

# EL LENGUAJE SAGRADO DEL MOVIMIENTO: SENSUALIDAD Y MISTICISMO FEMENINO EN LA OBRA DE NELLIE CAMPOBELLO

BEGOÑA DE QUINTANA LASA  
*Washington State University (Estados Unidos)*

## INTRODUCCIÓN

LA REVOLUCIÓN mexicana de principios del siglo xx coincide con el proceso de lucha por los derechos civiles en varios sectores de la población, incluyendo las mujeres. En el proceso histórico que lleva a la Revolución, a raíz de las transformaciones sociales promovidas por la misma, afloran voces femeninas que abogan por el cambio a través de diversos medios de expresión artística o espacios de actividad política y cultural. Una de esas voces es la de la novelista, poeta, bailarina y coreógrafa mexicana Nellie Campobello (1900-1986). Aunque ha sido mucho menos estudiada que los escritores varones de su época, Campobello tiene un lugar en el canon de la literatura y la producción artística que surge en torno a la Revolución mexicana por ofrecer un punto de vista femenino único de este periodo histórico. Desde la conexión con su cuerpo y la naturaleza en sus primeros poemas hasta la descripción de una madre compleja en *Las manos de Mamá* (1937), Campobello *re-crea* a la mujer mexicana en un tiempo de profundo cambio social. El objetivo de este estudio es explorar la manera revolucionaria en la que expresa su feminidad no solo a través de la temática, sino también a través de la forma. Los temas de su prosa, al igual que los de sus poemas, siguen la línea de las voces feministas más actuales que cuestionan los roles de género, las ideas fijas sobre la maternidad y la libertad sexual. Además, reclaman los ancestros indígenas de las mexicanas para otorgar a la mujer una fuerza, sabiduría y conexión con su cuerpo y con la tierra que el cristianismo quiso reprimir. Sin embargo, la forma

de su escritura es el aspecto que da a su obra un carácter único. Aunque se ha interpretado de diferentes maneras, la escritura tanto en prosa como en verso es un excelente ejemplo de la teoría de *l'écriture féminine*.

## TEMAS DE SU OBRA

Su primera obra en prosa es *Cartucho* (1931), donde cuenta pequeñas historias de la guerra en el norte de México y de sus héroes desde la perspectiva de su niñez; por ejemplo, recoge la muerte de Pancho Villa, así como la importancia de su lucha. Su interés por la representación de estos conflictos se evidencia también cuando, ese mismo año, Campobello fue la encargada de crear una coreografía que conmemorara la Revolución; la llamó *Ballet 30-30* y, en esta, ella misma bailaba vestida de rojo para personificar esta Revolución (Guadalupe García: 2000). Tras el relativo éxito de *Cartucho*, Campobello escribe *Las manos de Mamá* (1937), centrándose esta vez en el aspecto más doméstico del conflicto y enfocándose sobre todo en su madre: una mujer indígena y sensual cuya descripción evoca a veces imágenes religiosas. Antes de estas novelas, Campobello había publicado una colección de poemas, *Yo! Versos* (1929), firmado con su nombre de nacimiento, Francisca, que más tarde llamaría *Francisca Yo!* (1960), y que se centran en ella misma, su sensualidad y conexión con la naturaleza; tras *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), su última obra literaria será *Tres poemas* (1960), en los que vuelve a estos temas de su juventud desde una perspectiva más madura. Así, aunque breve, su obra refleja una lucha centenaria y la replantea en el espacio y temporalidad del siglo xx.

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento. Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera. Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña. Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en el que las besa el sol. Un himno, un amanecer toda Ella era. (Campobello: 1972, p. 971)

Con estas palabras comienza *Las manos de Mamá*, dejando claro que, aunque el conflicto bélico de la Revolución mexicana es la cortina de fondo de esta novela, la protagonista es su Madre con mayúscula. Muestra así, entre otras cosas, la importancia de las mujeres en el conflicto.

La guerra de Independencia había dejado el país sumido en el caos y, aunque en los años anteriores a la Revolución se vivió un periodo de cierta calma social, no fue suficiente para crear una estabilidad duradera. Los hombres dejaron atrás sus hogares para luchar por sus derechos y las mujeres no tuvieron otra opción que tomar también las armas para defenderse (Cotera: 1976). No solo eso, sino que muchas optaron por unirse a las guerrillas, consiguiendo incluso el rango de general o coronel (Aroca: 2013); las que no, trabajaron como enfermeras, financieras,

periodistas o trabajadoras sociales. Ayudaban a organizar fuerzas revolucionarias y fueron encarceladas con penas tan duras como las de cualquier hombre, incluyendo la tortura o la ejecución. Estas mujeres comenzaron a considerar que merecían los mismos derechos que los hombres por estar haciendo los mismos sacrificios. Muchos consideran que esta es la raíz del movimiento feminista en México, mientras que otros sugieren una perspectiva diferente. Según Aroca (2013), muchas de las mujeres que se unieron a la Revolución lo hicieron con la esperanza de que el cambio social por el que estaban luchando trajera consigo más libertades para ellas. De hecho, llevaban tiempo interesadas en la política y en los derechos de la mujer. Ya en 1884 se fundó *Violetas de Anáhuac*, la primera publicación feminista de México en la que no solo se abogaba por el sufragio, sino que también se criticaba abiertamente el gobierno de Porfirio Díaz. Sin embargo, fueron pocos los que recogieron las historias de esta doble lucha, y menos aún los que se centraron en ellas, a la hora de escribir sobre la Revolución.

Campobello no fue una escritora muy prolífica, ya que dedicó la mayor parte de su tiempo a la danza. Sin embargo, siempre sintió la necesidad de escribir, no solo como expresión privada, sino también con un fin social. Su familia había sido Villista y, en palabras de Campobello, «tenía que escribir, decir verdades en el mundo de mentiras en que vivía» (cit. en Meyer: 1985, p.747). No eran temas comunes para una mujer, por lo que también por esto fue criticada, sobre todo cuando escribió *Apuntes* defendiendo a Villa (Hurley: 2003).

### *L'ÉCRITURE FÉMININE*

Aunque estas novelas fueron consideradas relevantes en su momento por el tema que trataban, es la forma en la que fueron escritas la razón por la que merecen ser estudiadas. En *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, Campobello relata mediante viñetas su propia visión de la Revolución a la vez que ofrece la interpretación de esos recuerdos infantiles desde su papel de escritora adulta. Esta técnica fue realmente novedosa para la época, acercándose más a la prosa contemporánea por «su desarrollo fragmentario, voz narrativa cambiante, asociación libre de imágenes, e integración de lo mítico y lo histórico» (Meyer: 1985, p. 748).

