en el desarrollo del personaje. Además, la autora de una carta puede expresarse de manera no censurada porque el destinatario no está presente. Las cartas de *Querido Diego, te abraza Quiela* forman un monólogo autoexploratorio ya que la reciprocidad inherente al género epistolar no se realiza.

Las doce cartas noveladas de *Querido Diego, te abraza Quiela* varían en cuanto a extensión y tono. Con la excepción de la última, escrita después de un lapso de más de cinco meses, las otras siguen una frecuencia de entre ocho y quince días de intervalo. Las tres primeras cartas—19 de octubre, 7 de noviembre y 15 de noviembre de 1921—son la expresión de una mujer sufrida, abnegada y carente de autoestima: su vida sin Diego no vale nada. Entre unos rayos de esperanza dice: «yo podría borrarne con facilidad»<sup>6</sup>, «perdona la debilidad de tu mujer»<sup>7</sup>, «sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras»<sup>8</sup>. Las próximas cartas—2 de diciembre, 17 de diciembre, 23 de diciembre y 29 de diciembre de 1921—por la mayor parte se concentran en su propia carrera de artista que ocupó, durante su vida con Diego, un lugar secundario. Describe entonces un estado de frenesí en el cual asume el cuerpo de Diego y se posesiona de su espíritu: «eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión»<sup>9</sup>. Sin embargo, este sentimiento lo mitiga la falta de fe en sí misma: «... y yo tengo la absoluta conciencia de que no llegaré mucho más lejos de lo que soy»<sup>10</sup>, y «no sólo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora, ya no sé pintar, ya no quiero pintar»<sup>11</sup>.

Las cuatro cartas que siguen—2 de enero, 17 de enero, 28 de enero y 2 de febrero de 1922—parecen conversaciones imaginarias con Diego o con ella misma. Al recordar la

vida que compartieron le pregunta si todavía la quiere: no emprendería el viaje a México «si ya no sientes nada por mí o si la mera idea de mi presencia te incomoda»<sup>12</sup>. Todavía el 2 de febrero ofrece ir a México a trabajar, a ayudarlo; no quiere ser un estorbo<sup>13</sup>. Cree que los dos juntos, como en los años compartidos en París, pueden realizarlo todo. Califica los años parisinos como «los mejores de mi vida. Si se me concediera volver a nacer, volvería a escoger esos diez años, llenos de dolor y felicidad que pasé contigo, Diego»<sup>14</sup>. En varias de las comunicaciones Angelina habla de su trabajo, sus grabados e ilustraciones para casas editoriales y le envía a Diego sus dibujos en busca de su aprobación. Después de cinco meses, el 22 de julio de 1922, le dirige su última carta en la cual describe el dolor que sufre por su silencio, por la falta de siquiera una línea y por su situación económica precaria. Está enterada de su nuevo amor y ya no piensa escribir pero sí quiere una respuesta. En una posdata le pregunta, «¿qué opinas de mis grabados»<sup>15</sup>?

A través de la obra de Elena Poniatowska vemos, escuchamos y nos imaginamos los sentimientos más íntimos de una mujer tierna, amorosa, orgullosa y fuerte. Las cartas captan el ansia de Angelina Beloff, sus cambios de humor, sus instantes de conciencia de sí misma, su fuerza de carácter, su amor profundo por Diego y su admiración por él como artista brillante. Forman una visión breve de Angelina Beloff en un momento crítico de su vida; a la vez ofrecen el retrato de una exiliada en un mundo y una cultura extranjeros, y su lucha por establecerse y lograr su independencia como profesional.

#### ANGELINA BELOFF VISTA POR ELLA MISMA

En 1986, a los ocho años de la publicación de *Querido Diego, te abraza Quiela*, aparecen las *Memorias* de Angelina Beloff. Son unas memorias inconclusas, escritas casi completamente en francés en la década de los sesenta cuando la pintora tenía más de ochenta años. En unas cuantas páginas resume los treinta primeros años de su vida en Rusia e inmediatamente pasa a sus experiencias en París y su encuentro con Diego Rivera durante un viaje a Brujas (Bélgica) con la artista María Blanchard. A pesar de la dificultad de comunicarse en una lengua que los dos dominaran<sup>16</sup> los intereses comunes forjaron la atracción mutua. Se reunieron en París, primero como



Nellie Campobello.

