

El eterno femenino en dos obras de la revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello*

VALERIA GARCÍA TORRES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

GARCIATORRESVALERIA@GMAIL.COM

Resumen

En el presente trabajo analizo dos obras literarias del siglo XX, ambas de escritores mexicanos, con base en el arquetipo psicológico del eterno femenino. Retomo la teoría feminista que considera este discurso, en el que impera la dicotomía de las esferas productivo/público y reproductivo/privado, falocéntrico o androcéntrico. Comparto la opinión de Simone de Beauvoir de que se trata de un mito patriarcal y no de una realidad biológica. Atendiendo al contexto específico de la época, pretendo identificar si el arquetipo del eterno femenino sigue imperando en la sociedad y de qué manera. Para ello, analizaré dos novelas de la Revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello.

Palabras clave

Eterno femenino, ángel de la casa, discurso falocéntrico, arquetipo, papel de la mujer.

* Ensayo merecedor del primer lugar en el Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio 2018

El eterno femenino es un arquetipo psicológico y un principio filosófico que idealiza un concepto inmutable de mujer. Está inserto dentro del esencialismo de género, “la creencia de que hombres y mujeres tienen diferentes esencias internas que no pueden ser alteradas por el tiempo ni por el entorno” (Abraham 207). Este concepto lo introduce Goethe al final de su obra *Fausto*, en la segunda parte. Aquí, las mujeres se presentan como vírgenes angélicas, intermediarias entre Dios y los hombres.

Fausto, por el anhelo de conocimiento, hace un trato con el diablo: éste le servirá durante su vida terrenal y Fausto le servirá a él en la otra vida. El pacto incluye que, si Fausto queda muy complacido con algo que le ofrezca Mefistófeles, el diablo, y desea prolongarlo eternamente, morirá. Lo anterior ocurre en la segunda parte, cuando el protagonista ansía vivir para siempre en unas tierras que el emperador de Alemania le ha obsequiado en agradecimiento por su ayuda.

A pesar del trato con el diablo, Fausto se salva y va al cielo gracias a la intervención de Margarita: el amor adolescente del protagonista que, víctima de Mefistófeles, fue encarcelada en vida por asesinar al hijo de ambos y murió presa de la locura. La obra finaliza con las siguientes palabras del coro místico: “Todo lo temporal es sólo una parábola; he aquí lo inaccesible que se convierte en hecho. Aquí se cumple lo indescriptible, y al cielo nos conduce el eterno femenino” (Goethe 437).

Hans Eichner sugiere que Goethe recupera la noción de la “santa esposa difunta” de John Milton. Sandra Gilbert coincide, pero considera que este ideal viene desde la Edad Media, cuando la Virgen María, diosa madre, representaba la pureza de la humanidad. La autora nos dice: “[...] existe una línea clara de descendencia literaria de la Virgen al ángel doméstico,

pasando por (entre muchos otros) Dante, Milton y Goethe” (Gilbert 35). En *La divina comedia*, Dante puede acceder al paraíso sólo con la ayuda de Beatriz, su amor adolescente y la ayudante casta de la Virgen.

Volviendo a Milton, dice Sandra Gilbert:

En otras palabras, en la muerte, la esposa humana de Milton ha tomado tanto el resplandor celestial de María como (puesto que ha sido lavada de la mancha de la contaminación del sobrepunto) la pureza virginal de Beatriz. De hecho, si podía ser resucitada en cuerpo y carne, debía ser ahora un ángel de la casa, interpretando los misterios luminosos del cielo a su esposo maravillado (Gilbert 36).

El ángel de la casa será la representación del eterno femenino, el principio eterno simbolizado por la mujer durante el siglo XIX. Esto se explica por lo que Eichner señala respecto a Goethe: para el autor alemán, el “ideal de la pureza contemplativa” es siempre femenino, mientras que el “ideal de la acción significativa es masculino” (Eichner 616-617). De tal modo que los hechos son masculinos y las palabras son femeninas. Sandra Gilbert menciona: “[...] las mujeres son definidas como plenamente pasivas, completamente vacías de poder generativo [...]” (Gilbert 36).