Dentro de una visión crítica contemporánea, esta manera de escribir se puede inscribir dentro del concepto de *l'écriture féminine*, que Fiona Tolan explica en su capítulo sobre feminismos en la colección *Literary Theory and Criticism* (2006). Según Lacan, el orden social se impone a través del lenguaje, por lo que este es masculino en esencia y articula un punto de vista y una ideología masculina. A su vez, Julia Kristeva sostiene que la filosofía occidental se basa en la represión de lo diferente y que la mujer en esta sociedad es el *otro*, por lo que incluso en el lenguaje el yo femenino es mudo. Para que este se oiga, las mujeres tienen que crear su propio tipo de lenguaje. Mientras que el lenguaje masculino es lineal, lógico y

autoritativo, el femenino se caracteriza por interrupciones, pausas, ritmos y evocación. Luce Irigaray añade que el punto de vista femenino es múltiple, rompiendo con la voz única y verdad absoluta del Dios padre autor. Por ser un lenguaje nuevo, puede resultar difícil de leer para el lector tradicional.

Varios estudios analizan el punto de vista infantil de *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, pero Hurley (2003), en particular, destaca la voz múltiple de los narradores de Campobello como evidencia de su poca fiabilidad. Es más, la crítica achaca esta ausencia de un yo específico a lo que ella considera una falta de autoestima de la autora. Sin embargo, Hurley misma sugiere que el género autobiográfico es esencialmente masculino, lo cual explica que los textos escritos por mujeres sean diferentes a la fuerza. Son las teorías de *l'écriture féminine* las que orientarán nuestro análisis hacia este punto de vista.

Es posible que Campobello conscientemente quiera salir de esa linealidad lógica de la narrativa masculina, especialmente tratándose del tema de la guerra. No escribió de este modo por el simple hecho de estar contando recuerdos de su infancia y, desde luego, no por carecer de autoestima, lo cual queda claro en sus poemas. Al contrario, esta propuesta plantea que ella quiere hablar de la guerra con su voz de mujer, desde su perspectiva única, y por esa razón tiene que romper con el lenguaje masculino y usar el suyo propio que, como la escritura femenina, no tiene una linealidad clara. Así, las viñetas de ambas obras en prosa carecen de una temporalidad específica, rompiendo la linealidad. Un ejemplo muy claro se puede encontrar en el segundo capítulo de *Las manos de Mamá*. Ella le grita a la narradora, que es niña y está jugando con tierra, que vuelva a casa. Pero cuando mira de nuevo, *Usted* no estaba allí. Las vecinas le dicen a la niña que su madre ya no va a volver, y la narradora, ahora adulta, se da cuenta de que ha muerto: «fui derecho: corriendo. Era yo niña. *Usted* me quería así. Me arrimé al postigo. Ella no está; crujieron las maderas, y yo, hecha mujer, vestida de blanco y sin rímel en los ojos, grité sobre la puerta: '¡Mamá, Mamá, Mamá!' » (Campobello: 1972, pp. 971-972). Esa ruptura de la linealidad no se da solo entre viñetas, que están organizadas más bien de manera temática en vez de cronológica, sino en la misma viñeta, en la que mezcla pasado y presente a la vez que los sujetos, mostrando en este caso una relación simbiótica entre ella y su madre en la que el tiempo es irrelevante.

Además, el enfoque de las historias es más sensorial que factual, lo cual es otra característica de esta escritura femenina. A pesar de que, en teoría, se entra al orden social del padre a través del lenguaje, Campobello lo usa para expresar un deseo de quedarse en la fase preedipal. Aunque parezca paradójico, usa el lenguaje en su contra; describe con palabras los recuerdos sensoriales que tiene de su madre para volver a esa vida prelingüística. Todo lo que rodea a esta madre es sensorial; son pocas las palabras que dice. Sin embargo, consigue embriagar los sentidos de sus hijas casi de manera mágica: así, cuando tienen hambre, ella «jugaba, iba y venía; su risa nos la regalaba», e incluso cuando la narradora adulta ve panes en un escaparate,

«es mentira que los necesitemos... quiero verla bordar ante mí en su danza eterna» (Campobello: 1972, p. 978). Hasta tal punto es poderoso el recuerdo de su madre entreteniéndolas para que no sintieran hambre que incluso años más tarde preferiría verla bailar que comer.

Hurley (2003) señala en su estudio que los recuerdos tienen género, ya que fueron iniciados por impresiones sensoriales, más tarde transcritos poéticamente como referencias a la naturaleza y los sentidos. Un hijo no tendría este tipo de recuerdo, según Freud, porque la separación e individualización es más difícil para las hijas. De igual manera, en *Some Observations on Female Sexuality*, Kristeva observa que la intensa relación entre madre e hija no es fácilmente accesible por la naturaleza preverbal y sensorial de la experiencia; ya que el lenguaje no forma parte de esta relación, resulta complicado explicarla con palabras a quienes que no forman parte de este profundo vínculo (2004, p. 63).

## LA MADRE: MUJER Y VIRGEN

Campobello relata todos sus recuerdos desde esta clave sensorial porque en el centro de cada historia está *Ella* con mayúscula, su madre, quien rehúsa ser descrita con un lenguaje masculino. Ella es un ser multidimensional y, por tanto, solo un lenguaje que dé lugar a múltiples voces y que sea capaz de evocar puede mostrarla de manera fidedigna. Por un lado, es una mujer independiente; por otro, a su vez, es un reflejo de todas las madres mexicanas, sobre todo durante la Revolución. Además, dado el contexto cultural de producción, se convierte también en una metáfora de la Virgen de Guadalupe, desde la visión tradicional hasta su reinención a manos de las escritoras mexicanas y chicanas posteriores.

El tema en sí mismo no es novedoso, ya que el concepto de la maternidad está en el corazón de la cultura mexicana. Sin embargo, es de nuevo el lenguaje usado para describir a la madre lo que diferencia a estas obras.

