
La figura de la madre en *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello

Giovanna Minardi

Università di Palermo

*En derredor de su falda
eran los hilos bordados
como una noche de plata.
Dulcemente se plegaban
como se ondula la brisa
en los velos de las hadas.*

NELLIE CAMPOBELLO, *ELLA*

NO ES FÁCIL CLASIFICAR los escritos de Nellie Campobello¹ como cuentos, novelas, cuentos cortos o cualquier otra cosa, y *Las manos de mamá* no es la excepción. Se trata de un conjunto de dieciocho fragmentos que forman una unidad, dada por la figura de la madre y la voz que conduce la narración. Esto se hace partiendo de la evocación y recuerdos de una mujer adulta, pero con la mirada de abajo hacia arriba de una niña muy ligada a su madre, como en el trabajo anterior, *Cartucho*.²

Hay que comenzar diciendo que existe un predominio masculino en la producción literaria acerca de la Revolución mexicana. Escasean las escritoras que han escogido como tema esa etapa histórica.³ Nellie Campobello es la primera, y una de las pocas autoras de este ciclo narrativo que vivió la revolución, en el norte del país, y que escribió en un tiempo no muy lejano a ella,⁴ en un ambiente donde los perdedores, los revolucionarios villistas, no son bien vistos por el nuevo discurso gubernamental instaurado en 1931. Formalmente, su

obra literaria coincide en algunos aspectos con la de otros escritores del ciclo, pero muestra ciertos rasgos que la separan de ellos. De la misma manera, sus trabajos son muy diferentes a aquellos que otras escritoras están publicando por la misma época. A pesar de esta originalidad, a Campobello se la ha conocido más por sus actividades en el campo de la danza que por la literatura.

Su producción narrativa comprende dos libros: *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* y *Las manos de mamá*, publicados en 1931 y 1937, respectivamente, en los cuales es esencial el tema de la infancia. En *Prólogo a «Mis libros»*, la propia autora declara: «estoy muy ocupada con mis recuerdos [...] vivo en el pasado, en la infancia y la adolescencia» (Campobello, 2007: pp. 411-412). En 1940 publica, junto con su hermana Gloria, *Ritmos indígenas de México*.

Vamos a *Las manos de mamá*. Como ya se ha dicho, a pesar de la aparente sencillez que pueda tener la perspectiva de una niña, o quizá gracias a ella, la narración resulta altamente poética, debido a las imágenes, descripciones y figuras retóricas que la configuran. La madre está idealizada y asociada a la naturaleza, es una madre-naturaleza, como leemos en el fragmento inicial:

Esbelta como las flores de la *sierra* cuando danzan mecidas por el viento.

Su perfume se aspira junto a los modroños 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 que las besa el Sol.

Un himno, un amanecer toda *Ella* era. Los trigales se reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas (Campobello, 2007: p. 169).

Es una mujer valiente, hermosa, que vive rodeada de sus pequeños, que la aman y a los que no escatima su protección, cariño y ternura, que ha de prodigarles en un momento ciertamente no fácil debido a la revolución en curso:

Toda su belleza y su juventud nos la entregó. Su vida está hecha de grandes privaciones, pero está llena de amor, un amor por sus hijos pero también por los jóvenes revolucionarios que desafían a la muerte en defensa de sus ideales. Las manos, el vientre, el pecho de la madre están siempre dispuestos a acoger a estos jóvenes, como si todos fueran sus hijos: Se dedicaba con verdadero amor a ayudar a los soldados, no importaba quiénes fueran (*Ibid.*: p. 183).

En *Prólogo a «Mis libros»* Campobello habla de la génesis de *Las manos de mamá*: ella estaba en Morelia con su grupo de baile durante una de las tantas celebraciones de la revolución, de repente la falsa retórica, la espectacularidad vacía de las celebraciones comienzan a molestarla: «Traté de escapar, refugiándome, cosa natural para mí, en la falda de mi madre» (Campobello, 2007: p. 359), es decir, el recuerdo de su madre, de su infancia a su lado, marcan dos preocupaciones significativas —el desacuerdo con la política del momento y la necesidad de escribir—, ambas unidas por el deseo de la artista de ser ella misma, de expresar su pensamiento propio y autónomo. Comenzó a escribir el libro en septiembre de 1934 y, en 1937, se publicó, gracias a la intervención del poeta José Muñoz Cota, quien lo editó en Juventudes de Izquierda. La crítica lo recibe con entusiasmo y la propia Nellie queda gratamente sorprendida y, siempre en *Prólogo a «Mis libros»*, recoge los comentarios de tres reconocidos críticos: Martín Luis Guzmán, José Juan Tablada y Emilio Abreu Gómez. El primero invita a leer *Las manos de mamá* como un poema: «El poema está escrito en prosa [...], pero es un lenguaje profundamente poético por su eficacia estética y emotiva» (*Ibid.*: p. 363).