6 Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978, p. 9.

7 *Ibid.*, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 17.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 *Ibid.*, p. 25.

11 *Ibid.*, p. 39.

12 *Ibid.*, p. 46.

13 *Ibid.*, p. 65.

14 *Ibid.*, p. 68.

15 *Ibid.*, p. 71.

16 Se comunicaron en francés, lengua que ella hablaba bien y él mal.

17

En 1986 la revista *Plural* publicó dos cartas inéditas (18 de septiembre de 1910 y 1.º de marzo de 1911) de Diego Rivera a Angelina Beloff.

18

Angelina Beloff, *Memorias*, trad. Gloria Taracena, México, UNAM/SEP, 1986, p. 40.

19

En Madrid frecuentaban la casa de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Jesús T. Acevedo, viejos amigos y colegas de la época del Ateneo de la Juventud. Diego continuó sus pinturas cubistas empleando colores y texturas aún más brillantes. Beloff nos dice que en una galería madrileña los críticos rieron escandalizados y el público no pudo más que mirar con asombro esas pinturas de Rivera. La crítica describió un lienzo de un paisaje de Mallorca como «un viaje al interior de una sandía» (p. 51).

20

Beloff, *op. cit.*, p. 56.

21

*Ibid.*, p. 57.

22

*Ibid.*, p. 60.

23

*Ibid.*, p. 62.

24

*Ibid.*, p. 67.

25

*Ibid.*, p. 84.

26

*Ibid.*, p. 86.

27

Su libro *Muñecos animados*, un estudio ilustrado de este estilo teatral, fue publicado en 1945.

novios; finalmente se casaron en junio de 1911, después de una separación de un año para reflexionar<sup>17</sup>. En sus *Memorias* Angelina nos retrata el período efervescente, antes de la primera guerra mundial, cuando París era el centro de los nuevos movimientos artísticos. Menciona a los artistas que conocieron, entre ellos, Picasso, Matisse, Modigliani; al juzgar el carácter voluble de Diego y su incapacidad de sostener una relación, comenta perceptivamente que «su amistad con la gente solía durar más que la de Diego»<sup>18</sup>. Cuando estalló la guerra en 1914 los dos estaban en España donde permanecieron por varios meses<sup>19</sup>. El nacimiento de su hijo, en agosto de 1916, la infidelidad de Diego, la trágica muerte del niño a los 14 meses de edad—probablemente el período más traumático de la vida de Angelina—nos lo narra medio siglo después de una manera escueta, directa y sin revelar el agudo dolor de esas viejas heridas. En menos de una página nos cuenta cómo Diego entró en relaciones con una artista rusa cuando ella todavía estaba internada en la clínica después del nacimiento del hijo. Cuando rememora la experiencia dice escuetamente: «no quiero hablar más de aquello»; al describir la reconciliación, comenta: «todavía lo amaba demasiado para no aceptarlo otra vez»<sup>20</sup>. Y sobre el otro doloroso suceso que siguió—la muerte de Dieguito en octubre de 1917 de una pulmonía bronquial—lo resume con sencillez al observar: «la vida continuó como antes»<sup>21</sup>.

En sus *Memorias* Beloff subordina las propias emociones a su deseo de describir el desarrollo artístico de Rivera. Nos informa, por ejemplo, que en 1918 el mexicano abandonó el cubismo para dedicarse a paisajes, naturalezas muertas y retratos mientras ella atendió a «trabajos secundarios»<sup>22</sup>. Comprendió entonces la naturaleza volátil de Rivera. Por ello explica así su relación: «pienso que aquella comunidad de intereses hizo que nuestra vida juntos durara diez años»<sup>23</sup>. En junio de 1921 Diego partió a México. Angelina cuenta como pasó los próximos once años tratando de establecer una vida independiente. En sus *Memorias*, con la excepción de comentar que «Diego se había ido en junio de 1921; me escribía y me contaba de los murales que le habían encargado»<sup>24</sup>, no hay otra mención de cartas intercambiadas, ninguna reminiscencia de los buenos tiempos que compartieron, ni esperanza explícita de una reconciliación. Para Angelina la partida de Diego respondiendo a la invitación (1921) de José Vasconcelos, Ministro de Educación Pública, no fue sino