La nación es frecuentemente asociada con una imagen femenina, la madre patria. Así, el discurso nacionalista se basa en representaciones patriarcales de los géneros donde la mujer siempre es desposeída de cualquier tipo de poder: como la nación, depende del hombre para ser protegida, especialmente en los países postcoloniales (McLeod: 2010). En el caso específico de México, la dicotomía de virgen y prostituta que ofrecen las figuras nacionales de Guadalupe y la Malinche han dado paso a numerosas discusiones sobre la manera en la que la mujer es vista en esta cultura. Uno de los escritores más relevantes que ha trabajado este tema es Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* atribuye a la mujer una inferioridad que «radica en su sexo», como «herida que jamás cicatriza» (2004, p. 33). El machismo de los mexicanos y su necesidad de mostrar su hombría tienen su raíz en el hecho de que la madre de su raza mestiza, la Malinche, fue violada, y este origen todavía

los avergüenza. Ser «hijos de la chingada» es parte vital de su ser (Paz: 2004, p. 82), y su humillación se convierte en odio al considerarla culpable de esta violación.

En el otro extremo está la Virgen de Guadalupe, quien es indiscutiblemente el símbolo más poderoso de México. Fue gracias a su aparición en tiempos coloniales que los indígenas se convirtieron al catolicismo, cuyo poder todavía se siente fuertemente en la cultura mexicana. Más tarde, su imagen se grabó en los estandartes de los guerrilleros de la Independencia y la Revolución, y hoy en día es la imagen unificadora para chicanos, chicanas e inmigrantes (Cuahtémoc: 2005). Especialmente fueron las escritoras de origen mexicano del *boom* femenino de los 80, tales como Ana Castillo, Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros o Cherríe Moraga, quienes decidieron retomar su historia, al igual que la de la ya mencionada Malinche y Llorona, que pasó de ser una mera figura maternal y pasiva a ser el rostro moreno de la revolución feminista de color. Y es que las mujeres mexicanas de principios de siglo aceptaban ese rol de maternidad tradicional incluso cuando también apoyaban, como era el caso de Campobello, los derechos de la mujer (Melero: 2015), algo coherente con una América Latina que entiende la maternidad como la base de su sociedad y cultura. Las mujeres latinas no ven, como es el caso de muchas feministas blancas, su labor de madre como algo que les quite poder, sino al contrario (Bassnett: 1990). Treviño va más allá (2016, p. 58), y asegura que la posición de la mujer en una cultura centrada en la maternidad les otorga dignidad y confianza para negociar las relaciones patriarcales; en el hogar ellas tienen el poder, al menos cuando se trata de asuntos familiares e incluso el culto religioso. No obstante, argumentamos que precisamente este hecho se convierte en una limitación que las mantiene ahí, exiliadas del espacio público, siendo este otro truco más del patriarcado para forzarlas a la sumisión a través de la religión. Con todo, el feminismo latino negocia un cambio social en el que la mujer tiene un lugar tanto dentro como fuera del hogar, y su función en ambos se retroalimenta.

Campobello explora todas las maneras en las que la maternidad se manifiesta en su madre en *Las manos de Mamá*. En la descripción previamente citada con la que Campobello abre la novela, la escritora comienza a usar imágenes con una marcada influencia religiosa que se aprecian a través de toda la obra. La llama su «ídolo», quien tiene «ojos dorados» (1972, p. 971); la trata de «Usted», dice que «hizo el milagro» (p. 972) y describe su falda como «el refugio salvador» (p. 976). Incluso se dirige a su abuelo, el único personaje patriarcal de la obra, como «Papá grande», quien sentía «aprobación al ver que su hija predilecta –‘Ella’– aceptaba como mandamientos los dictados de su corazón» (p. 973). La repetición de su nombre, «Mamá, Mamá, Mamá» (p. 972), parece una oración, al igual que la manera en la que dice llevar sus palabras siempre consigo. Este «Papá grande» es el Padre divino, distante, pero siempre presente, mientras que Mamá, la Virgen, está a su lado para interceder por ella. Aunque este lenguaje religioso podría interpretarse en su sentido más tradicional en cualquier otro contexto, en esta narración basada

en lo sensorial el personaje rompe con la interpretación patriarcal de Virgen para otorgarle características sensuales y místicas a la vez.

En un intento de simplificar a esta madre que no se puede categorizar, los críticos ven en el punto de vista femenino, en especial con el enfoque en las manos de la madre, el poder de cuidar y sanar de las mujeres. Gabriella de Beer compara a la madre «fuerte, orgullosa y valiente» de *Cartucho* con la «amable, tierna y cariñosa» de *Las manos de Mamá* (2008, p. 47). Pero es un error no ver a esta Madre también como luchadora y revolucionaria, aunque sus manos no sostuvieran rifles: «el espacio doméstico-civil es el sitio de la narración y de lo narrado», usando «una óptica feminocéntrica, buscando representar no cómo la revolución se veía desde el espacio doméstico-civil, sino cómo se vivía» (Pratt: 2004, p. 159).

Esta madre polifacética y compleja refleja, entre muchas otras cosas, esa dicotomía que se esperaba de las mujeres mexicanas de la revolución: «madre dedicada y abnegada, viuda enlutada, enfermera valiente, sustenta [*sic*] del hogar [...] en los papeles de sustitución al hombre [...]: proveedor y jefe de familia, actor jurídico y político, productor e hiperproductor» (Pratt: 2004, p.160). Así, se puede ver el trabajo proletario y la producción en esa inclusión de las manos en el título y el enfoque de la obra, en vez de únicamente los cuidados maternales. En el constante movimiento de la madre se aprecia también el contraste con la mujer que durante la guerra simplemente esperaba a que los hombres de su vida volvieran; ella sale a la calle en cuanto oye tiros para ayudar a quien haya sido herido, y es conocida por saber sacar balas y coser heridas.