Respecto al aspecto autobiográfico de la obra, me gustaría decir, muy brevemente, que, si bien Nellie siembra pistas contradictorias que invitan a múltiples tipos de lectura, la identificación narradora-autora comienza a construirse ya en el llamado aparato paratextual, donde podemos descubrir si Nellie promete «decir la verdad» o si, en cambio, opta por presentar el texto como una obra de ficción. El título *Las manos de mamá*, en realidad, es deliberadamente ambiguo, ya que, si

por un lado es bastante literario, por otro, la falta de un posesivo que preceda a la palabra *mamá* permite identificar la autora, la narradora y el personaje. En el título, entonces, es posible leer la intención implícita de la narradora de rendirle homenaje a su madre.

Además, la dedicatoria «a mis hermanos» y el epígrafe donde aparece el término *madre* escrito en lengua tarahumara y cuya traducción al español se encuentra al final de la página, si bien no orientan la lectura hacia una dirección claramente definida, proporcionan una clave de lectura autobiográfica. En la dedicatoria «a mis hermanos» podemos ver una síntesis del proceso de escritura que une a la hija con su madre, el homenaje que la primera le rinde a su madre involucra también a los demás hijos, los hermanos de la narradora. El epígrafe es un *hai kai* tarahumara. «Tu cara de luz, madre, / despierta y llora, ven antes, / hoy cuando yo te grito» (Campobello, 2007: p. 168).

La evocación de la madre se produce a partir de rasgos perceptivos, recurriendo a la sinécdoque. Aquí apelamos al sentido de la vista, que intenta ver a la madre a través de la expresión del rostro, de los ojos, para llegar a una conceptualización total de la figura materna. Además, la necesidad de evocar a la madre surge de la hija que recuerda y extraña a su madre ausente, enfatizando así el homenaje que seguirá desarrollándose.

La indeterminación proyectada en el paratexto se prolonga en el texto donde los signos de la realidad que crean una presencia referencial, histórica o testimonial se alternan con otros signos propios de los géneros ficcionales. Hay anécdotas sobre la revolución, referencias a lugares reales y personajes históricos, pero no es fácil establecer la veracidad de los detalles más íntimos y de las palabras que la narradora pone en boca de sus personajes.

La función materna se difunde en los dos ejes principales del texto: metáfora y metonimia, paradigma y sintagma. La madre «[gira] en el viento como el escarabajo rojo que va dejando atrás» (*Ibid.*: p. 174). Esta figura es fundamental no solo para el conjunto textual, sino también para la concepción del mundo que transmite;

aquí el semantema materno se expresa como el eje mundi femenino, capaz de moverse circularmente, pero también de «perder sus pétalos», metonímicamente, es decir, devenir, en el tiempo, en la historia, en el desplazamiento verbal y narrativo. La madre es a la vez voz narrativa y actante narrado, cumpliendo así el papel ambivalente de narradora y actriz. En algunos fragmentos el texto narra en primera persona la vida de la madre; además, en cuanto a los hechos «objetivos», la narradora afirma que quiere relatar fielmente lo que la madre le contó: «Nos contaba hechos reales: San Miguel de Bocas, nuestro país, los hombres de la revolución, cosas de la guerra que sus ojos habían visto» (*Ibid.*: p. 175). Otro corpus importante de información proviene de lo que otros le dicen a la madre, que se convierte así en una especie de megaautora omnisciente y omnipresente, capaz no solo de saberlo sino de «adivinarlo todo».