otro aspecto de su carrera. Para ella lo esencial fue su propia sobrevivencia. A través de su vieja amiga María Blanchard conoció a un primo mexicano de ella, Germán Cueto. Éste la convenció que se trasladara a México; y en mayo de 1932 Angelina Beloff desembarcó en Veracruz.

Beloff comenzó así una nueva etapa de su vida. Por intermedio de Palma Guillén, que ocupaba un puesto en el Ministerio de Educación Pública, consiguió trabajo de maestra de arte e hizo juguetes y muñecos; al mismo tiempo se dedicaba a pintar y a grabar. Confesó que de cierto modo su éxito se debió a haber sido la «primera mujer de Diego Rivera»<sup>25</sup>. Menciona de manera muy prosaica haber visto sus frescos en el Palacio de Cortés en Cuernavaca y en Chapingo y también sus retratos de Zapata, Hidalgo y Morelos. Comenta además: «me producía gran satisfacción ver que Diego era realmente el gran pintor, aquél de quien yo había descubierto su excepcional talento y con quien viví los diez años que estuve en París»<sup>26</sup>.

La activa y fructífera etapa mexicana de Angelina Beloff abarcó unos 37 años. Participó plenamente en la vida cultural de su país adoptivo: por su temprana relación con Diego y con sus amigos y colegas mexicanos, México no fue para ella un país ni desconocido ni extranjero. Había llegado a amarlo primero indirectamente, y después con todas sus emociones. Su viaje a México no fue un intento de perseguir a Rivera ni de reanudar su contacto con él. Beloff trabajó para el Ministerio de Educación Pública, dio clases de dibujo, enseñó francés, ilustró la revista *El Maestro Rural* y colaboró con el «teatro guiñol»<sup>27</sup>. Su obra se exhibió frecuentemente en galerías y, en 1967, en el Palacio de Bellas Artes. Trabajó con dibujo a pluma, grabado en metal y madera, pinturas al pastel y óleos. Al igual que su temperamento, su arte fue delicado y tranquilo, a menudo con líneas sencillas, blanco y negro o tonos claros. Angelina Beloff murió en México en 1969 a la edad de 90 años.

En sus *Memorias*, Beloff, ya avanzada en años, nos proporciona una representación lingüística que complementa su obra artística. Su estilo es tranquilo y directo: no hay indignación ni amargura, ninguna cuenta que ajustar, ningún historial que rectificar, ninguna angustia que consignar para la posteridad. Beloff había hecho las paces con ella misma hacía mucho. Sus palabras reflejan la fuerza de su carácter, su independencia y el orgullo

en su propia obra. Vemos y escuchamos a una mujer práctica, moderna para su época, nunca impulsiva. Más que nada posee una extraordinaria capacidad de adaptación. Como todas las autobiografías o memorias, éstas también son selectivas y aún más por permanecer inconclusas. En cuanto a las *Memorias* de Beloff, vale resaltar que, con la excepción de las últimas páginas escritas en español, el texto (escrito en francés) fluye fácilmente de un suceso importante al otro. No hay revelaciones sensacionales, ni tampoco los lamentos de una mujer abandonada por el único hombre que amó. Al contrario, la narradora reconoce el genio de Diego Rivera y el papel que desempeñó en su propio desarrollo profesional.