Este personaje queda retratado también como mujer: tiene amistades con hombres, pretendientes y amantes que le dan esa dimensión extra que la imagen de la madre perfecta y virginal nunca tiene. Es dueña de su cuerpo, lo cual no se cuestiona ni se juzga; es un ser que no se niega el placer a sí misma, que disfruta fumando lentamente en la oscuridad de la noche sentada en el porche de su casa, en viñetas que rozan lo sensual por cómo se describe. No solo se muestra esto de manera metafórica, sino explícita, cuando se compadece de un soldado que teme morir en la batalla y pasa la noche con él. Antes de marcharse, este le besa la punta del vestido en la mañana y dice querer «coronarle con flores» (Campobello: 1972, p. 982). Por supuesto, hay aquí clara simbología religiosa. Además, más específicamente en México, la historia de la aparición de la Virgen a Juan Diego cuenta cómo ella le dio unas rosas que él guardó en su capa y que, cuando dejó caer, revelaron la imagen impresa de la Virgen. No solo es relevante que esto ocurriera en el monte Tepeyac, el lugar donde, durante siglos, Tonantzin había sido adorada por peregrinos que viajaban desde todo el territorio con ese fin; sino que, según Gómez Cano (2011, p. 218), las alusiones a las rosas establecen una asociación con Xochitlapan, el paraíso de Xochiquetzal, la diosa de la fertilidad y el poder sexual femenino.

Melero (2015) analiza también cómo Campobello indirectamente reclama la tan criticada maternidad soltera. Esta Madre con mayúsculas, cuyo comportamiento

con sus hijos no da lugar a crítica alguna, sino que más bien está a la altura de esa maternidad perfecta que tanto se busca, se queda embarazada de nuevo después de que su marido muere. Cuando la ley intenta quitarle a sus hijos a favor de la familia de su difunto esposo, ella argumenta y grita hasta que consigue llevárselos de la mano tras mentir diciendo que fue violada. A pesar del engaño, en ningún momento durante esta viñeta concibe el lector otra posibilidad; independientemente de cómo o cuándo tuviera a esos hijos, no hay lugar a dudas de que no podrían estar en mejores manos que las suyas, pues se realza al personaje como nada menos que una madre ejemplar. Sin embargo, no habría podido conseguir este efecto describiendo de manera lógica las razones por las que esta mujer era una buena madre, y menos en aquella época llena de prejuicios; el apego del lector a la madre de la historia debe ser visceral, y esta reacción solo es posible a través de un lenguaje que sea capaz de expresar los sentimientos con empatía.

Todos los aspectos mencionados alejan a la madre de la figura tradicional de la Virgen, acercándola más a Tonantzin, la madre indígena que muchos amerindios vieron en la imagen de Guadalupe —y que ayudó a la conversión de tantos al cristianismo—, que es una diosa más terrenal en sus deseos y pasiones. Así la describe Castillo (1994), añadiendo que el acto revolucionario de otorgar esas mismas cualidades a la Virgen de Guadalupe cuenta, por tanto, con una base histórica y social. Una vez más, el lenguaje utilizado va a ser clave en la expresión de esas pasiones terrenales y el vínculo con sus raíces nativas.

Su conexión libre con su cuerpo y su sexualidad no es el único punto de comparación con las raíces indígenas de la Virgen. La Mamá es protección y ternura en un mundo desolado por la violencia, pero también fuerza y rebeldía en esa pelea; Campobello habla de su cara, colorada como las palmas de sus manos y sus talones, como la tierra roja que les protegía hasta que volvía su madre, evocando a la Madre Tierra. Una misma frase fluye entre las tonalidades telúricas y el color de las diferentes partes del cuerpo de su madre, y la tierra como protectora, en una constante que rechaza la linealidad a la fuerza. La cabellera negra y larga de su madre le recuerda a las de tantos indios que fueron arrancadas, y piensa en cómo «su corazón se forjó así» (Campobello: 1972, p. 972), entre la hermosura de sus cantos y la violencia que los silenciaron; pero concluye que ese corazón «nadie podría empequeñecerlo» (*ibidem*).

Aun así, esa violencia está demasiado presente en la memoria colectiva como para no tenerla en cuenta. Aunque la Virgen sea —y haya sido durante mucho tiempo— un símbolo nacional, orgullosamente tomado por mestizos para representar su raza y su cultura, no se puede olvidar su uso como arma de evangelización, en muchos casos forzada, y lo que eso supuso para los indígenas.

La conquista, por la violencia y degradación que trajo consigo, tuvo un efecto dramático en la religión en términos de la orientación masculina/femenina. El pueblo indígena la vio no solo como una derrota comunal, sino como la caída de

las deidades y el fin del ciclo cósmico. Eso los llevó a centrarse de alguna manera en sus diosas femeninas, más pacíficas y seguras; algo que, sin duda, influyó en la rápida aceptación de la Virgen de Guadalupe. Campobello parece estar tomando las raíces indígenas del cuerpo de su madre, con su rostro rojo y su cabello negro, para reescribir ese capítulo de la historia y centrarse en el papel de defensora y militante que la Virgen tuvo para ellos desde la era colonial y durante la Revolución. Así, «se van constituyendo simultáneamente dos genealogías: la de la hija y la de la comunidad mexicana» (Oyarzún: 1996, p. 190), apuntando a que el yo propio de la autobiografía se cambia muchas veces por el «nosotros» a través de la obra. Y la Mamá, con sus manos y su presencia tangibles, se convierte de algún modo en la Madre, la de todos los mexicanos de la Revolución, fácilmente identificable con Guadalupe: «Una mano fina y blanca, la otra tostada y dura. Son dos manos distintas, pero pueden ser iguales» (Campobello: 1972, p. 976). Con la primera, que recuerda al mármol de una estatua de la Virgen, Mamá es la personificación de la madre perfecta, la protectora, la defensora de sus hijos. Y su defensa se da en pro de los pequeños que se refugian en su falda, y los soldados a los que ella cuida: en sus propias palabras, «niños que necesitaron de mí y les presté mi ayuda», «guerreros altos, de cuerpo dorado, siempre protegidos por ella» (p. 980). Alude a los guerrilleros de la Revolución donde se sitúa la obra, pero también a la raza entera que surgió tras la llegada de los españoles a México. Dorada es también su otra mano, «tostada y dura», que no se conforma con proteger desde lo alto, sino que siente igual que sus hijos: ve imágenes deshumanizantes que ya no la trastornan, sino que la hacen salir corriendo a la calle a ayudar cada vez que oye tiros. Sus manos trabajan duro, en esa tierra roja por el sol y por la sangre. «No se quejaba» (p. 976), como una mujer que ha de sufrir para cumplir las expectativas que se tienen de ella, pero «sabe que no hay ley que le castigue por tomar lo que es suyo» (p. 977), y aunque la sociedad quiera condenarla por adúltera, anda con la cabeza bien alta teniendo claro que no ha hecho nada mal y que sus hijos le pertenecen.