Nietzsche es, como él mismo lo dijo, el primer psicólogo del eterno femenino. El filósofo continúa con el ideal del ángel de la casa, pues considera que lo doméstico y el papel de la mujer como guardián de la moral son componentes del eterno femenino. Todo lo anterior viene de un discurso secular, que es denominado androcéntrico o falocéntrico. En éste impera la dicotomía entre las esferas productivo/público y reproductivo/privado. Es decir, el hombre es el productor, el que organiza la vida pública; y la mujer es la reproductora, la que está en la casa.

Es hasta con Simone de Beauvoir que se demuestra que el eterno femenino no es una realidad biológica, sino un mito patriarcal. En *El segundo sexo*, la filósofa francesa nos dice que no se nace mujer, se llega a serlo. Es decir, la feminidad no es algo natural, es artificial puesto que se trata de un condicionamiento económico, social e histórico. Gabriela Castellanos explica de manera similar el eterno femenino: “[...] nos encontramos ante una exaltación de la pasividad de la mujer, de su capacidad de recibir el amor de un hombre, de ser un bello objeto de su deseo, pero rara vez un retrato de ella como sujeto por derecho propio” (Castellanos 29).

Me interesa analizar cómo opera en la novela de la Revolución el ideal del eterno femenino. Estamos ante una etapa histórica muy compleja e, incluso, contradictoria. Por un lado, las mujeres participan más que antes en el escenario político; esto gracias a la mentalidad moderna que caracterizó al Porfiriato, así como al proceso de industrialización que incorporó a las mujeres a las actividades laborales. Ya en la Revolución, algunas mujeres se van a la “bola”; no obstante, lo hacen para acompañar y servir a sus hombres: “La gran mayoría de mujeres campesinas se incorpora en los distintos ejércitos, acompañando al padre, esposo o hermano, por propia voluntad o bajo el viejo sistema de leva; participando de muy diversas maneras” (Rocha 114).

Es decir, sí hay una participación mayor por parte de las mujeres en la Revolución, sin embargo, no es siempre voluntaria y tiene la intención de servir o complacer a los hombres. Las mujeres, salvo en marcadas excepciones, no adquieren protagonismo. Por otro lado, aquellas que no luchan en la “bola” actúan de manera similar a las que sí. En calidad de testigos, se dedican a las actividades domésticas y a cuidar a sus hijos, tanto biológicos como artificiales: aquellos hijos de la Revolución a los que adoptan y atienden.

No es mi intención negar la importancia que tuvo la Revolución en la lucha por la equidad de género, pues es evidente que la mujer logró abrirse espacio en diferentes campos, que se demostró la falsedad de muchas construcciones de género y que, incluso, se establecieron nuevas formas de relación entre hombres y mujeres. Pero también es cierto que las mujeres eran abusadas sexualmente, que las más jóvenes eran robadas, que se consolidó el arquetipo del macho mexicano, etc. No fue, en mi opinión, un cambio profundo, no hubo una verdadera transformación ideológica y, sin embargo, fue un paso importante y decisivo. En lo anterior, entre muchas otras cosas, radica el carácter paradójico de esta etapa histórica. Estos aspectos que son contradictorios y que, sin embargo, conviven en un mismo tiempo y espacio, son extensamente representados en los textos literarios del momento. Considero que *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello son obras que lo ejemplifican muy bien.

En *Los de abajo* hay tres figuras femeninas principales: la esposa de Demetrio Macías, Camila y la Pintada. La mujer de Demetrio Macías continúa con el ideal del ángel de la casa, pues cuando su marido se lanza a la Revolución, ella permanece en su hogar y cuida al hijo de ambos. Vemos, pues, que se actualiza el discurso androcéntrico. Es necesario preguntarnos por qué este personaje no tiene nombre. Al respecto, dice Luz Aurora Pimentel: “Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel 63). La esposa de Demetrio no está individualizada, pues representa a todas las mujeres que estuvieron en la misma situación. Por eso no está presente en la historia, pues sólo aparece en el principio y en el final,

aunque sea recordada en algún momento por Demetrio. Este recuerdo es muy significativo, pues nos habla del carácter pasivo de su mujer, componente del eterno femenino: “La fisonomía de su joven esposa se reprodujo fielmente en su memoria: aquellas líneas dulces y de infinita mansedumbre para el marido, de indomables energías y altivez para el extraño” (Azuela 106). La mención, además, se da en un momento crítico de la historia: es el inicio del final de Demetrio Macías. La imagen de su mujer aparece, quizá, como posibilidad de salvación. Le ofrece regresar al hogar y protegerse del callejón sin salida que es la lucha armada, pero Demetrio no vuelve a acordarse de ella y, al final, la mujer sólo puede acompañarlo hacia su muerte.