Al equiparar *Querido Diego, te abraza Quiela* con las *Memorias* estamos frente a dos percepciones muy distintas. La obra de Elena Poniatowska nos da una visión breve de Angelina en un momento crítico de su vida; la de Beloff proporciona una visión prolongada porque los eventos traumáticos asumen las proporciones que les da la perspectiva. Acierta Molloy cuando dice que en las autobiografías «el pasado evocado es moldeado por la imagen de sí mismo guardada en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene, la que él o ella quiere proyectar o la que el público exige»<sup>28</sup>. Ambas obras se complementan y comparten elementos ficticios. Si ponemos de lado la verosimilitud de lo expresado por Poniatowska y de los detalles evocados por Beloff, nos quedamos con un retrato de esos años en Francia, España y México sumamente importante para la historia del arte moderno. Asimismo, presenciamos el rico ambiente y las influencias mutuas que produjeron a un Diego Rivera y a una Angelina Beloff. Ambas obras ofrecen el testimonio de una mujer valiente que, a pesar de un gran desengaño, siguió adelante y logró una nueva vida independiente.

### LAS «MEMORIAS» DE NELLIE CAMPABELLO: CARTUCHO

Nellie Campobello (1900-1986), una de *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska, nos hunde plenamente en la cuestión de biografía, autobiografía y ficción con sus obras *Cartucho* (1931) y *Las manos de Mamá* (1937). Elena Poniatowska observa que «las novelas de Nellie son autobiográficas»<sup>29</sup>. Añade que sus dos principales obras «son libros de memorias, los atroces recuerdos de una niña que ve a la muerte pasar todos los días bajo

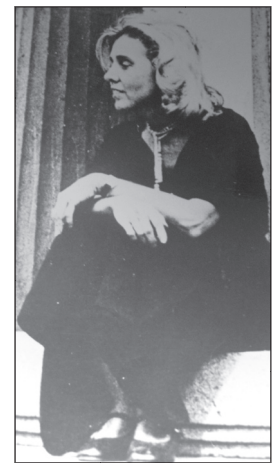
su ventana»<sup>30</sup>. Al leer *Cartucho*, libro de 56 relatos o estampas, y *Las manos de Mamá*, obra de 17 fragmentos, nos preguntamos inmediatamente si son verdaderas memorias de la niñez o cuentos recordados y retocados<sup>31</sup>. Campobello nos dice en el «Prólogo» de *Mis libros* (1960)<sup>32</sup> que concibió *Cartucho* con el propósito de poner las cosas en orden, de referir esa etapa de la Revolución tal como la vio y la vivió, y de ensalzar las virtudes y el heroísmo de Francisco Villa y sus soldados a quienes se les había vilipendiado. Propone su relato como la «verdadera» historia de la guerra civil en el norte de México:

Las narraciones de *Cartucho*,..., son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas<sup>33</sup>.

En 1958, en una entrevista que le hiciera Emmanuel Carballo, Campobello habló nuevamente de *Cartucho* y dijo de modo terminante:

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<sup>34</sup>.

Para nosotros, más que evocaciones o impresiones de su niñez, estos cuentos son versiones estilizadas de recuerdos y de episodios relatados a la escritora; ella a su vez los recreó adaptándolos a cierto estilo. Las estampas que a primera vista parecen frías e indiferentes, brutales y primitivas, crueles e infantiles, están intencionalmente concebidas para sobresaltar al lector con la normalidad de lo absurdo, la indiferencia ante lo cruel y lo corriente de lo horrible. La escritora ha aludido en más de una ocasión a la búsqueda de una estructura adecuada para sus cuentos: «Me propuse desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos. Pero quererlo no me hacía capaz; necesitaba yo una disciplina»<sup>35</sup>. La palabra «disciplina» con sus connotaciones de exactitud, rigor y forma, constituye la esencia estilística de *Cartucho*. En esto concordamos con Kemy Oyarzún cuando apunta certeramente que «la escritura de Nellie Campobello no tiene nada de ‘espontáneo’ ni ‘natural’. La elección del



28  
Molloy, *op. cit.*, p. 8.

29  
Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, México, Era, 2000, p. 157.

30  
*Ibid.*, p. 168.

31  
Para un estudio comprensivo de las varias ediciones, de la crítica y una bibliografía general y específica, véase, Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.

32  
Citamos la obra de Nellie Campobello por esta edición: Nellie Campobello, *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960.