*Las manos de Mamá* presenta el balance perfecto que la sociedad mexicana hace tan difícil que sus mujeres encuentren. Ni la inimitable Madre Virgen asexuada y pasiva, ni la prostituta guerrillera que la sociedad consideraba que era: una mujer compleja que tantas ven en la reinención de Guadalupe/Tonantzin a través de la negación de la tradición patriarcal y un enfoque más sensorial.

## SENSUALIDAD Y MISTICISMO INDÍGENA

El hecho de que este concepto participe de la cosmovisión de Campobello se demuestra a través del análisis de su poesía. Esta caracterización de la mujer no se presenta solo en la madre en las obras de Campobello, sino que la escritora se atribuye muchas de las características en sus poemas. Hay una relación clara entre la madre de la novela y la mujer que lucha contra las expectativas de la sociedad

expresando libremente su profunda conexión espiritual con su cuerpo mediante la voz poética en primera persona del poemario *Yo! Versos* (1929).

La importancia de la expresión de esa conexión solo se puede entender a través del contexto histórico de su opresión. Cuando llegaron los cristianos a las Américas, hubo una «batalla por las almas» que se ocupó de reprimir las expresiones del erotismo de los indígenas, usando como arma el pudor católico (Marcos: 1992, pp. 157-158). Es difícil saber lo que era común en cuanto a la sexualidad en el día a día, pero se han preservado algunas confesiones de indígenas conversos en que los clérigos pedían detalles. Había cuestionarios, como el del padre Juan Bautista en 1599, que incluían esta pregunta: «Have you touched the lower parts of a man with pleasure, desiring in this way to commit sin?» (Marcos: 1992, p. 164). Esta es una de las formas en que pudo ser instigada la correlación entre el placer y el pecado. Como apunta Ana Castillo, los mexicanos, por sus profundas raíces católicas, se avergüenzan de su cuerpo y de lo que en ellos sienten. Para ser una mujer decente, no se puede disfrutar de la sexualidad; el deseo es algo que se debe ocultar, rozando lo pecaminoso, ya que el sexo sin el fin de la procreación queda prohibido (1994, p. 122). Aunque, en teoría, los hombres deberían seguir estas pautas tanto como las mujeres, son ellas a quienes se obliga más duramente a seguirlas: «Woman must choose between one of two polarized roles, that of mother as portrayed by the Virgin Mary vs. that of whore/traitor as Eve [...]. The unreal model of the 'Virgin Mother' is no less cruel to women because it is an inimitable role for women» (p. 116). Castillo denuncia que este mito de la madre virgen se diseñó para mitigar el poder creador femenino, para atribuir la creación a un Dios masculino aun cuando son las mujeres las que paren. Así, se evidencia el papel pasivo de la Virgen en la encarnación de Dios. La subordinación de la sexualidad femenina es crucial para la supervivencia de las prácticas religiosas cristianas (p. 107). Pero, antes de que llegaran estas ideas católicas a las Américas, el placer sexual tenía un papel central en los ritos sagrados, ya que el orgasmo unía a los humanos con los dioses en un vínculo cósmico (Marcos: 1992).

Por esta razón, las autoras de la posmodernidad que tomaron textos e historias que habían sido olvidados, ignorados o maltratados y los trajeron de vuelta a la luz, retomaron a la Virgen de Guadalupe como un símbolo feminista e indigenista, arrancándola de su historia católica misógina y conquistadora. Como ya se ha mencionado, la razón de que Guadalupe fuera tan rápidamente aceptada fue que los indígenas veían en ella a una de sus diosas principales, la diosa madre Tonantzin, quien no solo luchaba por defender a los más débiles, sino que además disfrutaba libremente de su sensualidad y cuyo poder de creación se consideraba sagrado (Castillo: 1994). Tonantzin era más terrenal que la intocable e inimitable Virgen y su conexión con su cuerpo no era algo repudiable, sino su fuente de poder.

Irene Lara (2014) se apoya en los textos de muchos otros escritores para reivindicar que el conocimiento del cuerpo y la sexualidad es un tipo de sabiduría que

une lo físico con lo divino; el cuerpo tiene el poder de saber, de conocer, a través de los sentidos. Lo espiritual y lo erótico no deben separarse, ni este de lo intelectual, así como tampoco conviene ni entender lo erótico únicamente como sexo ni asexuar la experiencia erótica, lo cual ocurre por la internalización de la dicotomía virgen/prostituta –lo virtuoso y lo pecaminoso–. Así, la espiritualidad y la sexualidad crean un ente erótico completo. Y este conocer a través de los sentidos está en el centro de los poemas de Campobello.

## EL LENGUAJE SAGRADO DEL MOVIMIENTO

La escritora publicó dos poemarios, *Yo! Versos* (1929) y *Tres poemas* (1960), que fueron su primera y su última obra respectivamente. Estos fueron poco estudiados por la situación en México, a pesar de que otras autoras, como Storni o De Ibarbourou, estaban escribiendo al mismo tiempo sobre la mujer y su sensualidad. Sin embargo, la Revolución mexicana hegemonizó, más aún, el punto de vista masculino, y las obras literarias más valoradas eran aquellas que hablaban de política y temas sociales.

Cuando se publicaron sus primeros versos, el pintor Gerardo Murillo los describió como un «conjunto de ritmos arquitecturados en columnas sutiles sobre los cuales ríe la vida y esplende el sol» (cit. en Aguilar: 2016, p. 29). En ellos habla de sí misma, sobre todo, pero también de su hermana, su madre y otras mujeres, al igual que de las montañas, la tierra y el sol. Tiene una conexión sensual consigo misma, una pasión por lo femenino y un profundo arraigo en la naturaleza que la rodea. Los tres poemas de 1960, «A mi Mamá», «A mi tierra» y «A mi patria», muestran que tuvo las mismas inquietudes y sentimientos desde el comienzo hasta el final de su vida.

Sin una educación formal, Juan Bautista Aguilar estima que las influencias literarias en la autora más bien debieron de ser las historias de su madre cuando volvía del trabajo en las noches. En las propias palabras de Campobello, «no eran cuentos de hadas, eran la vida misma» (Aguilar: 2007, p. 15). Es relevante, entonces, para analizar su estilo y contenido, considerar que la tradición oral fue su influencia primaria. El estilo es muy simple en sus primeros poemas y estos carecen de puntuación casi en su totalidad. La estética contemporánea escapaba de la perfección formal y usaba, en contraste, el lenguaje como arma de autorrepresentación. Campobello es un claro ejemplo de esta característica de la época. Así, las teorías de la escritura femenina previamente mencionadas son relevantes no solo en su prosa, sino también en sus versos.