Camila, por su parte, en un inicio se dedica a servir a Demetrio Macías y a sus hombres, realizando actividades domésticas. Demetrio se enamora de ella y se le insinúa, pero ella lo rechaza. Es una mujer ingenua y virginal, características propias del eterno femenino. Más adelante en la historia, cuando se une –si no involuntariamente, sí con engaños– al ejército de Demetrio Macías, y va cobrándole voluntad, actúa como su guardián de la moral, otro componente del eterno femenino. Ante las crueldades de Demetrio y sus soldados, Camila intercede, en calidad de intermediaria: “Luego el hombre insistió con lamentos y lloriqueos, y Luis Cervantes se dispuso a echarlo fuera insolentemente. Pero Camila intervino: –¡Ande, don Demetrio, no sea usted también mal alma; déle una orden pa que le devuelvan su maíz!...” (Azuela 110). Más adelante analizaré su final.

La Pintada es, de los tres personajes femeninos principales, la única mujer que no se adapta al ideal del eterno femenino. Participa en la Revolución como lo hacen los hombres, con todo lo que eso implica: “Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin

pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jue la revolución? ¿Pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines...” (Azuela 79). No es el ángel de la casa, pues no realiza actividades domésticas y no le sirve a nadie más que a sí misma. No le interesa ser femenina, aceptar la construcción de género que se le impone. Tiene, incluso, la autoridad suficiente para dar órdenes: “[...] se tiró en la alfombra y con los propios pies hizo saltar las zapatillas de raso blanco, moviendo muy a gusto los dedos desnudos, entumecidos por la opresión del calzado, y dijo: –¡Epa, tú, Pancracio!... Anda a traerme unas medias azules de mis «avances»” (Azuela 82). Es descrita como una prostituta: “–Por mujer no te apures, tío [...] ai traímos a la Pintada, y te la pasamos al costo” (Azuela 110).

La Pintada defiende a la novia de Luis Cervantes –que en realidad es una muchacha robada– de las insinuaciones de Demetrio Macías. Después intenta ayudar a Camila, pero cuando ésta cambia de parecer comienza a agredirla. Por lo anterior, es expulsada del ejército de Macías y ella responde asesinando a Camila. Los soldados intentan matarla también, sin éxito. Ella se entrega a Demetrio, quien no se atreve a matarla y la deja irse. La Pintada, como personaje transgresor, asesina no sólo a Camila, sino al ideal del eterno femenino que aún perdura. Ni su historia ni su final es heroico, pero abre las puertas a nuevos personajes femeninos: “Se alejó muda y sombría, paso a paso” (Azuela 114).

En *Cartucho* la situación es más compleja. En primer lugar, tenemos a una autora y a una narradora mujer. Esto es importante si tomamos en cuenta que la novela de la Revolución fue, en su gran mayoría, escrita por los hombres. La incorporación de una voz femenina no sólo nos ofrece una perspectiva diferente de los hechos, sino que ayuda a romper con el discurso falocéntrico:

[...] surge la voz femenina, se da el espacio de enunciación al cual no había tenido acceso, con ello subvierte el discurso androcéntrico. En el discurso literario la escritora re-construye a su vez las imágenes que le ha heredado la literatura masculina y encuentra el espacio de enunciación para re-significar, a través de su mirada de mujer, el mundo, las cosas, sus relaciones con los otros, etc. (Gómez 27).

No obstante, Margo Glantz se pregunta –en el curso magistral que impartió en la UNAM sobre Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana– por qué si tenemos esa voz femenina, pocos personajes femeninos son heroicos y por qué son tan pobremente descritos, a comparación de los personajes masculinos. A continuación, intentaré responder a esa pregunta. En primer lugar, la narradora de la obra es homodiegetica y testimonial. Al respecto, nos dice Luz Aurora Pimentel: “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del «yo» que narra, sino la vida de otro” (Pimentel 137). El título de la obra, añade, es un indicador de cuál es el centro de atención narrativa.