33  
*Ibid.*, p. 17.

34  
Emmanuel Carballo, «Nellie Campobello», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 417.

35  
Campobello, *op. cit.*, p. 16.

Biografía, autobiografía y ficción:  
el caso de Elena Poniatowska y  
Nellie Campobello

GABRIELLA DE BEER

36  
Kemy Oyarzún, «Identidad femenina, geneología mítica, historia: *Las manos de Mamá*», en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, ed. Aralia López González, México, El Colegio de México, 1995, p. 63.

37  
Max Parra, «Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24:47 (1998), p. 167.

38  
Estos conceptos se encuentran más elaborados en el estudio de Laura Cazares H.

39  
Campobello, *op. cit.*, p. 71.

40  
*Ibid.*, pp. 89-90.

41  
*Ibid.*, p. 103.

42  
*Ibid.*, pp. 125-126.

43  
*Ibid.*, p. 145.

44  
*Ibid.*, p. 173.

45  
*Ibid.*, p. 155.

46  
*Ibid.*, pp. 97-98.

47  
*Ibid.*, p. 97.

48  
*Ibid.*, pp. 105-107.

49  
*Ibid.*, p. 105.

50  
*Ibid.*, p. 115.

51  
*Id.*

52  
*Ibid.*, pp. 117-118.

género es resultado de una auténtica batalla por la forma... hace una elección consciente al recurrir a la autobiografía»<sup>36</sup>. Para otro crítico, Max Parra, el estilo de Nellie Campobello es un intento deliberado de «reproducir la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva»<sup>37</sup>.

Como narradora Nellie Campobello aparece en su obra de dos maneras: como testigo de un suceso, comparte con el lector sus observaciones empleando una expresión directa y compacta; otras veces figura como participante. Son dos papeles distintos: en el primer caso es una persona mayor que recuerda a la niña; en el otro es la niña-personaje del relato<sup>38</sup>. Como el año 1900 se estableció recientemente como la fecha de nacimiento de Campobello, podemos descartar la idea de que sus escritos son los de una niña o de una adolescente. Pertenecen a una joven formada quien elaboró el estilo con el propósito de crear un efecto particular.

Los diversos episodios de *Cartucho* están unidos por el tema de la brutalidad de una lucha que enfrenta a mexicano contra mexicano; en su inmenso alcance ésta envuelve también a la población civil. Cada episodio de Campobello expresa sucintamente cómo se convive con la guerra, quiénes son sus víctimas. Así, los muertos y heridos de la Revolución pueblan las páginas de *Cartucho*. En «El fusilado sin balas»<sup>39</sup>, Catarino Acosta es torturado y lo dejan en la calle para morir sin el beneficio del tiro de gracia; Babis de «La sentencia de Babis»<sup>40</sup>, el vendedor de dulces en la tienda de la esquina, fue encarcelado y quemado vivo; en «Desde una ventana»<sup>41</sup>, un soldado anónimo que suplica clemencia es fusilado y nadie recoge el cadáver por tres días; Perfecto Olivas, arropado en un sarape gris, es derribado por una lluvia de balas en «Las águilas verdes»<sup>42</sup>; Samuel Tamayo, temeroso y hasta tímido, abrazó la muerte tal como había eludido la vida en «El cigarro de Samuel»<sup>43</sup>. Como narra Campobello en «Las hojas de Martín López»<sup>44</sup>, este segundo de Villa muere violentamente y más tarde es desenterrado por los carrancistas quienes le tenían incluso después de muerto.

Además de los nombrados y los anónimos, hay dos figuras cuya presencia actúa como común denominador en *Cartucho*: Francisco Villa y la madre de la escritora. Ellos son los hilos conductores de los escritos de Campobello. El Villa de Nellie Campobello es más que nada militar, soldado y jefe; al mismo

tiempo, es una figura de carne y hueso, un ser humanitario capaz de lágrimas y compasión. El general se presenta también como un jefe carismático cuyas palabras más insignificantes eran mandatos obedecidos inmediatamente. Cuando en «La voz del general» les pide a 500 hombres que lo acompañen—«Hay que irnos a auxiliar a los muchachos, están apurados, los changos están sobre ellos. Vámonos»<sup>45</sup>—el efecto fue más un reflejo que una reacción razonada. Los hombres se levantaron en conjunto; dejan todo para acudir a la llamada del jefe.