Igualmente, este estilo evidencia su otra gran pasión y la profesión por la que más se la recuerda: la danza. Su voz lírica fluye como sus movimientos de bailarina, porque lo que quiere expresar es la conexión con su cuerpo. Esto hace que los versos exuden desplazamiento, sin nada que los ate, lo cual a su vez es un tema

recurrente. Como Murillo escribió en el prólogo de *Yo!*, sus poemas «están saturados de luz y de optimismo, espontáneos y bellos como los movimientos de su cuerpo cuando danza, vigorosos y flexibles como los músculos de sus piernas» (cit. en Aguilar: 2016, p. 16). En el escenario se expresa con su cuerpo, y en el papel usa las palabras como herramienta para manifestar esta relación y negociar su lugar en la naturaleza que la rodea, a modo de autorreflexión y autoconocimiento.

En la introducción del libro sobre danza que escribió con su hermana Gloria, *Ritmos indígenas de México*, explica que su objetivo es «señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias», queriendo recoger solo los que «no están influidos por los extraños» (Campobello y Campobello: 1940, p. 7). Comenzando por el simple modo en el que los indígenas se mueven al andar, ritmos puros y originales, estudiaron cada movimiento para poder salvarlos del olvido. Descarta así los bailes seudocristianos y los criollos, y afirma que las coreografías que han de interesar son «las danzas paganas, de ritual o ceremonial aborigen» (p. 10). No hay que prestar atención a «la parte externa del ritmo, sino a la parte íntima, entrañable, que es donde la esencia del ritmo tiene su verdadero origen» (p. 11). Además, hace una comparación entre danza y habla que confirma la interpretación del lenguaje de Campobello en este ensayo: «la gente de cada región tiene su propio modo de hablar, su acento, su fraseo [...] los individuos de cada una de nuestras tribus indígenas tienen su peculiar ritmo o porte»; los movimientos «hablan con mayor elocuencia que las expresiones del lenguaje» (p. 12). Campobello continúa explicando que muchos indios son parcos en palabras y que por orgullo no hablan mucho, por lo que para conocerlos realmente, para hallar «lo que son en la intimidad [...] lo que su existencia tiene de aspiración», hay que «ver cómo mueven su cuerpo» (p. 13). Además, da a este movimiento propiedades espirituales en tanto «lenguaje sagrado», y añade que no habrían osado decir lo que sentían de otro modo. Sin embargo, Campobello sí se atreve, y juega con mezclar las palabras con la energía del movimiento de su cuerpo.

Esta energía se siente verdaderamente a lo largo de su primer poemario y, a menudo, alude a ella directamente y con orgullo: «Vamos a jugar / muchachos hasta / cansar nuestros / espíritus fogosos» (Campobello: 2016, p. 48). Una energía que a menudo se traduce en locura, o así lo denomina ella creyendo que es el nombre que otros le pondrían —«como una niña / loca» (pp. 52-53), «reír como una loca» (p. 38), «sonrí / tontamente / como hacen los locos» (p. 60)—. Esa energía que las expectativas del comportamiento de la mujer en esa época llamarían *histeria* y querrían reprimir se convierte en un elemento subversivo de disfrute personal. Consciente de que su actitud llama la atención de la sociedad, decide no seguir las normas ni callar ni achicarse, sino que pretende «hacer mucho / ruido» (p. 47), abrirse paso y hacerse un sitio en un mundo que quiere lo contrario para ella. Pugna por zafarse de estas normas, pero ha de negociar hasta qué punto esta rebeldía puede darse en el espacio público. Nunca habla de la ciudad, sino que sus poemas

siempre se ubican en la naturaleza. Aparte de por su conexión con ella, se podría deducir que este es el único lugar donde siente la libertad de dejar que esta locura salga a la luz.

En otro de sus poemas, directamente alude a esta sociedad y cómo la acusan de ser «brusca» y no saber lo que dice porque viene «de un rincón / oscuro de la / montaña», a lo que ella contesta que, de hecho, viene «de una / claridad» (pp. 59-60). Es de la naturaleza, de su lugar en ella, de donde salen su energía y también su sabiduría, esa clarividencia que otros ven como oscuridad, tal vez porque la consideran prohibida. Recuerda esto a las ideas principales de Sissela Bok y Roger Shattuck, que recoge Kripal (2001), sobre lo secreto, en particular el conocimiento prohibido y su conexión con lo sensual y lo erótico. La representación más clara y con más peso en la cultura occidental sería la historia de Adán y Eva, que sienten vergüenza sexual cuando comen del fruto prohibido; el conocimiento secreto lleva inevitablemente a la humillación. Este conocimiento secreto que es «dangerous, strangely seductive, potentially liberating, and oftentimes destructive» (Kripal: 2001, p. X): cuatro adjetivos que describen a la perfección la relación de la voz poética de estos poemas con su sensualidad y naturaleza. El acto de encontrar la claridad en la montaña, donde puede correr y gritar, inspira a pensar en las bacantes, que iban también a la naturaleza buscando la experiencia de la liberación. Entra así en diálogo con prácticas milenarias, y también contemporáneas, donde mujeres como las de Wicca actúan en consorcio con la naturaleza y encuentran en ella su *locus amoenus*.

## LA CONEXIÓN CON LA TIERRA

En *Yo! Francisca*, a menudo disfruta de la naturaleza, simplemente al «correr / por los caminos» (Campobello: 2016, p. 37), o «reír con el cielo» (*ibidem*), pero también siente una especie de autoridad sobre ella, ya que quiere «pelear con los / árboles y vencerlos», «matar las mariposas / y cortar todas las flores» (*ibidem*). Aunque al final de ese poema ella y su hermana piden «perdón a las estrellas» (p. 38), es solo después de haberse reído «de todo / como dos soberbias» (*ibidem*). Igualmente, en «Fuerza Montañas Grandeza», va «a derribar / cerros» porque «estaba ebrio / de grandeza / mi cerebro y de / fuerza mi cuerpo»; y son sus «manos / rojas de sangre» las que la obedecen. Más adelante, esas manos se ponen pálidas por lo que ha hecho y piden «perdón al cielo», pero aclara que no las quiere pálidas, sino rojas, evocando metafóricamente la sangre de la montaña o la suya propia. Como símbolo de la naturaleza creadora, la menstruación fue una hemorragia sagrada en el México prehispánico y en las culturas nativas americanas todavía simboliza el poder femenino, aunque los patriarcas bíblicos la representaran como algo vergonzoso y prohibido con el fin de controlar material y espiritualmente a las mujeres (Castillo: 1994, p. 122). Su cuerpo, entonces, estaría ebrio de fuerza por esa

sangre que simboliza el poder de la mujer como creadora, que le permite destruir de la misma manera que crea. Aunque sus manos palidecen, recordando las manos marmóreas de las Vírgenes, y piden perdón al cielo –al Dios padre cristiano– por haber destruido su creación, las manos que ella desea son las rojas sangrientas, las poderosas.