Me parece apropiado comparar la visión que tenía Nellie de su madre como ídolo, flor, tierra roja, con la visión que tenían los aztecas de Teteoinnan, la diosa-madre, con el rostro cubierto por una máscara, reina de la tierra.⁵ En la edición de 1960 de *Las manos de mamá*, los términos *Madre*, *Usted* y *Ella*, con los que se dirige a la madre, están escritos en mayúsculas, subrayando así el carácter hierático dado a la figura maternal. La asociación con las antiguas civilizaciones que habitaron esas tierras del norte de México es obvia. El epígrafe del texto, como ya se mencionó, está en lengua tarahumara y en el fragmento «Cuando vamos a una capital» la hija dice: «Bella raza de las llanuras de Chihuahua: me gustan, los admiro, al igual que los *Tarahumaras*, indios antiguos, pacíficos, sensibles, artistas, exponentes de una vida noble, resignados por naturaleza, aunque sin la civilización de los blancos. Llevan su conformidad hasta ignorar el dinero y solo conocen la sonrisa de las gentes» (*Ibid.*: p. 194).

Además, la madre de nuestra escritora pasó varios años en Jiménez, donde, en la Plaza Lila, jugaba alrededor de aquellos árboles, llenos de flores, pero cuyos troncos estaban manchados por la sangre de las víctimas de la revolución. Esta imagen recuerda el árbol de la vida

que en el Popol Vuh significa el paso del mito a la historia, marca la continuidad y diferencia entre el cielo y la tierra, entre el tiempo cíclico y el tiempo cronológico, entre la muerte y la vida, entre el lenguaje preverbal y el lenguaje verbal.

La escritura de *Las manos de mamá* presenta signos claros que se basan en la diferencia y especificidad de género. El texto se abre, como ya se ha dicho, con la recuperación del cuerpo completo de la madre, asociado a la naturaleza y representado en términos puramente perceptivos. Aparece el rostro de la madre, pero no como una imagen meramente visual. Se ha dicho que el reino del ojo y la mirada, coincidente con la aparición de la escritura, es esencialmente patriarcal y expresa en gran medida la forma masculina de exteriorizar el deseo. El ojo objetiva y domina, distancia y mantiene distancias más que los demás sentidos y, en nuestra cultura, el dominio de la vista sobre los demás sentidos ha provocado el empobrecimiento de las relaciones corporales. Para Luce Irigaray (1989) el asedio de la mirada en las mujeres es menos fuerte y las primeras apariciones de la madre en *Las manos de mamá* me parecen ir en esa dirección: no son meras imágenes visuales, representativas, sino multiperceptivas, glíficas, figuras: rostro, perfume, manos, cuerpo, falda, cabello, ojos. La madre no es un símbolo, es un ídolo, un fetiche si se quiere, por eso no tiene nombre. Es una entidad general, *Ella*, pero es también y sobre todo la presencia de partes que cuentan por su volumen, su densidad, su color y su calor. En la expresión femenina pueden convivir el todo y las partes, ambos van hacia horizontes abiertos, hacia la tierra, en un fluir ininterrumpido y continuo: «Su perfume se aspira [...] allá donde la luz se abre entera» (Campobello, 2007: p. 169).

La matriz materna del texto introduce un dispositivo no solo polifónico-sexual, sino también poligráfico. La madre no es una figura estática: gira metafóricamente, baila, borda, canta, juega; «Ella es una artista», dice su hija. El progenitor no es un mero reproductor de la especie, sino una criatura productora de actividades artísticas y lúdicas. Me parece legítimo poder leer en esto una nueva referencia indirecta por parte de Nellie a la oposición entre el *Homo faber* de Occidente

y la madre juguetona de los pueblos precolombinos, como aparece en la figura de la anciana abuela Ixmucané del Popol Vuh, la «divina, la formadora», la «abuela del sol, de la luz». Con una intencionalidad de género, *Las manos de mamá* presenta una yuxtaposición de elementos indígenas y femeninos, buscando una armonía que presupone que en los orígenes de la nación mexicana existió un orden preedípico y no patriarcal.

La doble perspectiva de acción y narración, en el pasado y en el presente, remite al sujeto y objeto de la obra, que no es solo contar la historia de la madre sino contarle la historia a la madre, dedicándole el texto donde ella vive: en el cielo y en los recuerdos de su hija. El epígrafe aborda a una madre mítica, cuya figura es evocada constante y confusamente a través de los pronombres *Ella* y *Usted*, escritos siempre en cursiva. Los límites del discurso personal, así como los temporales, se desdibujan. La madre está dentro y fuera del texto, es motivo y destinatario del mensaje. A partir de esto se puede construir otro puente interpretativo: el retrato de una identidad femenina que va más allá de una perspectiva única e inequívoca; Nellie, metafóricamente, cambia de roles, convirtiéndose en madre, creadora de su madre y de ella misma. Nos encontramos ante un proceso de maduración, identificación y separación del dúo madre-hija.