### LAS MANOS DE MAMÁ: LA REVOLUCIÓN COMO HISTORIA FAMILIAR

La madre de Nellie Campobello, su persona y su espíritu, marcan las páginas de *Cartucho* de tal modo que su obra más lírica, *Las manos de Mamá*, publicada unos seis años después, parece ser una consecuencia natural de la colección anterior. La Mamá de *Cartucho* es la fuerza, el apoyo y el consuelo de la familia. Ni el temor al abuso verbal o físico, ni la constante intrusión de la guerra hace que su espíritu se doblegue o que su autoridad desfallezca. Descuella como mujer y madre dispuesta a enfrentarse a todo un ejército, si fuera necesario, para proteger hogar y familia. Cuando los federales entraron a su casa en «El general Rueda»<sup>46</sup>, y la amenazaron con quemarla a menos que entregara armas y dinero, solamente pidió que no tocaran a sus hijos. Después que destrozaron la casa, la madre quedó orgullosamente sin lágrimas y callada. En palabras de la autora, «los ojos de Mamá hechos grandes de Revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo»<sup>47</sup>.

La madre de Campobello con frecuencia es la fuente de las estampas. Más de una vez la autora afirma que lo descrito se lo contó su madre. Por ejemplo, en «Los hombres de Urbina»<sup>48</sup>, la primera oración es: «Le contaron a Mamá todo lo que había pasado»<sup>49</sup>; cuando se sitió la ciudad y se saquearon las casas en «La camisa gris»<sup>50</sup> las últimas líneas atribuyen la estampa a Mamá: «Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón»<sup>51</sup>. En otras ocasiones, por ejemplo, en «La sonrisa de José»<sup>52</sup>, el episodio captado por la estampa se lo contó a Mamá otra persona, y ésta a su hija.

*Las manos de Mamá* es una especie de canto o elogio a la madre de la autora. En esta obra ella es la figura central. Mientras que en

*Cartucho* es fuerte, orgullosa y valiente ante la guerra civil, aquí es evocada como amable, tierna, cariñosa y juguetona. Campobello se refiere a su progenitora como «Ella»: «Ella» dio belleza y juventud a sus hijos; «Ella» proporcionó el calor y el consuelo necesarios para soportar lo insoportable. Su persona, simbolizada por sus manos y su falda, formó una coraza protectora que nada ni nadie podía destruir: «La falda de Ella era el refugio salvador. Podía llover, tronar, caer centellas, soplar huracanes: nosotros estábamos allí, en aquella puerta gris, protegidos por Ella»<sup>53</sup>. Esta madre fue cabeza de familia en todos los sentidos de la palabra, y muy en especial después de la muerte del padre, durante la Revolución. *Las manos de Mamá* es una obra pletórica de amor y admiración por una mujer de firmeza y fe. Pero en sus páginas también aparecen escenas de horror y de muerte distintas y a la vez parecidas a las de *Cartucho*. El ritmo de estas estampas es más lento y las descripciones, generalmente brutales, son más extensas. En «El mudo»<sup>54</sup>, el hermano de Nellie perdió una mano como resultado de un balazo y Mamá recogió los dedos y «los tenía guardados en un frasco de alcohol donde nadaban como pececillos contentos»<sup>55</sup>.

En su estudio de esta obra Doris Meyer nos sumerge en la cuestión de biografía y autobiografía. Para ella, «la madre de Campobello es el sujeto de una biografía selecta y fragmentaria narrada desde el foco emocional y movedizo de la memoria filial»<sup>56</sup>. Según Meyer, Campobello nos relata la vida de su madre para dar sentido a su propia vida; al hacerlo, refleja la relación entre el biógrafo y el autobiografiado de manera que la «biografía se transforma en autobiografía cuando el yo se identifica y crea al otro»<sup>57</sup>. De este modo Campobello recrea su propia identidad y a la vez rescata la de su madre del olvido histórico.