En este caso, para entender la significación del título del texto, basta con analizar el primer relato. “Él” inicia con las siguientes palabras: “Cartucho no dijo su nombre” (Campobello 49). Como con la esposa de Demetrio Macías, en *Los de abajo*, su falta de identidad responde a que el personaje representa una colectividad. En seguida, se nos dice: “No sabía coser ni pegar botones” (Campobello 49). Por lo anterior, “un día llevaron sus camisas para la casa” (Campobello 49). Muy significativo es, además, lo que Cartucho expresa sobre sí mismo: “Dijo que él era un cartucho por causa de una mujer” (Campobello 49). La unidad de la obra está condensada en las últimas palabras

del relato: “–El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos” (Campobello 50).

Podemos extraer mucha información de ese primer relato. Tenemos la narración de la historia de una colectividad, aquella enmarcada dentro de los límites del movimiento revolucionario en México. Pero se trata de una Revolución domesticada, como bien lo expresa Margo Glantz, pues la casa y, posteriormente, el pueblo, son el escenario en donde se representa. Las actividades domésticas invitan a los soldados al hogar y desde ahí la mirada infantil nos narra sus historias. Además, es una mujer la que hizo a Cartucho. Tenemos, pues, una Revolución domesticada y femenina.

La narración testimonial, por otro lado, propicia la entrada de otras voces en la historia. En *Cartucho* hay un registro de la voz popular, por lo cual el rumor es muy importante en la obra. Sin embargo, las narradoras principales son la niña y su madre –la mamá de Nellie es un testigo general con gran autoridad–. Por lo anterior, dice Margo Glantz, los personajes femeninos son tan poco descritos; porque la mirada femenina no se enfoca en sí misma, sino en el Otro que, en este caso, es el hombre.

En muchos sentidos, los personajes femeninos continúan con el ideal del ángel de la casa, pues se limitan a las tareas domésticas y a servir o complacer a los hombres. Cuando la descripción de alguna mujer es un poco más detallada, es porque ese personaje escapa de ese ideal, como ocurre en “Bartolo de Santiago”. Se nos dice que su hermana, Marina, “parecía pavo real, la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes” (Campobello 55). La “mujer de faldas de olor a flor” (Campobello 56) es, no obstante, una prostituta: “La hermana lo quería mucho, era muy bonita, tenía muchos enamorados” (Campobello 56). Este relato es importante también porque trata de un

tema muy delicado: el incesto. La sutileza y elegancia con la que se narra, corresponde a la mirada femenina e infantil de la narradora.

Aunque las mujeres actualizan, en ocasiones, el eterno femenino; también lo cuestionan o, incluso, rompen. En *Cartucho* observamos las nuevas relaciones que se establecen entre mujeres y hombres, de las que hablé en el contexto histórico de la Revolución. La mamá de la narradora está siempre en contacto con el Otro y se involucra de diferentes formas con él. La narradora también lo hace, vemos en varios relatos que establece vínculos afectivos con hombres mayores a ella. Por ejemplo, en “Cuatro soldados sin 30-30”: “Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado. Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas eran iguales. Le enseñé mis muñecas [...]” (Campobello 63). Más adelante analizaré la simbología de las muñecas.

También el texto es importante porque anula ciertas construcciones de género. Lo vemos, por ejemplo, en “La sentencia de Babis”: “Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas” (Campobello 77). La mujer, al menos en este caso, ya no es esa figura delicada; se iguala a los hombres en el combate, aunque se trate de una batalla lúdica e infantil. Y el Otro, el hombre, lo reconoce y aprecia. También en este relato se invierte el arquetipo masculino. Babis no es el macho mexicano, sino un muchacho que, sin ser cobarde, siente miedo.