En *Las manos de mamá* se sitúan simultáneamente dos genealogías, la de la hija y la de la comunidad mexicana, en gran parte del texto predomina el nosotros sobre el yo solitario. En la autobiografía femenina no partimos de la deficiencia de la madre, llegamos a ella, una vez que la hija ha recuperado su identidad. El camino es, pues, del cuerpo pleno de la madre hacia la soledad, pero esta soledad la llena la imagen alegre de la madre en el espejo fluido de la escritura de su hija, y quizá no sea casualidad que el texto termine con una «Carta para “Usted”».

En este juego de voces narrativas y en el uso del distanciamiento que emplea una narradora a la vez niña y adulta, se manifiesta en *Las manos de mamá* un estilo original, una técnica de narración diferente a la de otros textos sobre la revolución. Aquí la madre y la naturaleza se fusionan,

el pasado familiar se pierde en la leyenda, se recupera la tradición oral, pero todo ello está mediado por la voz narrativa. Podríamos definirlo como un monólogo que irá presentando una multiplicidad de personajes, o actores, que intervienen en los hechos narrados. El tema de la revolución constituye un eje narrativo importante, sin embargo los acontecimientos que tienen que ver con la revolución siempre están matizados por la evocación materna. Aunque la revolución se narra, ocurre a un nivel más íntimo. Más que narrar el hecho social, incide en la dimensión personal, en este sentido las estrategias discursivas de la obra apelan a un lector modelo que va más allá del canon y aborda el texto desde una perspectiva diferente.

Al igual que en *Cartucho*, las secuencias dedicadas a la revolución en *Las manos de mamá* sorprenden por la naturalidad con la que se describe la violencia. Los cadáveres fascinan a la narradora, que los describe con impasibilidad, con tono prosaico e incluso con cierto entusiasmo. Además, los soldados de la revolución son descritos por la madre de los niños, la convivencia entre ellos y sus hijos es normal, llena de alegría y risas, los soldados «eran más jóvenes y mejores», leemos. Sin embargo, si la felicidad de la revolución se presenta casi como un milagro obrado por una madre excepcional, no sorprende que el texto también relate la desolación que la misma revolución produjo en otras personas. Se configura así un mapa del cuerpo desmembrado de la nación mexicana, que contrasta con el cuerpo pleno y epifánico de la madre en las secuencias cosmogónicas con las que abre el texto. Nellie tal vez no estaría de acuerdo con Hebe de Bonafini, para quien describir el cuerpo torturado significa «humillarlo, reiterar la tortura y ahondar en la violencia» (De Bonafini, 1985: p. 127). La violencia excesiva de Nellie es una técnica de distanciamiento, aquí la violencia tiene una función casi antirromántica; en el fragmento «La plaza de las Lilas» leemos, escrito entre paréntesis: «(El romanticismo era otro enemigo, el más peligroso. Generalmente, los que prefieren el perfume de las flores y las canciones de amor, mueren más rápidamente que los demás, porque ya estaban envenenados)» (Campobello, 2007: p. 192).

A diferencia de *Cartucho*, *Las manos de mamá* muestra una subjetividad más profunda, una mayor capacidad de abstracción, una nueva afectividad y un renovado interés por la psique nacional. Los tonos ásperos y a veces crudos que caracterizan a *Cartucho* dan paso a un extraño ambiente de «suavidad metafísica» que, sin embargo, parece despertar en Nellie frustración más que satisfacción. En comparación con los años en que escribió *Cartucho*, el clima sociopolítico ha cambiado, se ha vuelto menos radical, los que están en el poder reclaman un cierto «toque, tono de feminidad». En un momento de institucionalización del convulsionado proceso revolucionario, *Las manos de mamá* ofrece por momentos la visión de una revolución en proceso de folclorización, poblada por mujeres buenas e ingenuas. La figura de la madre aparentemente se adhiere a los modelos femeninos arquetípicos de la cultura nacional: la presencia de una madre sacrificada y buena redime a los hombres, les permite expulsar los demonios del pasado, la pasión desenfadada, el desorden, todo lo que en aquellos años tendía a asociarse con una catástrofe social inútil y por tanto evitable. En este sentido, la obra es un ejercicio de mitificación y mistificación de la historia. La escritora destaca la influencia de la madre, su aparente obediencia y su ordenamiento frente a la acción disoluta del hombre, en definitiva, una «feminización» del discurso, una «transferencia» de los excesos del pasado para expiarlos. En otras palabras, *Las manos de mamá* se adscribe dentro del discurso cultural vigente en el México de finales de los años treinta, contrario, o al menos refractario, a cualquier tipo de práctica que hablara «literalmente» de lo específico, de los cuerpos, de placer y muerte.