Como en el caso de *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska y las *Memorias* de Angelina Beloff, *Cartucho* y *Las manos de Mamá* de Nellie Campobello no encajan en categorías establecidas. Concordamos con Sylvia Molloy cuando subraya que las imágenes guardadas en el presente moldean las pasadas. Las obras de Campobello son autobiográficas y biográficas, creadas conscientemente con elementos ficticios para cumplir con el propósito de la escritora. En *Cartucho*, Campobello nos retrata el mundo caótico de la Revolución en el cual vida y muerte forman el ambiente

cotidiano para los hombres, las mujeres y los niños que la vivieron. Su estilo fragmentario y a veces ingenuo, sus impresiones de los acontecimientos casuales y la falta de explicaciones o interpretaciones constituyen la creatividad de Nellie Campobello. La Mamá de *Las manos de Mamá* tampoco se retrata con precisión; su figura se esboza. Cuando Campobello cuenta la historia de su madre desde la selectiva memoria filial también nos narra su propia historia. El lector no puede ni debe aceptar la verosimilitud de todos los hechos presentados. En obras autobiográficas y biográficas intervienen elementos ficticios, ya sea por falta de confiabilidad del recuerdo o por el propósito específico del autor. Esto se evidencia en la imagen de Angelina Beloff de Elena Poniatowska, en la imagen que la artista rusa da de ella misma, y en la representación de la madre y de la narradora en las obras de Nellie Campobello.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beloff, Angelina. *Memorias*. Trad. Gloria Taracena. México: UNAM/SEP, 1986.
- Bruce-Novoa, Juan. «Subverting the Dominant Text: Elena Poniatowska's *Querido Diego*». *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. London: Zed Books, 1990. 115-31.
- Campobello, Nellie. *Mis libros*. México: Compañía General de Ediciones, 1960.
- Carballo, Emmanuel. «Nellie Campobello». *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP, 1986.
- Cazares H., Laura. «Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello». *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. Eds. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México, 1996. 37-58.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. Austin: U. of Texas P., 1997.
- Jørgensen, Beth E. *The Writings of Elena Poniatowska*. Austin: U. of Texas P., 1994.
- Meyer, Doris. «Nellie Campobello's *Las manos de Mamá*: A Rereading.» *Hispania*, 68 (December 1985): 747-52.
- Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Oyarzún, Kemy. «Identidad femenina, geneología mítica, historia: *Las manos de*

53  
*Ibid.*, pp. 207-208.

54  
*Ibid.*, pp. 223-226.

55  
*Ibid.*, p. 223.

56  
Doris Meyer, «Nellie Campobello's *Las manos de Mamá*: a Rereading», *Hispania*, 68 (december 1985), p. 738.

57  
*Ibid.*, p. 749.

- Mamá*». *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. Ed. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 51-75.
- Parra, Max. «Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47 (1998): 167-186.
- Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Era, 1978.  
— *Las siete cabritas*. México: Era, 2000.
- Ramos, Raymundo, ed. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*. México: UNAM, 1967.
- Rivera, Diego. «Cartas inéditas de Diego Rivera a Angelina Beloff». *Plural: Revista Cultural de Excelsior* 180 (septiembre 1986): 56-63.
- Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM, 1998.
- Schaefer, Claudia. «Updating the Epistolary Canon: Bodies and Letters, Bodies of Letters in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela* and *Gaby Brimmer*». *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico*. Tucson: U. of Arizona P., 1992. 61-87.
- Sifuentes-Jauregui, Ben. «Loss, Identification and Heterosexual Tendencies in Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*». *Latin American Literary Review* 29.57 (Jan.-June 2001): 71-86.
- Unruh, Vicky. «Choreography With Words: Nellie Campobello's Search for a Writer's Pose». *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: U. of Texas P., 2006.
- Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day, 1963.
- Woods, Richard D. *Mexican Autobiography/La autobiografía mexicana*. New York: Greenwood Press, 1988.