Otro elemento a considerar es cómo cambia la visión de un hecho, al ser narrado por una voz femenina. En muchas novelas de la Revolución, escritas por hombres, se menciona el robo y la violación a las mujeres por los soldados. Pero en *Cartucho*, estos mismos hechos adquieren un especial significado al ser contados por las víctimas. Lo anterior lo observamos en

relatos como “Agustín García”, en el cual la mamá protege a Irene, una muchacha de catorce años, sobrina suya, del peligroso general villista. También en “Por un beso”, la niña cuenta cómo un soldado yaqui había querido robarse a su prima Luisa.

Si consideramos que la voz femenina es, también, infantil, casi adolescente, encontramos en algunos relatos el despertar de la sexualidad, la presencia sutil de un erotismo. Lo anterior es evidente en el relato “Mugre”, la niña deposita los sentimientos que le provoca el bello José Díaz en la figura de su muñeca. Cuando dice “mi muñeca se estremecía” (Campobello 81) o “Pitaflorida no se reía” (Campobello 81), se está refiriendo a sí misma. Por eso, cuando el joven hermoso muere, muere también la muñeca y, con ella, el deseo: “No, no, él nunca fue el novio de Pitaflorida, mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca se rió con él” (Campobello 83).

Finalmente, el que pocos personajes femeninos sean heroicos se explica, en mi opinión, por lo que mencioné anteriormente respecto a Goethe. El “ideal de la pureza contemplativa” es siempre femenino, mientras que el “ideal de la acción significativa es masculino”. Como la Revolución es esencialmente acción, la participación le corresponde, según al eterno femenino, a los hombres. La contemplación y narración de esos hechos, las palabras, son propias de las mujeres. No obstante, hay algunos personajes que escapan a esta norma. Nacha Ceniceros es, a mi parecer, el ejemplo más representativo.

Desde que a esta mujer se le asigna nombre y apellido, advertimos su importancia: “Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas” (Campobello 69). Según el rumor, marcador de la voz popular, Nacha fue fusilada por matar por accidente a su amado. Pero la narradora corrige: “Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del

Norte. Nacha Ceniceros vivía” (Campobello 69). Se trata de una mujer con conciencia política: “Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (Campobello 69).

A su vez, es un personaje femenino transgresor: “Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; era lo que se dice una muchacha del campo, pero al estilo de la sierra; podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil” (Campobello 70). Se lanzó a la Revolución por un motivo, no sólo siguió a la “bola”. Y se regresó también por un motivo: “Pudo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la Revolución, pero Nacha Ceniceros volvió tranquilamente a su hogar desecho [...]” (Campobello 70).

Nacha Ceniceros regresa a su hogar, pero ya no lo hace como “el ángel de la casa”, sino como una mujer independiente que vive sólo para ella. Nacha Ceniceros vence, ahora sí, el ideal del eterno femenino. Y por eso digo, junto a la narradora de *Cartucho*, “¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (Campobello 70). En conclusión, vimos cómo el eterno femenino se actualiza o supera, al mismo tiempo, en dos obras de la Revolución: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello. Estas obras son fundamentales porque propician que, en la segunda mitad del siglo XX, vengan otros textos y otras escritoras –como Rosario Castellanos– a deconstruir totalmente el ideal del eterno femenino.

Obras citadas

ABRAHAM, Susan. "Justice as the Mark of Catholic Feminist Ecclesiology". *Frontiers in Catholic Feminist Theology: Shoulder to Shoulder*, Fortress Press, 2009.

AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*, Debolsillo, 2010.

CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. Era, 2016.

CASTELLANOS, Gabriela. *La mujer que escribe y el perro que baila: ensayos sobre género y literatura*. La manzana de la discordia, 2004.

GILBERT, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 1998.

GLANTZ, Margo. "Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana". *Grandes Maestros*, UNAM, 2010, <https://descargacultura.unam.mx/appl?sharedItem=20785>

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Bruguera, 1972.

GÓMEZ, Claudia. "Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos". *Documentos lingüísticos y literarios*, 24-25 (2001-2002): 23-28.

HANS, Eichner. "The Eternal Femenine: An aspect of Goethe's Ethics". *Fausto*, Norton, 1976. Impreso.

PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*. Siglo xxi editores, 2012.

ROCHA, Martha. "Nuestras propias voces. Las mujeres en la Revolución Mexicana". *Historias*, 25 (1991): 111-123.