Kristeva cita a Freud en una carta a Clément en *The Feminine and the Sacred* cuando dice que los críticos llaman «profundamente religioso» a alguien que se siente insignificante y sin poder frente al universo, cuando en realidad la esencia de la religiosidad es la reacción que surge de ese sentimiento que busca luchar contra él; el que cree que el papel del ser humano es mínimo en el vasto universo es realmente irreligioso (Clément y Kristeva: 2001). Esta idea sugiere que ese ímpetu de la voz poética por luchar contra la naturaleza no implica el deseo por destruirla, sino por combatir esa pequeñez que el ser humano puede llegar a sentir ante ella, ante la enormidad del mundo y la duda sobre qué hacemos aquí. Sobre todo la mujer, por la opresión a la que es sometida, quiere luchar físicamente contra este mundo que no la deja ser libre. Unos años antes que Campobello, muchos escritores latinoamericanos escribieron acerca del conflicto entre el hombre y la naturaleza, y aquel casi siempre salía perdiendo. Ella desea también enfrentársele, pero, como mujer, siente la fuerza de la creación y, por tanto, de la destrucción que podría hacerla salir victoriosa. Esta fuerza es sensorial, está en su cuerpo, pero es a la vez espiritual. Kristeva continúa sugiriendo que lo sagrado podría ser la percepción inconsciente que el ser humano tiene sobre su erotismo inalcanzable; siempre en la frontera entre la naturaleza y la cultura, lo animal y lo verbal, lo sensorial y lo concreto. Plantea, además, que lo sagrado no es la necesidad religiosa de protección, sino el placer de ese punto medio entre el poder y su ausencia. Reflexiona que tal vez no se pueda explicar, sino solamente sentir, hacer y entender, pero que cuando ese estado inconsciente se haga consciente, se podría usar como un tipo de resistencia (Clément y Kristeva: 2001).

Es cierto que, a pesar de esa lucha que a veces la enfrenta con la naturaleza, la voz poética tiene una complicidad con esta. La montaña y el sol «son / mis amigos / mis hermanos» (Campobello: 2016, p. 80), y no teme su fuerza: «Que venga / la lluvia / que venga / el viento / No tendré miedo / estaré golpeando / con mis pies / el suelo [...] Va a haber desbordamiento / de agua [...] y yo un potro / salvaje que / estará corriendo» (p. 55). Hay, además, una intimidad con la naturaleza, que se ve reflejada en el poema «Besos novias encajes», donde comienza la voz poética pidiendo a las «muchachas» que se vistan de novias, para terminar revelando que son «las novias / del viento», y las invita a ir al campo a que «el viento / enamorado / nos bese / nos cante / nos haga girones / nuestros velos blancos» (p. 54).

También, en uno de sus múltiples poemas que se titulan «Yo», desea «Besar el sol / no con el alma / sí con la boca» (p. 39), idea que se repite cuando dice «Con mis cabellos / negros / haré una escalera / para subir hasta / el sol y besarle / la cara»

(pp. 69-70) –aunque luego recuerda que su alma «puede besar / el sol sin tener / escala» (p. 70)–. El sol es la fuente de la vida y, por tanto, era comúnmente uno de los dioses principales de los pueblos indígenas. La teóloga chicana Lara Medina (2004) propone que la espiritualidad enfatiza las múltiples maneras en las que la gente se relaciona con el mundo a su alrededor, con la fuente de la vida y con ellos mismos, para sugerir que la espiritualidad va más allá del dogma o de la religión organizada. Así, la voz poética no busca únicamente esa unión con Dios de manera espiritual, sino sensual; no solo a través del alma, sino con los labios, subiendo hasta él con una escalera hecha de sus propios cabellos, un símbolo de la sexualidad femenina. Campobello y su hermana, en su libro de danza, estudiaron sobre todo los relieves de Yucatán, por su dinamismo, y por cómo se usaban las danzas allí grabadas para conversar con sus dioses. Para ella, utilizar el cuerpo para dialogar con la divinidad es algo natural en sus raíces indígenas.

Para explicar esta compleja relación espiritual, este sentimiento místico, usa palabras sencillas, igual que hizo Santa Teresa. Las palabras complicadas no sirven para apelar a los sentimientos, que es la única manera de entender esta experiencia, así que no alude al logos. Santa Teresa habló de «no entender entendiendo»; entender de manera no racional, sino mística (Cilveti: 1974, p. 204). Campobello nunca intenta explicar con lógica lo que piensa –siempre riendo como una loca sin razón–, pero sabe lo que siente y lo expresa de la manera en la que cree que se hará entender, que es necesariamente sencilla. La diferencia entre ambas es que la santa se queda en lo espiritual, pero a Campobello lo sensual no le es negado. Así, las llamas de Santa Teresa se convierten en labios en los poemas de la escritora mexicana. El espacio de liberación permitido a la mujer es limitado, pero esta conexión mística es un proceso sumamente personal, por lo que es accesible a la mujer, además de ser una subversión ante el dogma impuesto por el patriarcado.