Las manos de mamá no es una obra feminista, sus personajes femeninos comparten los valores convencionales; sin embargo, las narraciones subjetivas y líricas de Nellie conforman un mundo personal, aparentemente insignificante, sugerido por un encadenamiento de sensaciones. Ella desmitifica los modelos establecidos por el discurso oficial y rescata una memoria marcadamente femenil que dicho discurso intenta suprimir.

Para concluir, la producción textual de Nellie Campobello, con la polaridad no resuelta entre el cuerpo pleno de la madre y el cuerpo desmembrado de la nación mexicana, abre una inquietante grieta dentro del sistema patriarcal y literario mexicano. Desgraciadamente, en su vida, Nellie no ha podido volar muy lejos; ella encierra muchas mujeres diferentes y contradictorias, pero seguramente con *Cartucho* y *Las manos de mamá* se ha revelado fundadora de una nueva manera de escribir.

NOTAS

1. Nellie Campobello es el seudónimo de Francisca Moya Luna. Nació en San Miguel de las Bocas, hoy Villa Ocampo, donde se crió también Pancho Villa, el celeberrimo «Centauro del norte». Se han mencionado distintas fechas acerca de su nacimiento, algunas proporcionadas por ella misma (1908, 1909, 1913); sin embargo, el historiador chihuahuense Jesús Vargas Valdés encontró su acta de nacimiento en el registro de la iglesia parroquial de San Miguel de Bocas: nacida el 7 de noviembre de 1900, hija natural de Rafaela Luna, el nombre del padre, Felipe Jesús Moya, sobrino de Rafaela, no aparece. Vivió también en Parral (Chihuahua) y, finalmente, en la Ciudad de México, donde adquirió el pseudónimo de Nellie Campobello al llegar allí hacia el año de 1923. La madre, en los años diez, había tenido una relación sentimental con un empleado estadounidense de apellido Campbell, de la cual nació Gloria en 1911. Quizá Nellie tome ese apellido por su estrecho vínculo con la hermana, aunque hay otra hipótesis: según lo que escribe Vargas Valdés (2004), en 1919 llegó a Chihuahua el espectáculo de la familia Bell y a Francisca le impresionó mucho el número de danza de Nellie Bell; su elección podría surgir, pues, de ahí. M. L. Guzmán fue su gran amigo, tal vez amante, y «maestro literario», junto al muralista Clemente Orozco, quien hizo coreografías para algunas de sus danzas y fue amante de Gloria. Un extraño silencio la cubrió desde los años setenta. Una denuncia insólita, en junio de 1984, del Instituto Nacional de Bellas Artes, ha permitido saber la causa de su apartamiento: Nellie permaneció secuestrada en la escuela de danza que llevaba su nombre, por sus «cuidadores», Cristina Belmont Aguilar y Claudio Fuentes, quienes la mantuvieron drogada y encerrada para apoderarse de su firma como directora y de sus bienes. Se procedió legalmente a su búsqueda, gracias a la sociedad civil, representada por César Delgado y Guadalupe Pereyra, quienes integraron el comité «¿Donde está Nellie?», que interpuso una denuncia penal ante la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal. Supuestamente seguía viva, hasta que se encontró una tumba en el Panteón Dolores, de Progreso (Hidalgo), con las iniciales NCM-FLM (Nellie Campobello Morton-Francisca Luna Moya), y se comprobó que había fallecido el 9 de junio de 1986 (véase Garci C. 2000, y Delgado C. 2007).

2. El tema de la revolución apasionaba a Nellie Campobello, sobre todo el período entre 1916 y 1920 en el estado de Chihuahua, uno de los más oscuros de todo el proceso revolucionario, cuando Villa, tras la derrota de la División del Norte, regresó a la guerra de guerrillas. Para Campobello, los libros sobre la revolución «están repletos de mentiras

contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa» (Carballo 1986: p. 417), por tanto, ella escribió *Cartucho* (que se vuelve a editar en 1940; esta segunda edición, aumentada de veintitrés cuentos, presenta muchos cambios concernientes el estilo, la puntuación, el orden de los cuentos, sus títulos, aunque no apareció como «edición revisada y corregida»), para «vengar una injuria» (*ibidem*) y contar su verdad. Por esta defensa de Villa, así como por el hecho de que lo escribiera una mujer, *Cartucho* fue en su origen un libro despreciado. A la autora la consideraron defensora de bandidos, a pesar de que, con agudeza, el poeta estridentista Germán List Arzubide, en el prólogo, subrayara su fuerza emotiva, única ante la muerte, determinada por su lenguaje insólito, que denomina «su signo creador» (Campobello, 1931: s/p).

3. Rosa de Castaño publica, en 1939, *Transición*; María Luisa Ocampo, en 1947, *Bajo el fuego*, donde habla de su infancia y adolescencia en la época de la lucha entre carrancistas y zapatistas; Magdalena Mondragón, en 1948, *Los presidentes me dan risa*.

4. Es la única escritora que recoge Castro Leal en su antología de 1960.

5. Del náhuatl *teteo* 'dioses', plural de *teotl* + *in*, su +*nan(tli)*, madre: la madre de todos los dioses. De acuerdo con la *Historia antigua de México*, de Francisco Javier Clavijero (1844), fue hija de Achitometl, cacique de Culhuacan, al cual, en la época de la fundación de México-Tenochtitlan, los sacerdotes aztecas la pidieron, «para consagrarla como madre de su dios protector», Huitzilopochtli. Achitometl accedió sin saber que su hija sería sacrificada ante el altar del dios y que su cadáver sería desollado para que la piel sirviese a un joven mexica de vestimenta durante la ceremonia. Convidado el cacique por los mexicas a la apoteosis de su hija, fue a ser espectador de aquella gran función, y uno de los adoradores de la nueva divinidad. Entró en el santuario, donde al lado del ídolo estaba en pie el joven, vestido con la sanguinolenta piel de la víctima; pero la oscuridad no le permitió ver lo que pasaba. Pusiéronle en la mano un incensario, y un poco de copal, a fin de que hiciese las ceremonias del culto; pero habiendo visto a la luz de la llama que hizo el copal, aquel horrible espectáculo, se le conmovieron de dolor las entrañas y, arrebatado por violentos afectos, salió gritando como un loco, y mandando a su gente que tomase venganza de tan bárbaro atentado: mas no se atrevieron a obedecerle, sabiendo que inmediatamente hubieran sido oprimidos por la muchedumbre; con lo que el desconsolado padre se volvió a su casa, a llorar su infortunio todo el resto de su vida. De este modo, su infeliz hija fue convertida en diosa y madre honoraria no solo de Huitzilopochtli sino de todos los dioses aztecas y reverenciada desde entonces como Teteoinnan. Por ser la madre de los dioses, y estos, a su vez, padres de la raza humana, Teteoinnan era llamada también Toci, «nuestra abuela». Desempeñaba múltiples funciones en el panteón azteca: era, por ejemplo, la creadora de los movimientos telúricos, por lo que se la adoraba con el nombre de Tlaliyolo, «corazón de la tierra»; patrocinaba también a los médicos y adivinos bajo la faceta de Yoalticiti, «médica de la noche»; y como una de las terapias más utilizadas entre los antiguos mexicanos era la del baño de vapor, el temazcal, era conocida también como temazcalteci, «abuela de los baños». Otro de sus nombres era Cihuatéotl, diosa femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPABELLO, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Integrales, México, 1931.
- . *Obra reunida*, FCE, México 2007 [1960].
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño, México, 1986 (2.^a ed.), pp. 413-417.
- CASTRO LEAL, Antonio. *La novela de la Revolución mexicana*, FCE, México, 1960, 2 tomos.
- DELGADO, César. *Nellie Campobello: crónica de un secuestro*, Conaculta, México, 2007.
- DE BONAFINI, Hebe y Sánchez, Matilde (eds.). *Historias de vida: Hebe de Bonafini*, Fraterna/Del Nuevo Extremo, Buenos Aires, 1985.
- GARCÍA, Clara Guadalupe. *Nellie. El caso Campobello*, Cal y Arena, México, 2000.
- IRIGARAY, Luce. «Corpo a corpo con la madre», en *Sessi e genealogie*, La Tartaruga, Milano, 1989, pp. 28-30.
- VARGAS, Jesús y García, Flor. *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, Nueva Vizcaya Editores, México, 2004.