Este amor que siente hacia el sol no la atormenta, como en algunos de sus poemas amorosos a figuras masculinas, sino que la libera, siendo la libertad otro de los temas principales de su obra, siempre de la mano de esa naturaleza sin la cual no la concibe; quiere ser sirena para correr «por las aguas verdes» (Campobello: 2016, p. 49), y mariposa para «ver a través de / mis ojos dorados / mi libertad» (p. 50). En «Prólogo a *Mis libros*» (1960), confiesa que buscaba «una libertad verdaderamente mía, encontrada gracias a una angustia espiritual y física. Yo quería tener alas» (Campobello: 2016, p. 340); «mi libertad, a la que amo [...] más, mucho más, que al amor» (p. 341). Además, esa libertad que relaciona con la naturaleza tiene del mismo modo una unión irrevocable con su sangre indígena: «Si fuera posible escribir estas verdades con puntas de flechas pulidas por las manos cobrizas de comanches en guerra, lo haría, y lo haría solo por el gusto de sentirme en el paisaje donde aún se respira la libertad heredada de nuestros ancestros» (p. 339).

Kristeva y Clément discuten en docenas de cartas sobre la conexión entre la mujer y lo sagrado sin llegar a una conclusión por la que las mujeres parecen

inclinarse más hacia esa parte más sensual de lo espiritual. Kristeva intuye que la femenina se identifica más con lo místico que con lo dogmático, pero confiesa que no sabe explicar el porqué, aunque previamente recuerda su idea de que las mujeres se aferran al estado de prelenguaje, como teorizó Freud; a lo sensorial, más que a lo lógico, a lo explicable con palabras (Clément y Kristeva: 2001). Sin embargo, Campobello, con versos tan sencillos como «Mi vida / es una / mañana de sol» (2016, p. 52), combina los dos estados al usar perfectamente el lenguaje y todos sus simbolismos para expresar esa sensorialidad que le acerca a lo sagrado.

## CONCLUSIÓN

Campobello participó activamente en la Revolución en varios aspectos: con sus escritos más políticos apoyó la revuelta armada y con su danza puso énfasis en el aspecto indígena de la cultura mexicana. Creó una madre llena de matices, completamente diferente al arquetipo que la nación promulgaba, recalando que era a la vez una parte esencial de esta. Pero, sobre todo, exploró sin miedo lo que es ser mujer, con todas sus complejidades. Aguilar (2016, pp. 12-15) cree que los poemas poco difundidos en su momento de *Yo! Versos* fueron «una estrategia de reafirmación personal», que buscaban «construir nuevos mundos y [. . .] seducir al otro». Sin embargo, más que perseguir la seducción del otro, al construirse en estos poemas Campobello se seduce a sí misma, explorando con libertad su sensualidad, su sabiduría, su fuerza y esa energía vital que la naturaleza le otorga. Sin embargo, ninguna de estas cosas habría sido posible si no hubiera sido capaz de encontrar su propia voz, tan alejada del canon masculino de su época. Revolucionó la manera en la que la mujer hablaba de la mujer y de sí misma con un excepcional ejemplo de *l'écriture féminine* que merece ser explorado en profundidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Juan Bautista. «Prólogo». En CAMPOBELLO, Nellie. *Obra reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 9-25.
- AGUILAR, Juan Bautista. «Prólogo». En CAMPOBELLO, Nellie. *Obra reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 9-28.
- AROCA, María Celeste. «La mujer en la Revolución Mexicana: una mirada a través del arte, la fotografía y el cine». En *XIV Jornadas Interescuelas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2013.
- BASSNETT, Susan. *Knives and angels: Women writers in Latin America*. London: Zed, 1990.
- BEER, Gabriella de. «Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello». *América sin nombre*, 2008, 11-12, pp. 42-48.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Las manos de Mamá*. En CASTRO LEAL, Antonio (ed.). *La novela de la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Aguilar, 1972.

- CAMPOBELLO, Nellie. *Obra Reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- CAMPOBELLO, Nellie, y Gloria CAMPOBELLO. *Ritmos indígenas de México*. Ciudad de México: Editora Popular/Secretaría de Educación Pública, 1940.
- CASTILLO, Ana. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- CILVETI, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.
- CLÉMENT, Catherine, y Julia KRISTEVA. *The Feminine and the Sacred*. New York: Columbia University Press, 2001.
- COTERA, Martha. *Diosa y Hembra: the History and Heritage of Chicanas in the U.S.* Austin: Information Systems Development, 1976.
- CUAUHTÉMOC, Juan Álvarez. «Virgen de Guadalupe». En OBOLER, Suzanne, y Deena GONZÁLEZ (eds.). *The Oxford Encyclopedia of Latinos and Latinas in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- GÓMEZ CANO, Grisela. *El Regreso a Coatlicue*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2011.
- GUADALUPE GARCÍA, Clara. *Nellie, el caso Campobello*. México: Arena y Cal, 2000.
- HURLEY, Teresa M. *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*. Suffolk: Tamesis, 2003.
- KRIPAL, Jeffrey J. *Roads of Excess, Palaces of Wisdom: Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- KRISTEVA, Julia. «Some Observations on Female Sexuality». *The Annual of Psychoanalysis*, 2004, 32, pp. 59-68.
- LARA, Irene. «Sensing the Serpent in the Mother, *Dando a luz la Madre Serpiente*: Chicana Spirituality, Sexuality, and Mamihood». En FACIO, Elisa, e Irene LARA (eds.). *Fleshing the Spirit: Spirituality and Activism in Chicana, Latina, and Indigenous Women's Lives*. Tucson: The University of Arizona Press, 2014, pp. 113-134.
- MARCOS, Sylvia. «Indigenous Eroticism and Colonial Morality in Mexico: The Confession Manuals of New Spain». *Numen*, 1992, 39.2, pp. 157-174.
- MCLEOD, John. *Beginning Postcolonialism*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- MEDINA, Lara. *Las Hermanas: Chicana/Latina Religious-Political Activism in the U. S. Catholic Church*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- MELERO, Pilar. *Mythological Constructs of Mexican Femininity*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MEYER, Doris. «Nellie Campobello's *Las Manos de Mamá*: A Rereading». *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 1985, 68.4, pp. 747-752.
- OYARZÚN, Kemy. «Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de Mamá*, de Nellie Campobello». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1996, 22.43-44, pp. 181-199.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- PRATT, Mary Louise. «Mi cigarro, mi Singer, y la Revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello». *Cadernos Pagu* [en línea], 2004, 22, pp. 151-184 <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332004000100007>> [14 marzo 2020].
- TOLAN, Fiona. «Feminisms». En WAUGH, Patricia (ed.). *Literary Theory and Criticism*. Oxford University Press, 2006, pp. 319-339.
- TREVIÑO, Roberto R. *The Church in the Barrio: Mexican American Ethno-Catholicism in Houston*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.